UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 514 - École doctorale des Études Anglophones, Germanophones et Européennes

(EDEAGE) EA 4398 – PRISMES (TRACT)

et

ED 268 - Langage et langues : description, théorisation, transmission

UMR 7528 – Mondes iranien et indien

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Études du monde anglophone (Traductologie)

Amir SEDAGHAT

Le soufisme de Roumi reçu et perçu dans les mondes anglophone et francophone : Étude des traductions anglaises et françaises

Tome I

Thèse dirigée par

Madame Christine RAGUET

et

Monsieur Yann RICHARD

Soutenue le 15 décembre 2015

Jury :

M. Mohammad Ali AMIR-MOEZZI, Professeur à l'École Pratique de Hautes Études

M. Serge CHAUVIN, Professeur à l'Université Paris-Ouest

Mme Luise VON FLOTOW, Professeure à l'Université d'Ottawa

Mme Christine RAGUET, Professeure à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Yann RICHARD, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 514 - École doctorale des Études Anglophones, Germanophones et Européennes (EDEAGE) EA 4398 – PRISMES (TRACT)

et

ED 268 - Langage et langues : description, théorisation, transmission

UMR 7528 – Mondes iranien et indien

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Études du monde anglophone (Traductologie)

Amir SEDAGHAT

Le soufisme de Roumi reçu et perçu dans les mondes anglophone et francophone : Étude des traductions anglaises et françaises

Tome I

Thèse dirigée par

Madame Christine RAGUET
et
Monsieur Yann RICHARD

Soutenue le 15 décembre 2015

Jury :

M. Mohammad Ali AMIR-MOEZZI, Professeur à l'École Pratique de Hautes Études

M. Serge CHAUVIN, Professeur à l'Université Paris-Ouest

Mme Luise VON FLOTOW, Professeure à l'Université d'Ottawa

Mme Christine RAGUET, Professeure à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

M. Yann RICHARD, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

« Chacun devint mon compagnon par sa propre conviction
Nul ne chercha, dans mes profondeurs, mes secrets. »

Roumi

Résumé

Le soufisme de Roumi reçu et perçu dans les mondes anglophone et francophone : Étude des traductions anglaises et françaises

Calâleddin Mohammad BALXI, ou ROUMI, est un poète mystique persan du XIIIe siècle, parmi les plus connus en Occident et surtout l'un des plus traduits de la littérature persane, notamment en anglais. Ce fait est dû aussi bien à l'immensité de son œuvre poétique consistant en un ouvrage mystico-didactique, *Masnavi e ma'navi* et un recueil mystico-lyrique de qazals et de quatrains, intitulé *Divân e Şams e Tabrizi*, qu'à un significatif engouement relativement récent en Amérique anglophone pour ses poèmes, de caractère spirituel. Les textes de Roumi apparaissent, de manière sporadique, en allemand, anglais et français, dès le début du XIXe siècle jusqu'à ce que Masnavi soit intégralement traduit en anglais au début du XXe siècle. Des vagues de réception ont désormais vu le jour dans le monde anglophone grâce aux nombreuses retraductions et adaptations. La réception du poète a été plus mince dans le monde francophone, où la grande partie des traductions ne datent que de la seconde moitié du XXe siècle sans susciter le même enthousiasme. Si les traductions ne font pas défaut dans ces deux langues, les spécifiés de la poésie persane ainsi que de la pensée mystique rendent particulièrement difficile l'opération du transfert du discours poétique de Roumi en anglais et en français. On étudie ici, d'abord, les obstacles principaux auxquels doivent faire face les traducteurs sur les plans linguistique, sémiotique, stylistique, poétique, et herméneutique. Cet exposé cherche, ensuite, à montrer les modalités du transfert de l'œuvre chez les traducteurs anglophones et francophones de diverses époques en évaluant les traductions dans le cadre de la théorie éthique (bermanienne) de la traduction. S'inspirant des théories sociolinguistiques de la traduction et s'appuyant sur un corpus bilingue diversifié, cette thèse tente enfin d'expliquer les différences de degré et de nature de la réception par les deux sphères culturelles cibles.

Mots-clés : traduction poétique, soufisme, monde anglophone, monde francophone, persan, Roumi (1207-1273), réception, poésie mystique

Abstract

Rumi's Sufism Received in and Perceived by the English-speaking and French-speaking Worlds: A study of the English and French Translations

Calâleddin Mohammad BALXI or RUMI, a Persian mystical poet of the 13th century, is amongst the best known in the West and one of the most translated authors of Persian literature, especially in English. This is due to the abundance of his poetic works which consist of mystical and didactic *Masnavi e ma'navi* and a collection of lyrical qazals and quatrains, *Divân e Şams e Tabrizi*. He is also known and translated because of the relatively recent strong appeal of his poems, with their spiritual undertone, to the North American audience. Rumi's poems appeared sporadically in German, English and French since the beginning of the 19th century until the full English translation of *Masnavi* in the early 20th century. Ever since, the English-speaking world has had waves of reception thanks to numerous retranslations and adaptations. In the French-speaking world, however, the reception of Rumi has been far less important: the majority of the translations were introduced in the second half of the 20th century and failed to find an equally enthusiastic audience. Despite numerous translations in both languages, transferring the poetic discourse of Rumi to French and English is a particularly complicated task, considering the specificities of Persian poetry and the mystical quality of his thought. In this study, we will first look into the principal obstacles that translators must surmount and we will work from linguistic, semiotic, stylistic, poetic, and hermeneutic perspectives. We will subsequently show how this transferring process has been carried out by French and English-speaking translators of various periods by applying the principles of Berman's theory of translation ethics to their works. Working from a diverse bilingual corpus and using the sociolinguistic theories of translation, the present thesis intends to explain the differences in the level and nature of this reception in the two target cultural spheres.

Key Words: Poetic translation, Sufism, English-speaking world, French-speaking world, Persian, Rumi (1207-1273), Reception, Mystical poetry

Remerciements

Je tiens à remercier Madame Luise von Flotow, Monsieur Mohammad Ali Amir-Moezzi, et Monsieur Serge Chauvin d'avoir l'obligeance d'accepter de lire ce travail et de faire partie de mon jury.

Je souhaite exprimer toute ma gratitude envers Madame Christine Raguet et Monsieur Yann Richard, mes directeurs de recherche, qui ont fait preuve d'une grande bienveillance en soutenant mes efforts tout au long de l'élaboration de cette thèse ainsi qu'en me donnant l'inestimable occasion de bénéficier de leur vaste connaissance scientifique et de leurs précieux conseils.

Je suis particulièrement reconnaissant à mon ami, philosophe et germaniste, Pierre Dortiguier, de m'avoir aidé à lire les sources allemandes et de partager sa sagesse inépuisable avec moi.

Il me faut aussi savoir gré à ma chère collègue de l'université Ryerson, Madame Mireille Truong, de son aide dans la relecture du présent exposé.

Sur un plan plus intime, enfin, je dois dire un grand merci à ma bien-aimée, Farzaneh, pour son amour sans fin, son soutien sans faille, et sa patience de Job.

L'aboutissement de ce travail aurait été impossible sans l'aide et le soutien de mes parents envers qui j'exprime ma grande dette.

Table des matières

AVANT-PROPOS **11**

INTRODUCTION **13**

NOUVEAUX HORIZONS DE LA TRADUCTOLOGIE 14
PENSÉE MYSTIQUE EN ISLAM 18
VIE ET ŒUVRE DE ROUMI 25
RÉCEPTION DE ROUMI EN OCCIDENT 30
ROUMI ET LE PROBLÈME DU *LOGOS* 35
DÉFIS DE LA TRADUCTION DE LA POÉSIE PERSANE 38
QUESTIONS DE FOND, OBJECTIFS ET APPROCHE 42
CHOIX DU CORPUS 44
ANNONCE DU PLAN 47

PREMIÈRE PARTIE **49**

DIFFICULTES DU TRANSFERT DE LA FORME DISCURSIVE : DE LA LINGUISTIQUE A LA STYLISTIQUE **49**

INTRODUCTION 50
CHAPITRE 1 53
PROBLEMES LINGUISTIQUES : DIFFICULTES SYNTAXIQUES ET LEXICALES 53
1.1. Problèmes grammaticaux et syntaxiques *55*
1.1.1. Détermination et fonctionnements du substantif 55
1.1.2. Le genre grammatical et son absence 58
1.1.2.1. Le non-dit *persan explicité en français* 60
1.1.2.2. Le genre en anglais, pronoms personnels et adjectifs possessifs 63
1.1.2.3. Tendance prédominante de la traduction du neutre persan 65
1.1.3. Problèmes du nombre 68
1.2. Problèmes du domaine lexical *70*
1.2.1. Proximité et distance lexicales 70
1.2.2. Unités lexicales et décalage des champs sémantiques 73
1.2.2.1. Le problème des lexies complexes 73
1.2.2.2. Problème de sémantique lexicale 77
CHAPITRE 2 82
PROBLEMES LINGUISTIQUES DU DISCOURS : USAGES LEXICAUX ET GRAPHIQUES DANS LE DISCOURS DE ROUMI 82
2.1. Principes linguistiques du discours *82*
2.2. Lexiques étrangers en persan *84*
2.2.1. Persan, ensemble hétérogène 85
2.2.2. Le style de Roumi et les éléments lexicaux étrangers dans son œuvre 89
2.2.3. Défis de marquage des éléments étrangers dans la traduction 96
2.2.3.1. Erreurs de translittération 96
2.2.3.2. Marqueurs des mots et des locutions arabes 98
2.3. Graphisme persan et difficultés de la traduction *107*
2.3.1. Échec de déchiffrage et contresens 108
2.3.2. Absence de voyelle fermée et double-sens 112
2.3.3. Ponctuation : fatalité du signe ou choix sémiotique 113
CHAPITRE 3 117
TRADUIRE LE VERS PERSAN : METRE, RYTHME, RIME, ET MUSIQUE 117
3.1. Principes de base du discours poétique *118*
3.1.1. Un système dans le système 118
3.1.2. Interférence de deux opérations langagières 120
3.1.3. Prosodie : signifiance sur l'axe syntagmatique 122

3.2. Formes et principes de la prosodie persane *123*
3.2.1. *Aruz* : mètre quantitatif particulier 124
3.2.2. Rime : *radif* et *qâfie* 127
3.2.3. Formes poétiques principales en persan et problèmes de graphie 131
3.3. Musique et poésie du monde iranien : deux façades d'un seul monument ? *135*
3.3.1. Musique et poésie : deux systèmes sémiotiques 135
3.3.2. Rythme du vers persan : poésie comme musique 137
3.3.3. Fondements poétiques de la musique iranienne : musique comme poésie 140
3.3.3.1. Le rythme musical 140
3.3.3.2. L'accord du contenu 142
3.4. Poétique de Roumi : gains et pertes de la traduction *146*
3.4.1. Particularités de la poésie de Roumi 146
3.4.2. Traduction du sens ou de la forme ? 150
3.4.2.1. Présentation graphique 151
3.4.2.2. Traduction des vers par des vers 154

***DEUXIÈME PARTIE* 159**

***AU-DELA DE LA FORME :* 159**

***DE LA RHETORIQUE A L'HERMENEUTIQUE* 159**

INTRODUCTION 160
CHAPITRE 4 162
TRANSFORMATION DES FORMES DISCURSIVES PAR LA TRADUCTION 162
4.1. Traduction et la reprise des formes discursives *162*
4.1.1. La matière pré-discursive : linguistique de la parole 163
4.1.2. La mise en forme discursive 165
4.1.3. Traduction : la remise de la forme discursive 167
4.2. Expressions idiomatiques et clichés *169*
4.2.1. Perte de valeur connotative 169
4.2.2. Traduction des expressions figées 171
4.3. Variations de langue et problèmes d'hétérogénéité discursive *176*
4.3.1. Variations diachroniques : problèmes liés à l'archaïsme 177
4.3.1.1. Disparition des traits archaïsants du discours 178
4.3.1.2. La sur-archaïsation du discours 180
4.3.2. Inconsistance lectale dans le discours de Roumi 182
4.3.2.1. Polylogie diégétique et narrative 183
4.3.2.2. Traduire la vulgarité 186
CHAPITRE 5 191
TRADUIRE LES FIGURES DE STYLE CHEZ ROUMI 191
5.1. Difficultés de définition et de classement *191*
5.2. Figures de style lexicales *195*
5.2.1. Figures lexicales de sonorité : *tacnis* et *tasci'* 195
5.2.1.1. tasci' *(chant d'oiseau)* 195
5.2.1.2. Tacnis 196
5.2.2. Figures lexicales de sens : *ihâm* et *ihâm e tanâsob* 201
5.3. Figure jouant sur la construction du syntagme *203*
5.3.1. Figures affectant la syntaxe 204
5.3.1.1. Hypallage 204
5.3.1.2. Enjambement et hyperbate 205
5.3.1.3. Ellipse 207
5.3.1.4. Symétrie : parallélisme, chiasme 208
5.3.2 Figures de l'ordre et de l'emplacement lexicaux 210
5.3.2.1. Figures de répétition : anaphore, concaténation 210
5.3.2.2. Laff o naşr *(Réunion et dispersion)* 213
5.3.2.3. Tanâsob *et* tazâd *: métabole et antithèse* 214
5.4. Figures de style de pensée *215*

5.4.1. Figures de contenu sémantique 216
5.4.1.1. Litote et antiphrase 216
5.4.1.2. Hyperbole 218
5.4.2. Figures d'organisation de discours 218
5.4.2.1. Question rhétorique, dialogisme 219
5.4.2.2. Digression, réticence, et suspension 220
5.4.2.3. Correction ou palinodie 221
5.4.3. Talmih ou Allusion 221
CHAPITRE 6 223
TRADUCTION ET DIFFICULTES INTERPRETATIVES 223
6.1. De l'herméneutique de la traduction de Roumi *223*
6.1.1. De la sémiotique à la sémantique 223
6.1.2. Enjeux herméneutiques de la traduction de Roumi 226
6.2. Traduire la (dys)-cohérence de Roumi *228*
6.2.1. Incohérence apparente du discours de Roumi 228
6.2.2. Narration non-linéaire et les voix narratives du *Masnavi* 232
6.2.3. Recréation de cohérence ou rationalisation du discours ? 235
6.2.3.1. Cohérence recréée par la prose 236
6.3. Difficultés d'interprétation de la pensée de Roumi *240*
6.3.1. Double visage de Roumi 241
6.3.2. Polémique herméneutique du soufisme 243
6.3.3. Pensée mystique incarnée par la poésie 250
6.4. Traduire le sens figuré, traduire la culture *252*
6.4.1. Tropologie persane 253
6.4.2. Problèmes interprétatifs de la traduction des images poétiques 258
6.4.3. Pertinence des indices culturels et variation des champs d'interprétation 261
6.4.3.1. Allusion et absence d'indices pertinents 261
6.4.3.2. Indices culturels nuancés par l'espace-temps 264

TROISIÈME PARTIE **268**

POLITIQUES ET MODALITES DE LA RECEPTION DE ROUMI **268**

INTRODUCTION 269
CHAPITRE 7 272
POUR UNE ETHIQUE DE LA TRADUCTION DE ROUMI 272
7.1. Vers une nouvelle critique de la traduction *272*
7.1.1. Visée du traduire 272
7.1.2. Poétique de la traduction 277
7.1.3. Sourcier ou cibliste ? 280
7.2. Analytique de la traduction de Roumi *284*
7.2.1. Pertinence du système des tendances déformantes 285
7.2.2. Rationalisation, clarification et allongement 288
7.2.3. Ennoblissement *versus* vulgarisation 290
7.2.3.1. Ennoblissement et poétisation 290
7.2.3.2. Ennoblissement et Récriture 292
7.2.3.3. Poétisation et la traduction en vers 293
7.2.4. Appauvrissement qualificatif et quantitatif 294
7.2.5. Destruction des réseaux signifiants sous-jacents et destruction des systématismes 295
7.2.6. Destruction des locutions 296
7.2.7. Effacement des superpositions des langues 297
7.2.8. Homogénéisation 298
7.3. De l'analytique à la critique des traductions de Roumi *299*
7.3.1. Découvertes de notre analyse 299
7.3.2. Critique de la position cibliste dans les traductions de Roumi 300
7.3.3. Problème éthique de la traduction popularisante 303
CHAPITRE 8 305
SYSTEME DE DEFORMATION AU SECOND DEGRE 305

8.1. Traduction explicative et annexionnisme *305*
8.1.1. Tendances déformantes au second degré 306
8.1.2. Interprétation comme espace éthique 309
8.2. Intertextualité traductionnelle comme enjeu éthique *314*
8.2.1. Relation difficile de commentaire et traduction 314
8.2.2. Traduction de Roumi comme commentaire 320
8.3. Formes d'interférence du traducteur *323*
8.3.1. Paratexte de la traduction : problème de définition 324
8.3.1.1. Choix de textes 325
8.3.1.2. Organisation des textes 327
8.3.2. Ajout de titres 330
8.3.3. Commentaires et notes du traducteur 332
8.3.3.1. Notes du traducteur 333
8.3.3.2. Préface, introduction, postface 335
8.3.4. En périphérie du texte 336
CHAPITRE 9 338
POUR UNE ANALYSE SOCIOCRITIQUE DE LA RECEPTION DE ROUMI 338
9.1. Enjeux socioculturels de la traduction *338*
9.1.1. Traduction sous les influences externes 338
9.1.2. Théories fonctionnalistes de la traduction 341
9.1.2.1. Théorie du polysystème 342
9.1.2.2. Interférence et normes traductionnelles 346
9.1.3. Critique des théories fonctionnalistes 349
9.2. Versant idéologique de la déformation *352*
9.2.1. Le polysystème source et l'emprise idéologique 352
9.2.2. Polysystème cible et manipulation 354
9.2.2.1. Traduction ou la réécriture de la culture 354
9.2.2.2. Hypothèse de l'Orientalisme et ses limites 356
9.2.3. Neutralité idéologique du traducteur 357
9.3.3.1. Tendances idéologiques et déformation 358
9.3.3.2. Position idéologique contraire 360
9.3.3.3. Traducteur sous influence nationaliste 361
9.2.4. Idéologie en marche dans le texte de Roumi 363
9.3. Modèles de réception de Roumi dans les espaces culturelles cibles *368*
9.3.1. Réception ou translation de l'œuvre littéraire 368
9.3.2. Pour une typologie des traductions anglaises 370
9.3.2.1. Traductions classiques 370
9.3.2.2. Traductions modernes 372
9.3.3. Pour une typologie des traductions françaises 376
9.3.3.1. Môlavi avant Vitray-Meyerovitch 376
9.3.3.2. Vitray-Meyerovitch : canon des traductions de Roumi 377
9.3.3.3. Roumi après Vitray-Meyerovitch 379
9.3.4. Statut de la littérature de Roumi dans les polysystèmes cibles 379
9.3.4.1. Polysystèmes anglophones 380
9.3.4.2. Polysystème français 383

CONCLUSION **386**

TRADUIRE UN TEXTE EMBLEMATIQUE 387
LES DIFFICULTES DE LA TRADUCTION ET LE CLASSEMENT 388
L'INTRADUISIBILITE : JUGEMENT HATIF 390
À LA LIMITE DE LA TRADUCTION 392
TRADUCTION ETHIQUE COMME SEULE APPROCHE VALABLE 394
NOUVELLES NOTIONS ET NEOLOGISMES 396
COMMENT (NE PAS) TRADUIRE ROUMI ? 397
THEOREMES POUR TRADUIRE ROUMI 398
POTENTIELS D'ELARGISSEMENT DU CHAMP D'ACTION 401

BIBLIOGRAPHIE **403**

A) SOURCES PRIMAIRES : OUVRAGES ORIGINAUX ET TRADUCTIONS 404
1. Œuvres originale *404*
2. Traductions françaises *405*
3. Traductions et adaptations anglaises *406*
B) SOURCES SECONDAIRES : MONDE IRANIEN, PHILOSOPHIE, ET RELIGION 413
1. Ouvrages et articles sur Roumi, son œuvre, et sa pensée *413*
2. Ouvrages et articles sur la religion et le mysticisme *416*
3. Langue, littérature, culture et musique du monde iranien *417*
C) SOURCES SECONDAIRES : LITTERATURE, LINGUISTIQUE, ET TRADUCTION 419
1. Linguistique, poétique, et théorie littéraire *419*
2. Traductologie *422*
D) OUVRAGES DE REFERENCE 427
1. Français ou anglais *427*
2. Persan *427*
E) OUVRAGES COLLECTIFS ET REVUES SPECIALISEES 428
F) SOURCES SUR INTERNET 428
1. Langue persane *428*
2. Langues autres que persane *429*
3. Sites sur Roumi et ses traductions *429*
G) SOURCES MULTIMEDIA 429

ANNEXE I **431**

EXEMPLES **431**

GLOSSAIRE D'ABREVIATIONS 432
EXEMPLES PAR CHAPITRE 434

ANNEXE II **472**

TABLEAUX **472**

TABLEAU A : TRANSLITTERATION DE L'ALPHABET PERSAN 473
TABLEAU B : TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES TRADUCTIONS ANGLAISES DE ROUMI 475
TABLEAU C : TABLEAU CHRONOLOGIQUE DES TRADUCTIONS FRANÇAISES DE ROUMI 483
TABLEAU D : GRANDES DATES DE LA VIE DE ROUMI ET EVENEMENTS HISTORIQUES 485

INDEX DES NOTIONS **487**

INDEX DES NOMS PROPRES **490**

AVANT-PROPOS

Cette étude a dû faire face à une difficulté majeure au sujet de l'établissement de son corpus. Roumi jouit d'une telle popularité au sein du lectorat anglophone, particulièrement d'Amérique du Nord, et son accès au public francophone pendant les décennies récentes a été tellement rapide, remportant un succès relativement important, que les traductions et les ouvrages critiques sur sa vie et sa pensée ne cessent pas de paraître dans le marché, rendant la tâche de sélectionner un corpus pertinent de plus en plus difficile. Depuis le début de ce travail de recherche en 2008, il y a eu plusieurs titres parus en anglais et en français qui ne feront malheureusement pas l'objet d'une analyse, et d'autres encore peuvent n'être pas même mentionnés dans notre bibliographie.

Concernant les textes originaux de Roumi, ceux-ci existent aussi en plusieurs versions surtout dans le cas du *Masnavi e ma'navi*. La version utilisée dans cette étude pour le *Masnavi e ma'navi* est celle de Nicholson et celle pour le *Divân e Şams e Tabrizi* est celle de Foruzânfar. S'il y a des divergences entre les autres éditions et les versions citées, elles seront systématiquement précisées. Il faut aussi préciser que l'on a aussi eu recours aux sources numériques et informatisées, disponibles sur internet ou non. En effet, sans appui informatique, l'analyse des données textuelles issues d'un corpus d'une telle immensité serait extrêmement chronophage sinon impossible. Les dispositifs du traitement de texte nous ont notamment permis d'établir des données statistiques, de rechercher des passages, de repérer des termes à l'intérieur des textes, ainsi que d'analyser et d'indexer les données.

L'autre point problématique est la mise en pratique d'une série de symboles phonétiques afin de translittérer les textes en langue persane. Les symboles de translittération des textes rédigés en alphabet arabo-persan en alphabet latin varient selon les langues voire les auteurs. Ceci indique la difficulté d'arriver à un consensus en ce qui concerne une typographie standardisée pour écrire le persan en alphabet latin, contrairement au cas de l'alphabet cyrillique, qui a été fixé à partir du XIXe siècle avec l'annexion des territoires persanophones à l'Empire russe. Pour cette raison, le présent exposé propose son propre système de translittération phonologique, minimisant ainsi les graphèmes qui représentent les phonèmes persans. Un tableau en Annexe II indique les symboles utilisés à cet effet. Reste à préciser les règles concernant la translittération des noms propre et des mots arabes et persans

qui paraissent dans le texte. Il y a, d'abord, les éléments lexicaux qui existent en français depuis déjà longtemps grâce à l'emprunt lexical (tels que soufisme, hadith, charia, etc.). Ces éléments viennent majoritairement sous leur forme française, exception faite des mots-clés (ou des noms propres) se rapportant directement au sujet de cet exposé (voir Şams, *qazal*, *robâ'i*, etc.), lesquels sont transcrits selon le système phonétique mentionné sans être nécessairement en italique compte tenu de la haute fréquence de leur usage). Tout autre lexique et énoncé persan (ou arabe) figurant dans cette thèse, quels qu'en soient l'occasion et l'emplacement, suivra le code de translittération en question et sera systématiquement mis en italiques ; exemples : *beyt*, *aruz*, *şaqqo-lqamar*. Concernant les noms propres, il en va de même : dans le cas des toponymes et des anthroponymes appartenant déjà au lexique français, l'orthographe française a été respectée (sauf s'ils font partie du titre d'un ouvrage ou d'une citation en persan) ; autrement, le nom persan a été translittéré selon le système en question. (*Cf*. Ferdowsi, Attar, Djami, etc. *versus* Xânlari, Şamisâ, Şams, etc.) Le nom des auteurs (iranien ou autres) qui ont publié en français ou en anglais est reporté selon l'orthographe en vigueur dans l'ouvrage concerné. (Yarshater au lieu de Yârşâter)

Ce mémoire contient, au tome II, « Fascicule de textes de référence », parmi lesquels les textes originaux persans, du *Divân e Şams* et du *Masnavi e ma'navi*, apparaissent en alphabet persan afin de mettre en exposition l'aspect graphique dans la parution originale des textes. Ces textes sont numérotés par les chiffres arabes pour éviter toute confusion avec les numéros des qazals du *Divân*, qui sont eux marqués par les chiffres latins. De surcroît, afin d'économiser de l'espace, une série d'abréviations des ouvrages cités apparaît dans un tableau au début de l'Annexe I (les exemples). Malgré le soin pris afin d'être le plus authentique que possible concernant les références bibliographiques, des incertitudes existent par rapport à la date exacte dans le calendrier grégorien qui correspond à la date, dans le calendrier iranien (hégire solaire), de la parution des ouvrages en persan, en Iran. Ces incertitudes sont dues à l'absence d'indication concernant le mois de parution, ce qui est susceptible de fausser d'un an l'équivalent donné dans le calendrier grégorien. La bibliographie est à jour en ce qui concerne les ouvrages et les traductions anglaises et françaises parus jusqu'à la date de la soutenance de la thèse en 2015.

INTRODUCTION

Nouveaux horizons de la traductologie

Depuis ces dernières décennies, la traductologie a su s'imposer à la fois comme domaine de recherche pluridisciplinaire privilégié, comprenant linguistique, sociologie, philosophie et psychanalyse, et comme discipline de plein droit au sein des sciences du langage. Cette popularité croissante, de part et d'autre de l'Atlantique, est sans doute due au fait que la traduction se situe au cœur des problèmes du langage,[1] sans oublier la somme croissante de textes, littéraires ou non, traduits entre des langues-cultures[2] de plus en plus éloignées les unes des autres, une tendance qui se précipite avec les avancées technologiques dans le domaine de la télécommunication.

La traductologie est une discipline réflexive, selon Jean-René Ladmiral[3], dans le sens où elle s'interroge sur sa propre finalité, comme : « à quoi ça sert la traductologie ? » ; à quoi l'on peut répondre : remédier « aux difficultés de la traduction ». Or plus les difficultés sont complexes, plus les remèdes doivent être efficaces ; ainsi, la jeune discipline, née en Europe et jadis plus préoccupée par les traductions au sein de l'Europe et entre des langues européennes doit aussi s'intéresser aux problèmes du transfert du message entre des systèmes de code linguistiques d'autant plus éloignés que le transfert du message linguistique entre ce genre de système représente des problèmes plus complexes. En d'autres termes, les chercheurs se doivent désormais d'ouvrir leurs champs d'étude à des terrains pour le moins peu exploités, à savoir, d'élargir la portée des études traductologiques pour englober de plus en plus de textes traduits entre des langues, sinon moins proches, historiquement, culturellement, littérairement, géographiquement, du moins peu concernées entre elles. Il ne s'agit donc point ici des langues vernaculaires ou mineures, mais de celles dotées d'une culture littéraire plurimillénaire et prolifique, et qui ont contribué à l'épanouissement des littératures européennes, par l'entremise de langues tierces, sans pour autant avoir de nombreux contacts culturels directs avec celles-ci. Actuellement, la majorité des recherches traductologiques s'effectuent au sein des institutions occidentales et concernent des langues

[1] D'après des théoriciens de la langue comme Walter Benjamin dans son essai « La tâche du traducteur » ainsi que Roman Jakobson dans son texte intitulé « Aspects linguistiques de la traduction » où il met l'objet de la traduction au pied d'égalité avec le problème central de la langue : « l'équivalence dans la différence est le problème cardinal du langage, et le principal objet de la linguistique. » (1963(I) : 80)

[2] Terme proposé par Jean-Louis Cordonnier qui affirme que « langage est culture et la culture et langage » (1995 : p. 179). Nous nous en serons amplement au cours de cet exposé de par son utilité et caractère expressif résumant en un mot-valise les enjeux théoriques du transfert transculturel par la voie langagière.

[3] Parlant d'une réflexivité conceptuelle et psychologique : la pratique traduisante se pose constamment des questions sur elle-même afin d'objectiver les problèmes auxquels fait face le traducteur dans le but de les résoudre. (Ladmiral, 1994 : p. XX)

telles que l'anglais, le français, l'allemand, l'espagnol, ou à la limite l'arabe et l'hébreu[4], ce qui ne doit pas surprendre étant donné le berceau de la discipline. De ce fait, les langues non européennes, quoique figurent parmi elles des langues « indo-européennes », ne sont pas l'objet des études comparatives au sein des sciences du langage autant qu'elles le méritent. Or ceci signifie deux pertes majeures pour la traductologie : d'une part, un champ d'étude restreint aux langues européennes majeures néglige des langues moins concernées dans lesquelles il existe tout de même une pratique traductive foisonnante, comme le persan[5]; de l'autre, une surconcentration sur les études de la traduction entre des langues plus proches sur le plan lexical, syntactique et culturel, voire avec des origines communes, de façon à faire abstraction des difficultés de traduction entre des systèmes non seulement linguistiques mais poétiques éloignés, c'est priver la jeune discipline de l'approfondissement et l'élargissement épistémologique indispensable à son affirmation et à son développement au sein des sciences du langage.

Appliquer les différentes théories de la traduction, notamment les théories dites descriptives, à des textes littéraires traduits du persan dans les langues européennes et inversement représente un potentiel solide de recherche qui devrait contribuer à l'enrichissement de la discipline. C'est bien l'objectif de la présente recherche. Le besoin d'élargissement du champ d'étude de la traductologie en abordant les problèmes de la traduction littéraire à partir du persan se fait sentir d'autant plus qu'il y a eu très peu d'études sérieuses dans ce domaine depuis l'émergence de la discipline, et ce, malgré une longue tradition d'études du monde iranien, « l'iranologie », qui a occupé une place importante au sein des universités européennes depuis la fin du XVIIIe siècle et plus récemment en Amérique du Nord.

La majeure partie des réflexions théoriques, si l'on peut les qualifier ainsi, sur les traductions faites du persan, qui sont elles-mêmes majoritairement des traductions de la poésie classique, se limite au *paratexte*[6] des ouvrages publiés : aussi bien en *péritexte* – notes

---

[4] Pour des raisons évidentes : la proximité géographique, l'histoire des échanges culturels, la présence des communautés issues de l'immigration sur le territoire européen, et l'origine judéo-chrétienne de la culture occidentale qui puise sa source dans la Bible.

[5] Le persan où selon les statistiques officielles de l'Organisation de l'exposition internationale du livre de Téhéran, il y a chaque année des milliers de titres étrangers qui paraissent en traduction dans des domaines très variés.

[6] À savoir, les textes qui se trouvent en périphérie du texte traduit (préface, postface, notes du traducteur, etc.). *Cf.* Gérard Genette, *Seuils*, 1987.

de traducteurs, préface, etc. – qu'en *épitexte*[7]par les traducteurs eux-mêmes, bref, en périphérie des œuvres traduites. À cela s'ajoute des commentaires succincts et des critiques consacrées à la qualité de la traduction ou à la qualification des traducteurs dans des articles sur l'œuvre originale ou encore des histoires de la littérature persane. Or l'intérêt de l'analyse des traductions en langues européennes de la littérature persane, particulièrement de la poésie persane, est indéniable à la fois sur le plan linguistique, philosophique, et traductologique. En effet, comme le précise Berman, «… la traduction, le commentaire, et la critique sont trois destins du texte »[8]; or ces destins ne se manifestent sans doute nulle part ailleurs d'une manière aussi prolifique que chez, le poète soufi persan du XIIIe siècle, Calâleddin Mohammad Balxi, connu communément sous le nom de Roumi [9], sur lequel l'encre n'a jamais cessé de couler à profusion, avec sa soixantaine de milliers de vers et bien plus de commentaires, et de critiques. Si le *péritexte* des traductions a toujours été le lieu de prédilection de l'évocation des problèmes théoriques de la traduction, quitte à nous donner des textes fondateurs tels que « la tâche du traducteur »[10], habitude à laquelle les traducteurs de Roumi n'ont pas fait exception, il est opportun de consacrer une étude traductologique de plein droit aux enjeux théoriques que représente la traduction de la poésie mystique persane en langues occidentales, précisément l'anglais et le français. C'est ce qui m'a amené à engager cette recherche sur les traductions de l'œuvre poétique de Roumi. Cette étude a pour objectif d'éclairer les difficultés de la traduction de la poésie persane de manière générale et, celle de la poésie soufie de Roumi en particulier, dans les deux langues-cultures anglaise et française.

---

[7] À savoir, les entretiens, les notes éditoriales, etc. C'est notamment le cas de Nicholson, le traducteur principal britannique ainsi que des traductions françaises.

[8] BERMAN Antoine, « Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot) », in *Po&si*, n°37, 1986, p. 88-106.

[9] Il est nommé ainsi d'abord dans le monde iranien (ou musulman) ensuite en Occident à cause de l'endroit où il a passé la quasi-totalité de sa vie : à Konya, en Anatolie. À l'époque, l'Asie mineure s'appelait « Roum », dans le monde musulman et en Iran, en référence à l'Empire romain d'Orient, Byzance. En Iran ainsi qu'en Asie du Sud et centrale, « Balxi » est bien plus populaire comme appellation, ce qui est sans surprise étant donné la référence à sa région natale, Balkh (dans la transcription adoptée ici, Balx) ou Vaxş au Khorasan en Afghanistan actuel. Il est à noter qu'aujourd'hui même, ces deux titres sont utilisés ainsi que « Môlana » qui est avant tout le nom le plus répandu en persan, « Mevlana » d'après la prononciation turque, qui signifie 'notre maître' en arabe. Finalement, « Môlavi », la forme adjectivale possessive de m*ôlâ* (maître, seigneur) reste aussi très répandu en Iran surtout dans le domaine littéraire, en histoire de la littérature ou en critique littéraire.

[10] Le texte majeur par Walter Benjamin, qui, selon Oséki-Depré (*De Walter Benjamin à nos jours*, 2007), est l'un des trois théoriciens, à côté de Cicéron et saint Jérôme, de l'histoire de la traduction « formulant les orientations principales de la pratique du traduire », n'est en réalité qu'une préface à une traduction allemande de Baudelaire.

Au demeurant, un autre intérêt manifeste d'une étude sur les traductions de Roumi en français et en anglais est l'occasion, rare dans les études traductologiques, d'analyser les problèmes linguistiques et socioculturels de la traduction, non pas entre deux langues-cultures données, mais parmi trois systèmes linguistiques et culturels, à savoir entre une langue source et deux langues cibles. Une telle comparaison sera révélatrice non seulement des contraintes et/ou de la facilité de communication transculturelle entre les deux systèmes cibles et la langue de départ, mais aussi des politiques de la réception dans les deux sphères réceptrices, en l'occurrence les mondes anglophone et francophone. Étudier les différences de nature et de modalité de réception entre les deux langues-cultures cibles serait susceptible de mettre en évidence des tendances sous-jacentes de chaque système littéraire et d'une manière plus générale de chacune des deux cultures d'arrivée. Il s'agit, donc, d'une double comparaison, d'une part, entre le persan et chacune des langues étudiées, de l'autre, entre ces deux langues-cibles.

Finalement, l'absence de recherche spécialisée sur les traductions de Roumi se révèle être d'autant plus problématique que celles-ci représentent, d'abord, une majeure partie des traductions effectuées d'un seul auteur persanophone, donc du monde iranien,[11] vers des langues européennes, notamment en anglais et français. Ensuite, Roumi est l'un des poètes les plus traduits en langue anglaise, toutes langues confondues.[12] Les différentes vagues de traductions effectuées de divers textes écrits par Roumi et des commentaires et des biographies/hagiographies écrits sur lui en persan et en d'autres langues du monde islamique ainsi que les commentaires et les ouvrages critiques parus en langue anglaise, mais aussi en d'autres langues européennes, ont donné jour au phénomène que Franklin D. Lewis qualifie *Rumimania*[13] : une quantité considérable de textes, de *paratexte*s et de traductions pour la

[11] Si les traductions d'Omar Khayyâm, de Hafez, ou encore d'autres poètes persans, sont relativement abondantes, l'immensité de l'œuvre de Roumi fait que la taille des textes traduits de ces derniers n'est pas comparable à celle des traductions effectuées de l'œuvre de Roumi. Par ailleurs, le *Şâhnâme* de Ferdowsi, un ouvrage de dimension comparable, contrairement aux ouvrages de Roumi, n'a pas été retraduit à plusieurs reprises ni en français ni en d'autres langues européennes. Suite à un calcul mathématique, on peut conclure que Roumi est le poète de loin le plus traduit en langues européennes.

[12] Selon un article d'Alexandre Marks paru dans *Christian Science Monitor*, Roumi est devenu un poète best-seller aux États-Unis dans les années 1990. *Christian Science Monitor*, 25 novembre, 1997, p.1.

[13] La monographie de Lewis est sans aucun doute l'ouvrage le plus exhaustif sur non seulement la vie, la pensée et l'œuvre de Roumi, mais aussi sur le statut de son œuvre à la fois en Occident et Orient ainsi que sur la réception de Roumi via les traductions et autres textes dans ces deux sphères culturelles, quoique celui-ci ne soit pas une étude traductologique méthodique. Voir LEWIS Frankin D., *Rumi Past and Present, East and West: The Life, Teachings, and Poetry of Jalal al-Din Rumi*, 2nd edition, 2007.

plupart populaires (ou popularisantes[14]) autour de Roumi et de la pensée mystique islamique a vu le jour durant le XXe siècle, ce qui a mené à l'émergence d'un phénomène littéraire qui s'apparente à une sous-culture populaire[15]. Ce phénomène socioculturel sera évoqué dans cette section plus tard, mais uniquement après un bref synopsis de la vie, de l'œuvre et de la pensée de Roumi ainsi que de son rôle au sein de la civilisation iranienne et de la pensée universelle.

Pensée mystique en Islam

Loin d'avoir la prétention hardie d'aborder en profondeur, dans cette étude traductologique, la pensée mystique et la place primordiale qu'y occupe Môlânâ Calâleddin Balxi (1207-1273), communément connu sous le bref nom de Roumi (Rumi en anglais) en Occident[16], aussi bien dans la littérature persane qu'au sein du soufisme (du mysticisme au sens large) tel qu'il existe en Orient, nous nous proposons de brosser un tableau sommaire de ce que c'est que la « pensée mystique » dans le « monde islamique » ainsi que de la particularité de l'œuvre prosaïque et poétique de Roumi. Au sujet de la pensée mystique, nous préférons éviter le terme « philosophie » dans son sens propre car il est difficile de définir un système philosophique avec toutes ses dimensions dialectique et logique dans le contexte du soufisme. Henry Corbin, par ailleurs, préfère parler de la « métaphysique du soufisme » d'autant que cette pensée est d'une certaine manière la mise en cause de la méthodologie dialectique de la philosophie. Mais il faut encore rappeler que la philosophie dans le monde islamique n'a pas exactement les mêmes allures qu'en Occident ; il s'agit, en réalité, de la connotation des termes semblables qui évoquent des idées différentes selon le contexte historico-culturel. Les problèmes linguistiques du transfert du discours se manifestent donc dès le début de toute réflexion sur des notions à une importante charge culturelle et historique. La polysémie des termes comme *soufisme*, *mysticisme*, *gnose*, etc., tels qu'ils varient selon les contextes historiques et géographiques divers, pose déjà un obstacle à la compréhension, et *a fortiori*, à la transposition d'un système linguistique vers l'autre. Le mysticisme, par exemple, est le terme dans les langues européennes qui est proposé comme l'équivalent de ce que représente le soufisme (*tasavvof*), auquel est préféré,

[14] Pour reprendre la terminologie bermanienne qualifiant d'homogénéisante les traductions qui rendent le texte plus accessible au lectorat de langue cible.

[15] Ce siècle est aussi important en Occident qu'en Iran, et moins dans le monde islamique et en Inde, en ce qui concerne la popularisation de Roumi. Ce n'est qu'en 1920, par exemple, que le *Mevlevi order*, la confrérie des derviches tourneurs, dans sa forme moderne, a vu le jour.

[16] Pour des raisons de diversité stylistique, tout au long de cet exposé, nous nous référons à Roumi utilisant tous ses noms et surnoms, à savoir, Môlavi, Môlânâ et Roumi.

dès l'époque safavide en Iran, le terme *erfân* [quête de la connaissance suprême]. Or la difficulté sémantique apparaît déjà aux niveaux étymologique et sémantique, dans la mesure où la racine grecque du mot *mysticisme* évoque une pratique enracinée voire emprisonnée dans le mystère[17], donc dans l'inconnu, une « opération mystérieuse qui se passe dans l'âme du mystique », alors que le mot persan *erfân* renvoie à la racine arabe, *'a-r-f*, qui signifie « connaître »[18]. Donc c'est la connaissance, la gnose[19], qui est la notion centrale du mysticisme iranien/islamique : il s'agit d'une quête d'illumination, de connaissance directe et immédiate. Il faut aussi rappeler que le terme *erfân* est courant surtout en persan moderne avec son synonyme, *tasavvof* (soufisme) alors que le mot '*âref* est préférable à la place du *soufi* qui est surtout à l'époque moderne associé à un mode de vie plutôt qu'une pensée. Henry Corbin fait allusion à cette préférence à plusieurs reprises dans son *Histoire de la philosophie islamique*[20]. En somme, les raisons historiques qui semblent à l'origine de cette prédisposition chez les Iraniens sont aussi bien politiques qu'épistémologiques : volonté, après l'avènement des Safavides, de rompre avec l'influence sociopolitique des confréries soufies qui faisait obstacle à la centralisation du pouvoir idéologique et clérical du chiisme. Cette rupture langagière fait qu'aujourd'hui, dans le monde iranien, le terme « soufisme » peut avoir une connotation ambivalente : selon qu'il renvoie à des pratiques ascétiques, aux traditions et aux rituels des confréries soufies, ou qu'il évoque la théosophie mystique, il peut avoir une connotation négative ou neutre. Dans le deuxième cas, à savoir, le soufisme en tant que pensée, les termes *erfân* et *orafâ*, les mystiques (au lieu de soufis), sont souvent privilégiés; d'où la préférence de Corbin pour le mot *erfân*.

En dehors de des connotations de ces termes dans la langue d'origine, pour traiter de ces notions dans une langue européenne, nous sommes face à des difficultés épistémologiques importantes qui sont liées à l'absence du recouvrement des champs sémantiques des termes désignant ces notions. Il s'agit de la différence des faits historiques au sein des systèmes culturels occidentaux et orientaux qui a pour corollaire la divergence connotative ou parfois même dénotative entre les signifiants communs dans les langues

---

[17] Mystère dérive du mot grec « *mustos* » disant « muet », comme un spectacle muet de réalité si élevée qu'aucune parole ne pourrait l'exprimer, tel le mystère de la messe.

[18] Curieusement semblable à l'allemand « *Gott zu erfahren* » [connaître, expérimenter Dieu] dans la mystique rhénane.

[19] Dans l'acception littérale du terme (« Connaissance suprême des mystères de la religion », selon Robert) et non *gnose* en tant que doctrine chrétienne du gnosticisme, se référant à la formule de Saint Paul : « *é gnôsis tou théou* », la connaissance de Dieu par illumination.

[20] CORBIN Henry, « La philosophie islamique depuis la mort d'Averroës jusqu'à nos jours », in *Histoire de la philosophie*, *tome III, du XIXe siècle à nos jours*, 1974, p. 1076.

occidentales et le persan (ou arabe avec lequel celui-ci partage toute une terminologie philosophique, religieuse, et mystique) qui ont pour but de désigner les mêmes signifiés. La différence entre les vécus, les visions du monde, les connotations culturelles, bref, l'historicité de ces termes chaque langue semble compliquer la tâche de trouver des équivalents exacts et infaillibles, et ce malgré les racines grecques et bibliques communes qui dominent toutes les langues en questions dans les domaines philosophique, métaphysique, et théologique. Les problèmes sémantiques se manifestent dès qu'on évoque des notions de base de la pensée philosophique dans le monde islamique. Comment peut-on prendre le mysticisme – qui évoque la notion de mystère et d'inconnu – pour l'équivalent d'*erfân*, qui s'apparente à la connaissance initiatique à la « gnose » ? Et que dire du soufisme, le *tasavvof* ? Peut-on qualifier les « sages » du monde islamique (*hakim*[21], *motakallem*[22], *filfufs*[23]) de « philosophes » alors que souvent ils récusent la rationalité dialectique qui fait l'essence de l'héritage philosophique grec ? C'est, d'ailleurs, ce genre de difficultés qui rend la traduction de Roumi en une langue européenne, tributaire d'un vocabulaire conceptuel hérité de la culture gréco-latine, une gageure de taille. Corbin prend acte des limites de la terminologie en usage dans toute réflexion sur les systèmes de pensées proches mais pas pour autant identiques Il précise dans son analogie de la métaphysique théosophique dans le monde islamique avec « la théologie spéculative » en Occident :

> Il y a encore lieu de dire qu'en mettant en correspondance ce qui s'est appelé « théologie spéculative » en Occident avec ce qui, en Islam constitue la métaphysique théosophique de l'ésotérisme, on fait apparaître l'insuffisance de nos termes « philosophie » et « théologie », d'autant plus grave que se trouvent ainsi séparées deux choses qui, pour nos penseurs, ne peuvent être isolées l'une de l'autre. (Corbin, 1974 : 1075)

Dans notre tentative de donner une définition à la pensée soufie de Roumi, nous faisons face à un double dilemme : d'une part, parler de la réception de l'œuvre de Roumi dans une culture occidentale par l'intermédiaire de la traduction se révèle impossible sans une connaissance préalable de la nature, des caractéristiques, et des fondements épistémologiques d'un des principaux courants de pensée dans le monde musulman, le *tasavvof* (soufisme) ; d'autre part, la taille et les ambitions modestes de notre exposé n'autorisent, en aucun cas, pareille entreprise. On pourrait, par exemple, se contenter d'une définition simple et

[21] Celui qui connaît la *hikmat*, la métaphysique, dans le sens occidental du terme.
[22] Spécialiste de *kalâm*
[23] Les philosophes hellénisants.

encyclopédique du genre suivant : le soufisme, c'est la « doctrine mystique qui s'est développée à l'intérieur de l'islam ». (Le Grand Robert) Or, comme le précise Corbin, la dimension mystique de l'islam ne se limite en aucun cas à la « métaphysique du soufisme » ; elle se manifeste aussi, et surtout, dans la « théosophie « orientale » de Sohrawardi » (*eşrâq*), ou encore dans certaines formes de la théosophie chiite. (Corbin, 1974 : 1076) C'est compte tenu de ces difficultés épistémologiques qu'il est recommandé de faire, au préalable, une lecture sommaire du chapitre consacré par Henry Corbin à la philosophie islamique au troisième volume de l'*Histoire de la philosophie* de l'Encyclopédie de la Pléiade (1974 : 1067-1188), qui fait brièvement mais savamment un tour d'horizon de l'ensemble des écoles de pensée dans le monde islamique de l'époque d'après-Averroès couvrant ainsi la scolastique islamique (*kalâm*[24]) aussi bien que la théosophie « orientale » (*eşrâqiye*), la métaphysique soufie, et la philosophie chiite. En outre, plusieurs ouvrages de notre bibliographie, tels que la monographie d'A. J. Arberry intitulée *Classical Persian Literature,* présentent des études exhaustives sur la littérature persane et, en l'occurrence, en spécialiste de Roumi qu'il est, Arberry n'a pas manqué de consacrer un chapitre entier à ce poète mystique.

Encore faut-il préciser qu'une définition du soufisme doit distinguer entre cette notion en tant que doctrine théosophique et l'ensemble des pratiques, des démarches, et des organisations qui lui donne l'allure d'une branche de l'islam. Ce qui nous intéresse dans le cadre de notre étude, c'est le soufisme en tant que système de pensée et ses manifestations dans la littérature mystique persane et notamment l'œuvre de Roumi. En réalité, le fondement théologique du soufisme, dans son rapport avec la religion et le texte sacré (le Coran) repose d'abord sur la distinction fondamentale entre l'aspect exotérique (*zâher*) et l'aspect ésotérique (*bâten*) du texte (sacré) en particulier, et de la vérité en général – principe qui se trouve à la base de la pensée chiite aussi. D'où l'opposition des mystiques soufis à l'interprétation immédiate et formaliste du Coran et de la tradition (indépendamment du fait qu'ils restent fidèles à l'observation de la *charia* ou non) ainsi que leur rattachement au cœur de la religion et la primauté à l'amour de Dieu, aux valeurs de contemplation et d'ascèse ainsi qu'à l'oubli de soi.

[24] Littéralement, le « discours », soit la scolastique islamique qui, selon Corbin, met « en œuvre, à l'appui du dogme islamique, les ressources dialectiques qu'ils [les penseurs de *kalâm*] devaient à la philosophie grecque. (*Ibid.* : 1070).

Au-delà de ce dépassement de l'exotérisme pour partir à la quête du cœur de la vérité, l'essentiel de la pensée mystique réside dans sa démarche ontologique vers la connaissance divine, l'idée selon laquelle la connaissance de Dieu est rendue possible par sa *révélation* au cœur du mystique[25]. C'est la notion de *théophanie*, commune aux deux théosophies, qui pousse Corbin à établir ce rapport analogique entre la théosophie mystique et la « théologie spéculative » chrétienne : la manière dont Dieu apparaît comme dans un miroir (*speculum*) à l'intérieur de l'homme. C'est ce qui brise la dialectique du « sujet » connaissant et de l'« objet » connu (notion fondamentale pour le *kalâm*) ; c'est l'objet de connaissance devenu le sujet absolu, qui « absout de toute objectivité » (1975 : 1076), qui doit se manifester au sujet primitif : « C'est le sujet Divin qui est en fait le sujet actif de toute connaissance de Dieu. » (*Ibid.* : 1072) Sur ce qui oppose le mysticisme islamique aux autres courants de la pensée concernant la nature de la connaissance, c'est cette obsession de l'insuffisance des méthodes dialectiques pour connaître la vérité. La métaphysique théosophique de l'ésotérisme se manifeste, d'après Corbin, en trois formes principales au sein de l'Islam : dans la métaphysique mystique (*erfân*), la théosophie « orientale » (*eşrâqiye*), initiée par Sohrawardi, et dans la pensée chiite. Cette métaphysique se différencie fondamentalement de la philosophie scolastique par sa méthodologie spéculative de la connaissance, face à la dialectique, et par la finalité dans sa quête de la vérité : la connaissance théorique (qu'on sache que le feu brûle) des philosophes diffère de connaissance vécue (qu'on soit le feu lui-même) des théosophes :

> Entre le *Kalâm* d'une part, et ce qui d'autre part est désigné comme *hikmat ilâhîya* (métaphysique, littéralement « philosophie divine », étymologiquement theosophia), *'irfân* (thésophie mystique), *hikmat ishrâqîya* (théosophie « orientale »), *hikmat yamânîya* (théosophie « yéménite », par interférence entre le mot Yémen et le mot *îmân*, foi), il y a toute la distance qui sépare la certitude de la connaissance théorique (*'ilm al-yaqîn*) et la certitude de la connaissance personnellement réalisée et vécue (*haqq al-yaqîn*). (*Ibid.* : 1071)

On peut dire que le mystique, dans sa quête de l'illumination, ne se contente plus de connaître le vrai (*haqq*, l'un des attributs de Dieu dans le Coran), mais cherche à se joindre à lui, à devenir lui, à se penser comme parcelle de l'être ; d'où ce caractère hétéroclite de l'expérience mystique qui s'apparente à une pulsion amoureuse, une relation passionnelle qui

[25] Aux deux premières lignes du qazal 441 du *Divân* (Q.V des textes de référence »), Roumi montre ce désir pour la révélation : « Montre ton visage, car le jardin et les fleurs sont mon désir/Ouvre les lèvres, car du sucre en abondance est mon désir. Ô soleil de beauté, sors, un instant, de derrière les nuages/car ce visage tant braillant et resplendissant c'est mon désir.

approche le mystique, le *créé*, à son créateur, à sa source de lumière, source d'être. L'expérience mystique, outre son aspect épistémologique, consiste en un périple[26], divisé en étapes à franchir, qui amène ou encore élève l'homme de son existence terrestre inférieure au bonheur ou mieux à la béatitude de *l'union* avec le/la « bien-aimé(e) »[27] éternel et absolu. C'est bien la métaphore de ce voyage spirituel, *tariqat*[28], chemin, cheminement, parcours, pris par chaque individu en quête de vérité, faisant de lui, un *rahrô*[29], un voyageur spirituel. C'est, en réalité, ce fondement métaphysique qui est à l'origine de la création poétique foisonnante avec toute une imagerie propre à elle où surgissent des descriptions passionnelles de l'état d'âme de l'amoureux, sa souffrance à cause de l'éloignement de son aimé(e), son désir d'union, le feu d'amour qui le consomme, ses états d'ébriété et d'intoxication par le vin d'amour, les moments d'intimité entre amoureux (amour tantôt explicitement charnel) charnel, des descriptions allant même jusqu'aux frontières de l'érotisme, etc. Ce langage poétique *ad hoc* est développé au cours de plusieurs siècles et a profondément marqué la littérature persane jusqu'à ce jour. La poésie mystique a créé un paradigme dont il est difficile de sortir même à l'époque moderne, paradigme auquel ont contribué, dans des styles bien variés, divers poètes, à commencer par Sanâ'i, en passant par Attar, Bâbâ Tâher, Nezami, Roumi, Sa'di, Hafez, Djami, et autres.

Il est, cependant, à noter que si la finalité du parcours mystique est la connaissance du Vrai et l'union spirituelle avec lui, cette pensée diverge fondamentalement des courants philosophiques au sein de l'islam, *kalâm* (scholastique) et *falsafa* (philosophie hellénique), aussi bien en théorie qu'en pratique, et à plus forte raison, de l'aspect exotérique et orthodoxe de la religion qui est dominé par une jurisprudence rigide (*feqh*, application de la loi islamique, la *charia*) : son approche non-conformiste (l'union avec Dieu, appelé le Bien-aimé) est fondée sur une relation créé-créateur fondamentalement différente de celle décrite et préconisée par l'orthodoxie de l'islam, où d'après Morgensztern le discours direct avec

---

[26] Ce mouvement transcendant à partir de l'état inférieur de l'ignorance vers l'illumination n'est nulle part ailleurs mieux symbolisé que chez Faridoddin Attâr e Neişâburi, le premier dans une lignée des grands poètes mystiques persans, dans son récit allégorique *Manteq otteir* (traduit en français par Anvar comme *Le Cantique des Oiseaux*). Attar crée ainsi la notion des « sept cités de l'amour » pour décrire les étapes d'un voyage que l'*âref* doit parcourir afin d'arriver au but. Ses sept cités sont : *talab* (le désir), *eşq* (l'amour), *ma'refat* (la connaissance), *esteqnâ* (la magnanimité), *tohid* (l'unicité), *heirat* (la perplexité), *faqr o fanâ* (la pauvreté et l'anéantissement).

[27] En persan, il n'y a pas de genre grammatical, d'où la difficulté du transfert d'un message ambigu vers des langues avec genre grammatical. Le sujet sera abordé dans la première partie de cette thèse.

[28] Ce terme est utilisé, par extension métonymique, comme la pratique des soufis, pour désigner la pensée mystique en Islam, ou encore la méthodologie soufie.

[29] Ce mot est d'origine persane, à la différence des autres termes d'origine arabe.

Dieu est absent.[30] C'est pour cette raison que les symboles deviennent indispensables dans le langage poétique mystique. On parlera plus loin du paradoxe de *logos* chez Roumi qui se rencontre aussi, quoique de façon mitigée, chez d'autres mystiques. Il s'agit d'un conflit intérieur du soufi entre deux extrémités quant à la divulgation ou à la dissimulation des vicissitudes de son expérience mystique. Il faut préciser que cette nécessité de dissimulation n'est pas toujours d'ordre ésotérique, mais parfois d'une simple obligation pragmatique d'écarter tout danger d'accusation d'hérésie ou d'ostracisme. Il en résulte la métaphore, le double sens, le non-dit qui se trouve au centre de la poésie mystique.

La polémique ne cesse jamais sur le statut et la place de la pensée soufie au sein de l'islam, son rapport avec le Coran, son appartenance ou non aux credo islamiques, sa comptabilité ou non avec le dogme religieux, et surtout sa source et ses origines. Si une grande majorité de penseurs, tant au sein du monde musulman qu'en Occident, cherchent à voir dans le texte coranique la source principale du mysticisme au sein de l'islam, le prenant pour partie intégrante du plus profond des enseignements coraniques, en dépit de la rivalité entre cette inspiration et une lecture orthodoxe du Coran, mais un grand nombre de chercheurs, notamment dans le monde persanophone, ont essayé de couper ce lien pour trouver les sources de la gnose à l'extérieur de ce monde. Il y a même ceux qui le voient comme l'antithèse de l'islam ; ils vont assez loin pour prendre le soufisme comme une résistance indo-iranienne à l'invasion du « génie arabe ».[31]Quoi qu'il en soit, le soufisme est loin d'être un ensemble homogène sur le plan théorique, tel qu'il se fait jour dans l'œuvre de différents mystiques, et encore moins dans la pratique des soufis. Quant à ses origines, une réduction pure et simple de sa source aux versets de Coran et aux traditions du Prophète (*hadith*) semble quelque peu simpliste, d'autant qu'il y a une distance manifeste des doctrines du soufisme avec les injonctions normatives de l'islam. On y trouve des traits des religions préislamiques iraniennes (mazdéisme), du néoplatonisme (selon Nicholson), du monachisme chrétien, ou encore des brins des traditions du subcontinent indien (le bouddhisme).

Il est évidemment très difficile de trancher dans ce débat, vieux comme la nuit des temps, au moins dans le monde islamique, sur les origines du soufisme et sa compatibilité avec les enseignements islamiques, et ceci ne relève pas de la recherche présente. Cependant,

---

[30] MORGENSZTERN Izy, *L'aventure monothéiste. Judaïsme, christianisme, islam : ce qui les rapproche, ce qui les distingue*, Paris, Édition La Découverte, 2011.

[31] Voir l'article instructif de Knysh qui résume l'ensemble des réactions des orientalistes par rapport au soufisme : KNYSH Alexander, « Historiography of Sufi Studies in the West », in *A companion to the history of the Middle East*, edited by CHOUEIRI Youssef M., 2005, p. 106-131.

cette polémique qui ne peut que compliquer la problématique de la traduction de la pensée syncrétique et hors de commun du soufisme en langues et cultures étrangères, fait tout sauf nous laisser indifférents. Cette question prendra de l'importance à propos de l'attitude des traducteurs vis-à-vis du transfert de l'esprit des textes de Roumi (dans la deuxième partie de cette thèse). Tout compte fait, une chose est au moins claire : la civilisation iranienne est le berceau de cette pensée au sein du monde islamique, comme l'affirme Edward Browne : « its [soufism's] chief home, if not the centre and well-spring, [is] in Persia »[32], et le rôle de Roumi y est bien central.[33]

Vie et œuvre de Roumi

La connaissance, toute sommaire qu'elle soit, des éléments de base du courant de pensée auquel appartient Roumi semble d'autant plus indispensable pour le chercheur qui s'intéresse à la poésie de Roumi que ce dernier en est une figure centrale. En effet, Roumi n'est pas qu'un poète (tel un Lamartine), un auteur prolifique (comme Ferdowsi) avec plusieurs milliers de distiques du *Masnavi e ma'navi* et encore plus dans le *Divân e Şams e Tabrizi* outre son œuvre prosaïque, tout simplement un homme de lettres (tel un Rabelais ou du Bellay), un juriste, un théologien, un *âref*, mystique, (comme un maître Eckart), un maître (*şeix*) soufi (comme un Şâh Ne'matollâh e Vali ou Halladj) dont la lignée est à la tête d'une des plus importantes confréries soufies du monde, les Mevlevi ; il est tout cela en même temps et davantage même. Son nom est cité par des sources diverses,[34] à côté d'Ibn 'Arabi, comme un des maîtres de pensée les plus importants du soufisme, aussi bien de par son œuvre littéraire (poétique et prosaïque) que ses enseignements élaborés.

Pour ce qui est de l'appartenance de Roumi aux courants de la pensée islamique, et notamment sa place au sein du mysticisme, on peut noter deux éléments majeurs dans sa vie : son éducation (grâce à son père et à Borhânoddin Mohaqqeq, son maître) et sa rencontre avec Şamsoddin e Tabrizi (de Tabriz en Azerbaïdjan), son maître spirituel. L'origine de la pensée de Roumi est, en réalité, à chercher dans les enseignements de son père, Bahâoddin (Bahâ'e)

[32] BROWNE Edward Granville, *A Literary History of Persia*, 1997, vol. 1, p. 418–19.
[33] Browne décrit Roumi ainsi : « without doubt the most eminent Sufi poet whom Persia has produced, while his mystical Mathnavi deserves to rank amongst the great poems of all time. (1997(II): 515)
[34] Non seulement par ses disciples ou encore en Orient, mais surtout par ses traducteurs et commentateurs en Occident, comme Arberry, Schimmel, Chitick, Vitray-Meyerovitch, etc.

Valad[35], théologien, prêcheur, juriste notable de sa région natale (Khorasan), mais aussi un mystique lui-même, dont les discours et les épigraphes, recueillis dans un ouvrage intitulé *Ma'âref* [36][les connaissances/les enseignements], sont, entre autres, une sorte d'interprétation mystique (ésotérique) des passages du Coran et d'*hadith* (tradition prophétique). Si Roumi est déjà disposé au soufisme, étant le fils et le successeur de Bahâ'e Valad, ce qui a fait d'un notable et enseignant de la jurisprudence islamique (mais celui d'une importante vocation mystique), un mystique de telle réputation, l'élevant à tout un autre niveau de la quête de l'amour divin est ce qui marque un tournant dans sa vie ; c'est une rencontre qui bouleversa la vie de l'auteur à jamais, la rencontre avec Şams de Tabriz.

Il convient ici de donner un aperçu, tant sommaire soit-il, de la biographie de Roumi, une biographie qui a toujours été sujet aux discussions voire aux polémiques, en raison de l'existence des légendes mêlées à la réalité, qui sont propres à la vie de tout personnage historique éminent. Et pour cause, le premier biographe de Roumi, un des disciples du cercle crée par ses descendants, Şamsoddin Mohammad Aflaki (d. 1292), le fameux auteur des *Manâqeb ol'ârefin*[37], qui n'a guère hésité à ajouter de ses imaginations pour dramatiser les péripéties mystiques de la vie du Maître[38]. De fait, Môlânâ, le surnom le plus répandu de Roumi en Orient au point d'être utilisé comme son nom principal en persan (et sous sa forme turque Mevlana), signifie Notre Maître. Aussi nous permettons-nous tout au long de cet exposé de référer, assez souvent, à Roumi en employant ce terme, par métonymie.

Calâleddin Mohammad est né à Balx (usuellement Balkh), ou plus précisément à Vaxş, village à proximité de Balkh, dans l'est du monde iranien, la région de l'Asie centrale. Son père, Bahâoddin Valad, décide d'émigrer, probablement suite à un différend avec les suzerains locaux,[39] pour s'installer finalement à Konya en Anatolie occidentale, dans les territoires nouvellement conquis de l'islam, après un long voyage comprenant notamment un pèlerinage à la Mecque. À Konya, dans une société disparate (composée de populations

---

[35] Sur la vie, l'œuvre et la pensée de Bahâ'e Valad, *cf.* MEIER Fritz von, *Bahā'-i Walad : Grundzüge seines Lebens und seiner Mystik*, Liege, Centre international d'études indo-iraniennes ; Leiden, Diffusion, E.J. Brill, 1989.

[36] FORUZÂNFAR Badi'ozzamân, *Ma'âref (Majmu'e mavâ'ez va soxanâne Soltên ol olamâ Bahâoddin Mohammad ebne Hosein Xatibi e Balxi maşhur be Bahâ' Valad),*Tehrân, Tahuri, 4 vol., 2 tomes, 1352 (1973).

[37] Traduit en français par HUART Clément : *Les saints des derviches tourneurs*, Paris, 1918-22.

[38] *Môlânâ*, le surnom le plus répandu de Roumi en Orient, au point d'être utilisé comme son nom principal en persan (et sous sa forme turque *Mevlana*), signifie Notre Maître. Aussi nous permettons-nous tout au long de cet exposé de référer à Roumi en employant ce terme, par métonymie.

[39] Il est à noter que l'hypothèse d'une fuite face à l'invasion mongole, longtemps favorisée, a depuis été rejetée par plusieurs experts, y compris Lewis, en raison des problèmes chronologiques.

grecques, turques et migrantes), il obtient un poste important en tant que prêcheur de la ville et doyen de sa madrasa. À la mort de son père, Roumi lui succède, en tant que théologien et prêcheur, après plusieurs années d'études (théologie, jurisprudence, *kalâm*, interprétation coranique, etc.) en Syrie notamment. Il assume ainsi les responsabilités de son père assurant la gestion et l'enseignement de divers cours à la madrasa[40] jusqu'à sa rencontre légendaire avec Şamsoddin Mohammad Tabrizi, un derviche errant, un *qalandar*, qui va d'une ville à l'autre sans attachement terrestre réel. Bien qu'il ne soit à l'origine que d'un seul ouvrage, *Maqâlât* (essais), Şams fait fonction d'une muse inspiratrice de l'ensemble de l'œuvre poétique de Roumi. Cette rencontre, amplement racontée, dans des versions différentes, par divers biographes de Roumi, marquera à jamais la vie du Maître aussi bien que la littérature mystique persane, car c'est à partir de ce moment que Môlavi se met à composer ses quelques milliers de vers. Roumi tombe follement amoureux de Şams, avec une passion brûlante dont les qualités et les particularités ont peu d'exemples dans la littérature et l'histoire du mysticisme iranien. Cette relation est encore plus dramatique dans sa suite : quelques années plus tard, après une éclipse passagère et une courte retrouvaille, Şams (dont le nom de Şams signifie littéralement « le soleil ») disparaît définitivement (probablement assassiné par l'entourage jaloux de Roumi qui ne supportait pas la transformation profonde de leur prêcheur). Au cours de ces années passées ensemble mais surtout après la disparition de son bien-aimé, Roumi se met à produire l'une des œuvres les plus foisonnantes de la littérature persane (et sans doute de l'histoire littéraire mondiale). Cette passion transforme ce prêcheur sobre en un derviche perplexe, un juriste islamique en un buveur de vin, un homme de raison en joueur intrépide du pari de l'amour :

> Ascète que j'étais, tu as fait de moi un chansonnier,
> le trublion de la soirée et le chercheur de vin.
> Collé au tapis de prière, noblement, que j'étais,
> Tu m'as rendu la risée des gamins de la rue ![41]

Comme nous le préciserons plus tard (à la partie II), une thèse officielle reste dominante, favorite de la grande majorité des commentateurs musulmans de Roumi, adoptée par la plupart des orientalistes occidentaux, selon laquelle le langage excessif de la poésie mystique, comblée des images interdites (description érotique, intoxication, luxure, et adoration du vin) n'est qu'un langage allégorique, constitué de symboles et de métaphores,

[40] Il faut préciser que les postes de prêcheur, de juriste, et d'enseignant de théologie se mêlaient souvent aux niveaux élevés dans le monde musulman médiéval.
[41] Roumi, quatrain 1891, in *Divân*, notre traduction.

avec aucun référent réel, élaboré dans le but d'intriguer l'esprit du lecteur. L'hypothèse des symboles ne renvoyant qu'à une dimension ésotérique du message est pourtant assez contestable par une approche linguistique moderne de la critique littéraire ; en effet, la constitution de la métaphore, tout osée qu'elle soit, a une valeur sémiotique discursive qui ne peut pas être facilement négligée surtout dans le langage poétique.

L'œuvre de Roumi peut faire l'objet d'une classification en fonction de son contenu et de sa forme littéraire. Ainsi d'un point de vue purement formel on peut distinguer l'œuvre poétique qui se constitue des ouvrages majeurs suivants : *Masnavi e ma'navi* (littéralement « couplets spirituels »), *Divân e Şams e Tabrizi* (recueil de *qazals*, « odes » et de *robâ'i*, « quatrains »), et de la prose : *Fihe mâ fih*[42] (titre arabe signifiant « est dedans ce qui est dedans »), et *Maktubât*[43] (les correspondances). En revanche, adoptant une approche thématique, nous devons diviser cette œuvre en deux catégories d'ouvrages mystico-didactiques, soit *Masnavi e ma'navi*, *Fihe mâ fih*, et *Maktubâti*, et celle des textes mystico-lyriques, regroupé dans un *divân* (signifiant littéralement « recueil de poésie » en persan), le *Divân e Şams Tabrizi* (de Şams de Tabriz), également connu sous le titre du *Divân e Kabir* (littéralement le grand divân) ou encore du *Kolliât e Şams e Tabrizi* [*Divân intégral de Şams de Tabriz*], édité par Badi'ozzamân Foruzânfar au milieu du siècle précédent.

Ce qui nous intéresse ici c'est l'œuvre poétique de Roumi, soit le *Divân* et le *Masnavi*[44]. Cette deuxième typologie étant approximative, il y a effectivement maints vers et passages à caractère lyrique dans le *Masnavi*[45] et des vers avec une tendance pédagogique ou un ton instructif, surtout, parmi les quatrains, dans le *Divân*. Les qualificatifs mystico-lyrique et mystico-didactique sont aussi loin de faire justice à l'esprit de l'œuvre de Roumi ; si tant est que l'organisation des thèmes du *Masnavi* fait penser à un ouvrage mystique destiné aux disciples du *tariqat*, voyageurs spirituels, il n'en est pas moins une œuvre narrative avec des récits du sens philosophique traitant des sujets aussi variés que la vie conjugale, la morale, le

---

[42] Edité par Forouzânfar, ce livre est en réalité l'ensemble des notes des étudiants de Roumi des discours qu'il avait donnés au cours des années. *Cf.* ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Fihe mâ fih*, discours de Môlânâ édité par FORUZÂNFAR Badiozzamân, Tehrân, Dâneşgâh e Tehrân, 1330 (1951).

[43] ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Maktubât*, édité par SALMÂNIZÂDE Javâd, Tehrân, Eqbâl, 1379 (2000).

[44] Il est à noter qu'en dépit du fait que le *masnavi* (signifiant couplet) soit le terme générique pour désigner une forme de la poésie persane (et arabe), quand on l'utilise tout court comme référence à une œuvre spécifique, il s'agit du *Masnavi e Ma'navi* de Môlavi, telle est l'importance et notoriété de cet ouvrage majeur au sein de la littérature persane.

[45] Pour faciliter la lecture, nous nous référons désormais au *Masnavi e Ma'navi* par le terme raccourci *Masnavi* et au *Divân e Şams e Tabrizi* par le simple *Divân*.

sexe, la justice, la religion, la nourriture, les coutumes, etc., bref, tous les aspects de la vie humaine.

Quant à la structure interne et la date de rédaction des ouvrages concernés, il est plus facile de faire le profil du *Masnavi* que celui du recueil poétique, qui, lui, n'a été publié sous forme d'un ouvrage unique qu'au début du XXe siècle. Les poèmes regroupés au sein du *Divân* ont probablement été composés tout au long de la vie de Môlavi, suite à sa rencontre bouleversante avec Şams de Tabriz. Le *Masnavi*, au contraire, est l'*opus magnum* de la fin de vie de Roumi entamé sur le conseil de l'un de ses disciples regroupant l'ensemble de la sagesse et enseignements ésotériques du maître, qui accompagnerait tous les disciples de soufisme après sa mort. Le *Masnavi* se compose de six livres qui contiennent essentiellement des récits disparates, en sus des préludes, dont celui du *Livre I*, intitulé *Neynâme*, (l'histoire de la flûte de roseau). Ce passage jouit notamment d'une réputation inégalée dans la littérature mystique. Ces récits peuvent s'organiser en un seul ou plusieurs sous-chapitres qui se suivent l'un après l'autre sans pour autant suivre un ordre thématique ou chronologique spécifique. Ainsi, arrive-t-il qu'au milieu d'un récit apparaissent des sous-chapitres racontant des récits parallèles ou donnant des discours pédagogiques ou encore des commentaires ou des analyses du narrateur, ce qui confère quelque aspect singulier à la narration roumienne. La forme de versification du *Masnavi* est, comme l'indique le titre, le *masnavi*, le couplet, dans lequel les deux vers de chaque distique (*beyt*) riment, et chaque distique est doté de sa propre rime. Dans la poésie persane, le *masnavi* pourrait être considéré comme l'équivalent de l'alexandrin dans la poésie française dans la mesure où, pour des raisons pratiques, les deux formes sont populaires chez des poètes qui composent de très longs poèmes, de par la facilité de construction et la maniabilité de ces formes de poésie au niveau du mètre et de la rime. Ceci est bien le cas du *Masnavi e ma'navi* avec ses quelque 26.500 lignes.[46] L'usage de cette forme se voit aussi chez Ferdowsi dans le *Şâhnâme*, Nezami dans ses *Panc Ganc* [les cinq trésors], Attar dans son *Manteq o tteir* (entre autres), et beaucoup d'autres.

On distingue trois formes poétiques variées dans le *Divân e Şams* : le *qazal* comparable aux odes en Occident, le *robâ'i* ou le quatrain (la fameuse forme popularisée par les quatrains d'Omar Khayyâm) et le *tarci'band*, une forme proche du qazal avec quelques

[46] Chaque ligne est en fait un distique constitué de deux vers écrit horizontalement l'un à côté de l'autre.

nuances thématiques. Avec quelque 35.500 lignes (distiques)[47], le *Divân* doit être l'un des plus grands recueils de poésie persane. Si le thème central est l'expression des états d'âme du poète en tourment d'amour, donc un thème lyrique par définition, il s'agit avant tout la description des expériences mystiques, des aventures d'un voyageur spirituel (*rahrô*) dans sa quête du Vrai et en souffrance d'éloignement du bien-aimé(e).[48] Les images, les symboles, les allusions, le ton, et les tropes qui se trouvent dans cet ouvrage sont d'une nature différente de ceux constatés dans le *Masnavi* qui est plus tardif. Il nous appartient de préciser que le *Divân* est l'œuvre d'une vie, composé tout au long de celle de Roumi ; en conséquence, les poèmes varient significativement selon le contexte et des dispositions sentimentales du poète au moment de la genèse. L'originalité de cette œuvre reste, pourtant, dans les détails techniques, dans la versatilité des mètres ainsi que la musicalité pour les qazals, et la singularité des images et des thèmes évoqués de façon concise dans les quatrains.[49] Finalement, une particularité du *Divân e Şams e Tabrizi* réside dans le fait que Môlavi utilise comme nom de plume,[50] outre *Xâmuş*, silencieux ou silence, le nom de Şams e Tabrizi, à l'image du titre même du recueil, tellement il est éperdument amoureux de son maître spirituel, ce derviche errant autour duquel il tourne telle une particule autour du soleil.

Réception de Roumi en Occident

Roumi est sans doute l'auteur le plus traduit en anglais à partir d'une langue non-européenne (à part les livres sacrés), et pour cause, l'immensité de son œuvre qui a été presque entièrement traduite (à l'exception des qazals) en anglais et dans une moindre mesure en français sans parler des nombreuses vagues de tentatives de retraduction à diverses époques. Mais la question de la réception chez un auteur tel que Roumi dépasse les frontières de la réception d'une œuvre purement littéraire pour s'apparenter aux problèmes herméneutiques liés à l'interprétation des textes religieux. Comme nous l'avons précisé, l'esprit du message de Roumi, comme poète mystique par excellence, est toujours sujet à débats tant et si bien que l'on peut comparer son œuvre aux textes religieux dont le sens ésotérique est caché par son apparence exotérique.

---

[47] Le *Divân*, d'après l'édition de Foruzânfar, regroupe 3502 *qazals* et *tarji'bands* (odes), ainsi que 1995 robâ'i*s* (quatrains).

[48] Vu qu'il n'y a pas de genre grammatical en persan, on ne saura jamais si l'objet de l'amour dans la poésie persane est une femme ou un homme, d'où notre préférence pour l'inclusion de 'e' entre parenthèses.

[49] Ces détails seront abordés dans la première partie de cette recherche.

[50] Comme une obligation de versification, dans la dernière ligne du qazal, le poète doit inclure son nom de plume de quelle façon que ce soit en guise de signature.

Alors dans cette circonstance, quelle interprétation peut en proposer le traducteur de Roumi pour le rendre accessible au lecteur occidental ? Doit-il agir comme commentateur du texte essayant de définir l'intenté de l'auteur ou bien lui faut-il se contenter du rôle du passeur du texte d'un idiome à l'autre? On pourrait supposer qu'à l'instar des interprétations dans la culture d'origine, l'Occident, par l'entremise des traductions, pourrait faire une panoplie de lectures du discours ésotérique de l'auteur. Or ce n'est point le cas : la plupart (et non la totalité) des traducteurs paraissent partir des hypothèses de base semblables qui sont enracinées dans l'époque de la découverte de Roumi, la genèse de ces traductions, ose-t-on emprunter un terme à la critique moderne,[51] au début du XIXe siècle par les premiers traducteurs, soit une œuvre placée dans la ligne de la tradition islamique, donnant au texte une allure religieuse.[52] Ce choix de terme n'est pas anodin, car nous le verrons que dans la deuxième moitié du XXe siècle, les traductions de Roumi ont généré une telle vague au sein du système[53] anglophone nord-américain qu'on peut imaginer une fonction à part entière pour l'œuvre de Roumi au sein de ce polysystème littéraire. À ce titre, ce phénomène que Lewis appelle *Roumimania* mérite d'être étudié comme un mouvement littéraire en soi.[54]

Dans le cadre de notre recherche nous avons procédé à un recensement des traductions publiées en langue anglaise et française sur support papier.[55] Tout a commencé à la fin du XVIIIe siècle, à l'époque romantique, où le goût pour l'exotisme a donné naissance à un engouement pour la littérature et la culture de l'Orient qui s'est manifesté notamment avec l'arrivée de traductions des poètes iraniens comme Hafez.[56] Les premiers contacts avec la pensée de Roumi se seraient faits par l'intermédiaire des observations des pratiques des derviches *mevlevis*[57], dits des derviches tourneurs,[58] et leur danse rituelle (*Samâ*) lors des

---

[51] Il serait intéressant d'élargir le champ d'étude de la critique génétique à la traduction en appliquant les outils méthodologiques de cette discipline aux textes traduits, et en l'occurrence à cette multitude des traductions qui existent de Roumi.

[52] On essaiera d'éclairer le sujet lors de notre analyse du transfert du contenu du message à la deuxième partie.

[53] Nous utilisons le terme « système » dans toute l'ampleur qui lui est prêtée dans le contexte de la théorie du polysystème.

[54] Nous en parlerons davantage lorsqu'on présente la méthodologie du travail qui s'inspire partiellement des théories de l'école de Tel-Aviv, soit la théorie polysystème.

[55] Présentées par ordre chronologique dans les tableaux B et C de l'Annexe II.

[56] Ce dernier, de loin, le poète le plus populaire en Iran, a marqué Goethe et l'a inspiré dans la création de son *Divan occidental-oriental*.

[57] Les disciples de Molânâ qui prend en turc la forme de *Mevlânâ*, d'où le terme *mevlevi*.

[58] Clément Huart, traducteur d'Aflâki en français, consacre un de ses ouvrages aux derviches tourneurs : HUART Clément, *Konia, la ville des derviches tourneurs : souvenirs d'un voyage en Asie mineure*, Paris, Ernest Leroux, 1897.

voyages des diplomates et des orientalistes dans l'Empire ottoman, où ceux-ci fascinaient les voyageurs européens.

Les premières traductions de Roumi ont vu le jour dans le monde germanophone et par les germanophones[59]. Jacques van Wallenbourg, diplomate autrichien à Istanbul dans les années 1790, rassembla les manuscrits du *Masnavi* et les édita en persan. (Lewis, 2007 : 565) Il le traduisit aussi en français, et si sa traduction n'avait pas été perdue dans un incendie, le français aurait été la première langue européenne vers laquelle Roumi aurait été traduit. Hélas, des traductions françaises tarderont considérablement par rapport à celles parues en allemand et anglais. Ce n'est qu'en 1950 qu'un premier volume de traduction de Roumi paraît en français avec la publication d'une sélection de 276 quatrains traduits par un poète surréaliste turc, Assâf Hâlet Tchélébi.[60] La grande vague de traductions des textes de Roumi en français suit « la traductrice de Roumi » en France, Eva de Vitray-Meyerovitch, qui, dans les années 1970, traduisit non seulement l'intégralité du *Masnavi e ma'navi*, quelques centaines de qazals et un recueil de quatrains, mais aussi l'œuvre prosaïque de Roumi (y compris ses lettres). Consacrant toute une vie à Môlavi et au soufisme, membre de CNRS, elle est aussi l'auteure de plusieurs ouvrages sur le soufisme et Roumi ; elle est également traductrice d'autres penseurs comme Muhammad Iqbal, le penseur pakistanais, poète et disciple[61] de Môlavi. Il va sans dire que ses traductions constituent l'essentiel de nos textes de référence en français.

Plus tard, dans les années 1990, deux autres tentatives majeures de traduction des qazals ont donné naissance à deux ouvrages : *Le livre de Chams de Tabriz*, par Mahin et

[59] Nous nous abstenons toutefois d'évoquer, pour des raisons évidentes, les traductions allemandes de Roumi qui ont paru dès le début du XIXe siècle : celles de Valentin Freiherr von Hussard dans une revue publiée par un diplomate autrichien, Joseph von Hammer-Purgstall, *Fundgruben des Orients*, et plus tard, avec Freidrich Rückert, qui a fait une adaptation très réussie d'un nombre limité de qazals. La traduction de quelques extraits du *Divân* et du *Masnavi* par Hammer-Purgstall dans une anthologie intitulée *Geschichte der schönen Redekünste Persiens* est la première traduction digne de ce nom parue en un volume. Si la réception allemande est ancienne, elle n'a pas été aussi conséquente qu'en anglais voire en français ; ceci est sans doute en partie dû au fait que Hafez a toujours occupé une place bien plus importante dans la culture allemande de par l'intérêt particulier que Goethe avait manifesté dans son *West-östlicher Divan.* D'autre part, l'aspect lyrique de la poésie roumienne semble attirer l'attention des germanophones davantage que les vers narratifs et didactiques du *Masnavi* malgré la traduction d'un tiers du *Livre I* par Georg Rosen. Finalement, l'un des roumiologues les plus éminents de tous les temps reste l'Allemande Annemarie Schimmel (1922-2003), qui publia plusieurs ouvrages sur Roumi en allemand et en anglais où figurent aussi des extraits traduits. (*Cf.* Lewis, 2007 : 539-540 et 566-569.)

[60] Pour être précis, le tout premier poème traduit et publié de Roumi en français est un récit du *Masnavi* qui est publié dans une revue du XIXe siècle : BAUDRY F., « Moïse et le chevrier », le *Magasin Pittoresque*, 1857, p.242.

[61] Vitray-Meyerovitch n'étant ni iranologue ni spécialiste du monde iranien, elle s'est fait aider par Djamchid Mortazavi, un persanophone, comme co-traducteur pour plusieurs ouvrages.

Nahal Tajadod, des Iraniennes, qui ont travaillé en collaboration avec J.C. Carrière, et *Soleil du réel : poèmes d'amour mystique*, par Christian Jambet. Plus récemment,[62] Leili Anvar, universitaire française spécialiste du monde iranien, s'est consacrée aux études de Roumi. Elle a notamment entamé une série de traductions de la littérature persane, dont son titre *Rûmî La religion de l'amour*, où apparaissent des traductions d'extraits du *Masnavi* aussi bien que du *Divân*. Étant donné le talent et la consécration d'Anvar, on pourrait sans doute s'attendre à l'émergence d'une deuxième Vitray-Meyerovitch dans le domaine de la roumiologie dans le monde francophone.

Poussée sans doute par une montée en vogue de la littérature persane dans le monde germanique, la réception de Môlavi chez les anglophones prend une ampleur exceptionnelle tant pour ce qui est de la traduction qu'en fait de nombre des commentaires et des ouvrages critiques. L'intérêt porté à Roumi commença très tôt, avec la publication d'une première traduction anglaise du prélude du *Livre I* du *Masnavi* dans *Asiatic Society* en 1791. Cet intérêt a continué à grandir jusqu'à aujourd'hui, prenant diverses formes : traductions littérales, en vers ou en prose, versions, adaptations, imitations, etc. En bref, elles se présentent comme toute une série de phénomènes intertextuels.

Toutefois, après cette première tentative, les lecteurs anglophones ont dû attendre quelques décennies avant de pouvoir accéder à la poésie de Roumi dans un volume publié, quoiqu'un Emerson ait publié, à Boston, quelques retraductions à partir de la version allemande de Joseph von Hammer-Purgstall. Malgré leur intention initiale, ni Cowell ni FitzGerald[63] n'ont jamais pu se consacrer à l'entreprise de traduire Môlavi non plus. (Lewis, 2007 : 570-572) Finalement, Sir James William Redhouse[64] publia une traduction rimée du *Livre I* du *Masnavi* en 1881, précédé d'une longue introduction avec maintes références au texte d'Aflâki. Edward Henry Whinfield est le premier traducteur qui propose un résumé des six livres du *Masnavi* en quelque 3 500 lignes en prose, en 1887, suivie d'un deuxième volume de commentaires. Charles Edward Wilson, professeur de persan à Cambridge et à l'Université de Londres, a continué l'entreprise de Redhouse en publiant le *Livre II* du

[62] Ici, nous omettons de parler de la traduction en vers disparates, parue dans divers endroits, par Henri Massé (1948), Pierre Robin (1950), et Skalmowski Wojciech ainsi que des adaptations en prose de quelques récits du *Masnavi* publiés dans les années 2000. Voir le tableau C.

[63] Fameux traducteur d'Omar Khayyâm.

[64] Lexicographe britannique de la langue turque ottomane (langue lexicalement proche du persan malgré son appartenance à la famille des langues altaïque et en raison de l'emprunt de la majeure partie de son vocabulaire soit du persan, soit de l'arabe par le biais du persan) qui s'intéresse à Molânâ à travers les Mevlevis.

Masnavi, en prose (comme Whinfield), en 1910. Il est à noter que les traductions de Whinfeild et de Wilson respectectent l'apparence graphique du poème original, tout en restant en prose, avec des lignes qui correspondent soit à un distique (*beyt*), soit à un vers. Ce modèle sera repris par plusieurs autres traducteurs (comme Nicholson et Arberry) qui traduisent le vers en prose tout en préservant l'apparence du poème.

S'il existait une discipline à part entière intitulée la roumiologie, Reynold Alleyne Nicholson, de l'Université de Cambridge, en serait le père fondateur. Cet élève d'Edward Browne a consacré l'œuvre d'une vie à étudier, traduire, commenter Roumi, voire éditer l'auteur dans sa langue d'origine à partir des manuscrits anciens. Tout autre traducteur qui est venu après lui, que ce soit en anglais ou en d'autres langues européennes, lui est redevable, non pas que l'on ait pu, grâce à Nicholson, accéder à une édition fiable du *Masnavi* ou encore à des critiques de qualité universitaire en langue anglaise, mais aussi parce que la plupart des traducteurs du *Masnavi*, qu'ils l'admettent ou pas, soit ont, au moins partiellement, fondé leur traduction sur sa version initiale en prose, soit s'en sont servis pour avoir une meilleure compréhension du texte de départ ou pour assurer davantage d'authenticité à leur propre traduction.[65] Sa traduction intégrale du *Masnavi* (1926) et sa sélection de qazals (1898), tous en prose, ainsi que ses tentatives de versifier ces mêmes traductions font, encore de nos jours, référence pour tout chercheur et traducteur de Roumi. C'est aussi le cas, quoique dans une moindre mesure, des traductions de qazals et de quatrains faites par Arthur John Arberry, son successeur à la même chaire à Cambridge. Arberry a traduit plusieurs centaines de quatrains et, en deux volumes, 400 qazals.[66]

Ces deux traducteurs, sans doute malgré eux, en introduisant Roumi au sein de la langue-culture anglaise, sont à l'origine d'un phénomène socioculturel et littéraire qui s'est manifesté sous la forme d'une multiplication de traductions, de retraductions, et d'adaptations, notamment aux États-Unis, pendant la deuxième moitié du XXe siècle. Cette deuxième vague voit le jour grâce aux (re)traducteurs qui ne maîtrisant guère le persan ont fondé leurs versions sur les traductions des universitaires britanniques. Parmi eux Colman Barks et Kabir Edmund Helminski sont les plus connus et dans le cas du premier le plus

[65] Même la traduction de Vitray-Meyerovitch du *Masnavi*, la seule traduction intégrale de cet ouvrage, mise à part celle de Nicholson, en une langue européenne, porte des ressemblances signifiantes avec cette dernière, chose surprenante étant donné que rien n'indique que Vitray-Meyerovitch ait entrepris une retraduction à partir de la version anglaise. Nous évoquerons cette question, à plusieurs reprises, dans l'analyse comparative.

[66] Il est à signaler que les qazals du *Divân* n'ont pas encore été entièrement traduits en anglais directement du persan. Nous ne nous rendons pas compte de la traduction, en plusieurs volumes, de la totalité des qazals par Nevit Ergin, qui a, en réalité, été effectuée à partir de la version turque de Gölpinarli. (Lewis, 2007 : 608-610)

prolifique (avec plus d'une trentaine de titres de traduction). Font partie de cette « nouvelle vague » de traductions roumiennes, des persanophones comme Nader Khalili, Shahram Shiva, Maryam Mafi, Reza Saberi, Houshmand, d'autres anglophones tels que Thackston, Gupta, Star, Bly, ou des disciples de Môlavi, des mevlevis, (quoique pas nécessairement persanophones) tels Gamard, Ergin, ou Turkmen. La liste paraît inépuisable.[67]

Finalement, une troisième tendance traductive a émergé durant ces dernières années qu'on reconnaît comme le « retour au cercle universitaire » d'autant que les protagonistes sont des spécialistes de la langue et de la littérature persanes, comparables au mouvement dont Anvar ou encore Jambet sont les représentants en français. Ce mouvement regroupe Franklin D. Lewis (roumiologue contemporain le plus éminent), Alan Williams, Jawid Mojaddedi.

Roumi et le problème du *logos*

Si la « communication est un cas particulier du malentendu », au dire de Jean René Ladmiral, se référant au flou conceptuel critiqué par Pascal, l'idée de l'incapacité de la méthode dialectique et de manière générale la communication verbale est omniprésente dans la pensée soufie de Roumi. C'est bien lui qui dit dans son 921e qazal :

> Le discours, qui provient de l'esprit, de l'esprit se cache
> Du joyau de la rive de la mer, la langue se cache (Di : Q.921, l. 1) [68]

Cette hostilité vis-à-vis du *logos* n'empêche pas, pour autant, Môlavi d'avoir une œuvre foisonnante. Dire l'indicible est la vocation de Roumi, comme tous les poètes mystiques, qui sont pris au piège dans un conflit entre une pulsion[69] intérieure poussant à

[67] Notre recherche portant sur la traductologie et non pas sur une histoire littéraire de Roumi, nous ne répertorions pas toute reproduction textuelle de Roumi en anglais ni en français. Nous nous sommes contenté, dans les tableaux chronologiques, de citer les ouvrages de traduction publiés, soit en volume séparé soit par les principaux traducteurs de Roumi dans les anthologies. Pour un compte rendu plus détaillé sur les traducteurs et le contexte de la parution des traductions en anglais, voir Lewis, 2007, les chapitres 13-14 (p.528-616) encore que cet ouvrage ne rende pas compte des titres plus récents parus au cours des dix dernières années.

[68] Toute citation de Roumi qui paraîtra dans le corps de la thèse sans référence au traducteur a été traduite par l'auteur de cette thèse.

[69] Est-ce du même genre de pulsion dont parle George Steiner dans, son élan herméneutique, cette confiance initiale qui pousse le traducteur à traduire ? Le mystique ressent-il la même pulsion pour se traduire en mots et projeter les secrets d'une expérience d'extase métaphysique en dehors de son esprit ?

s'exprimer, de partager leur expérience spirituelle et une interdiction de nommer « l'innommable ».[70]

Or la traduction est un problème central du langage pour autant que le transfert du message linguistique dans sa totalité (sa forme et son contenu) implique d'abord la compréhension, puis la déverbalisation, et ensuite la recréation du discours dans un nouveau système de signes linguistiques. C'est la mise à l'épreuve de la capacité voire la possibilité de comprendre un texte d'une part, et la capacité de la langue, en général, et de la langue d'arrivée, en particulier, à exprimer le message dans toute sa complexité discursive de l'autre. Ce sont bien ces aspects épistémologiques du discours sur le langage qui sont en jeu dans la traduction de Roumi : nature de la compréhension, particularité des langues, capacité des langues à représenter le monde réel, le continuum extralinguistique. Ainsi la traduction de la pensée de Roumi représente-t-elle un double défi à cause du rapport paradoxal voire tourmentée de l'auteur avec le langage. Ce double défi se manifeste de prime abord au niveau de l'épistémologie mystique : la philosophie mystique de Roumi est une réflexion profonde sur la nature du langage ; en effet, toute l'œuvre de Roumi est un conflit entre le *dit* et le *non-dit*, la pulsion de s'exprimer et la force de garder le mystère, l'obligation morale de partager ses enseignements et la contrainte de préserver les secrets (*râz*) du *nâmahram* (le non initié, qui ne doit pas être exposé aux mystères sublimes de Dieu), l'abstinence et la profusion, l'éloge et la critique du savoir et des moyens d'expression.

Si le paradoxe existe dans les principes, il se trouve aussi dans les faits : le paradoxe de Roumi réside dans le fait qu'il a composé des milliers de vers tout en fustigeant « le mot », le *logos*, le considérant comme le « voile » qui dissimule la Vérité, empêche la communication, communication qui doit être prise dans son acception ontologique, à sa savoir *l'union*, l'union entre le locuteur et le locutaire, entre le créé et Dieu, le *âref* (chercheur de la connaissance ultime) et le Vrai. La langue, pour Roumi, dans son incapacité de décrire l'essence des choses, de désigner le *vrai* n'est finalement qu'un voile, qu'un handicap. Par exemple, en parlant de l'essence de « l'amour », il affirme :

> Quoi que je dise dans l'explication et la description de l'amour,
> Mais lorsque j'arrive à l'amour lui-même, j'ai honte !
> La langue a beau éclairer les choses,
> Mais l'amour sans parole est plus clair

[70] Sans doute pour éviter le sort de Halladj, le soufi iranien qui s'est fait supplicier par le calife de Bagdad pour avoir professé qu'il était Dieu : « *ana' l haqq* » (Je suis Vérité), « Vérité » étant l'un des attributs de Dieu.

La plume se précipitait à écrire
Mais en arrivant à l'amour, la plume s'est fendue en elle-même
Le *logos*[71], dans son interprétation, est coincé comme l'âne dans la boue[72]
L'explication de l'amour et de l'état amoureux n'est que du ressort de l'amour lui-même.[73]

La dichotomie qui existe chez lui entre le mot et le sens, la forme et le fond, l'ésotérique et l'exotérique relève de cette dualité omniprésente dans le mysticisme[74]qui est sans doute enracinée dans une culture indo-européenne préislamique, ou encore néoplatonicienne, d'après l'hypothèse de Nicholson qui le compare volontiers avec Ibn 'Arabi.

L'une des préoccupations principales de Roumi est en effet liée à cette quête du langage absolu. Lui qui cherche un langage universel, transcendantal, complet, tel qu'il apparaît chez les idéalistes allemands ou encore une langue à la recherche de laquelle le traducteur part selon la tâche que lui attribue Walter Benjamin. L'une de ses plus célèbres épigraphes, devenue proverbe en persan (*Mieux vaut un cœur commun qu'une langue commune*), est tirée de *l'histoire de la huppe de Salomon*. Elle révèle le dédain de Roumi pour les langues et son idéal d'un langage universel qui serait selon lui le langage du « cœur » :

Alors le langage de la confidence est autre chose
Mieux vaut un cœur commun qu'une langue commune

À part le discours, le signe, et le document,
Il y a des centaines de milliers de traducteurs qui viennent du cœur. [75]

Pour revenir aux questions de traduction, il faut noter qu'on est aussi face à un autre paradoxe théorique : celui de l'intraduisibilité. D'une manière générale la poésie persane est extrêmement formaliste[76]; le rythme et l'harmonie y jouent un rôle primordial, la langue est richement imagée, profondément ancrée dans un système symbolique particulier difficilement accessible pour qui n'aurait pas la connaissance tropologique préalable de la littérature

[71] Dans le texte original, le mot est « *'aql* », la raison, l'intellect.
[72] En persan, l'âne qui se coince dans la boue est une métaphore de l'impuissance totale.
[73] *Masnavi*, *Livre I*, lignes 112-115.
[74] Aussi bien que dans la pensée chiite qui semble obsédée par la nécessité de proposer une version ésotérique, le *bâtin (le fond),* pour tout aspect exotérique, le *zâhir* (l'apparence) de la parole divine. Sur la dichotomie de fond-apparence, voir Mohammad Ali AMIR-MOEZZI *La religion discrète : croyances et pratiques spirituelles dans l'islam shi'ite,*2006.
[75] *Masnavi, Livre I*, Linges 1207-08.
[76] Ici, on parle de la versification persane et non pas nécessairement de la poésie de Roumi, qui, elle, d'après les experts dont un Şafi'i Kadkani, n'est pas à la pointe de la perfection formelle.

mystique iranienne. C'est le cas de Roumi qui est l'un des poètes les plus traduits du monde iraniens. S'agit-il du paradoxe que Georges Mounin a tenté de résoudre à travers la théorie de l'universalité[77] de la langue ? N'est-ce pas non plus le témoignage d'une importante pratique de traduction ? Roumi n'est-il pas l'exemple par excellence de cette pratique massive de traduction, et surtout de retraduction, et d'autres genres de *transposition* du texte ? La poésie de Roumi n'a-t-elle pas fait l'objet d'une abondante activité d'hypertextualité ? La réflexion sur la traduction de la poésie de Roumi doit donc prendre en compte plusieurs paradoxes : celui de la traduction d'un auteur prolifique qui entretient un rapport pour le moins difficile avec la langue, et celui d'une culture piégée entre le *dit* et le *non-dit*.

Défis de la traduction de la poésie persane

Le traducteur occidental se trouve face à trois défis majeurs avec la poésie soufie : d'abord, la distance formelle des systèmes linguistiques, et cela, malgré une origine commune (le persan appartenant à la branche indo-iranienne de la famille des langues indo-européennes) et en raison de l'influence lexicale considérable des langues sémitiques (araméen impérial, syriaque, arabe). Cette distance linguistique se manifeste à plusieurs niveaux : syntaxique, grammatical, et lexical. S'il y a des proximités dans les domaines du système verbal, des catégories grammaticales, des prépositions, de la construction des phrases, et du système morphologique (quelques-uns des affixes indo-européens), la langue persane semble assez éloignée de ses cousins européens dans une perspective pragmatique, à savoir relativement à l'usage de la langue, du fait des différences lexicographiques ainsi que de l'usage de l'alphabet arabe. Ce fait n'est pas surprenant du fait de la distance géographique et du décalage diachronique entre ces communautés linguistiques ; contrairement aux langues européennes entre elles, il y a peu d'histoire commune,[78] peu de vécus communs et, par conséquent peu de vocabulaires partagés entre le persan et les deux langues objets de cette étude.[79] Ce problème formel prend plus d'ampleur lorsqu'on y ajoute les particularités de la versification persane.

---

[77] *Les problèmes théoriques de la traduction*, 1976.

[78] Mise à part l'influence mutuelle du persan moyen et le grec et, plus tard, le latin durant l'antiquité, le persan moderne qui apparaît dès le IXe siècle n'avait pas été en contact direct avec les langues européennes et avant le XVIe siècle au moment où des relations culturelles directes avec l'Occident sont renouées.

[79] Nous mettons de côté les lexiques d'origine persane en anglais et français (81 entrées dans l*e Petit Robert*) tels que : échec, paradis, aubergine, bakchich, joug, musc, bazar, …, et derviche. Il faut, *a fortiori*, écarter les emprunts persans aux langues européennes à l'époque moderne, d'abord en provenance du français ensuite de l'anglais dans des domaines technologiques et scientifiques, d'autant que ceux-ci ne concernent aucunement les textes de la littérature classique persane. Ce qui pourrait, en revanche, représenter un intérêt

En second lieu, l'existence d'une terminologie spécifique au soufisme, avec des valeurs connotatives considérables, ajoute à la distance entre les systèmes de référence des langues traduisantes et la langue d'origine. Les référents culturels sont fondamentalement éloignés dans le langage poétique soufi tout en gardant des ressemblances relatives aux notions de base du mysticisme voire du discours religieux chrétien. C'est en réalité ces dissemblances qui rendent la tâche du transfert du message plus difficile dans la mesure où les indices communs dans les deux systèmes s'avèrent trompeurs lors de l'interprétation dans un « nouveau champ d'indication »[80] avec des référents différents. Le problème de la connotation se manifeste avant tout dans la différence du « champ interprétatif » entre la langue source et les langues cibles par rapport aux notions telles que raison, esprit, amour, intellect, souffrance, voire mysticisme et gnose. Si des signifiants équivalents existent de part et d'autre, l'ensemble des idées associées aux signifiés dans chacun des systèmes est profondément différent. Le transfert de la plupart de ces termes pour le moins équivoques ne relève que d'une interprétation souvent arbitraire de la part du traducteur qui ne maîtrise pas toujours toutes les subtilités culturelles, sociohistoriques, idéologiques, et rhétoriques du texte.

Troisièmement, il y a lieu d'évoquer la fameuse formule de Steiner : comprendre, c'est traduire. Comprendre le texte est un processus cognitif qui est comparé à l'acte de traduire. Cette compréhension n'est pas une mince affaire, d'après Steiner, surtout dans le cas des textes littéraires de poéticité accrue :

> The complete grasp of a text, the complete discovery and recreative apprehension of its life-forms (*prise de conscience*) is an act whose realization can be precisely felt but is nearly impossible to paraphrase or systematize. […] An informed, avid awareness of the history of the relevant language, of the transforming energies of feeling which make of syntax a record of social being is indispensible. One must master the temporal and local setting of one's text, the mooring which attach even the most idiosyncratic of poetic expressions to the surrounding idiom.[81]

Le texte de Roumi en est le cas par excellence. Le caractère ésotérique du message véhiculé par la poésie mystico-lyrique complique d'autant plus le champ d'interprétation du signe, déjà relativement instable, avant de pouvoir le transférer dans un autre système

---

pour une quelconque recherche lexicographique diachronique serait les termes d'origine grecque qui sont entrés en persan et en syriaque puis par l'entremise de ces deux langues en arabe : philosophie, musique, etc.

[80] Voir PRANDI Michèle, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992, p.146.

[81] STEINER George, *After Babel, Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975, p. 26.

linguistique. De par le symbolisme dominant la poésie de Roumi, elle nécessite parfois une traduction intralinguistique.[82] Un langage extrêmement chargé de symboles et d'allégorie, les double-sens, les sens cachés, et l'usage abondant des tropes, rappelant les textes sacrés, requièrent un effort interprétatif préliminaire pour éclaircir les zones d'ombre avant toute opération traduisante.[83] En ayant à l'esprit que le traducteur est avant tout un lecteur, on peut juger de l'importance de l'opération herméneutique rigoureuse impliquée par toute tentative de traduction de la poésie mystique.

Le dilemme majeur dans la traduction de la poésie de Roumi reste, toutefois, ailleurs. Il se trouve quelque part dans un débat qui est aussi vieux que l'histoire de la traduction elle-même ; c'est-à-dire la possibilité théorique de la traduction de la poésie, sujet brûlant qui ne cesse pas de polariser les opinions et les théories en provenance d'une myriade de disciplines allant de la philosophie à la linguistique appliquée.[84] Dans ce domaine, les théories de Jakobson concernant l'impossibilité linguistique de la traduction de la poésie, sont d'un intérêt capital. Pour lui, en dépit des différences référentielles et grammaticales entre les systèmes de code linguistique, la traduction interlinguale est parfaitement possible :

> Dans sa fonction cognitive, le langage dépend très peu du système grammatical, parce que la définition de notre expérience est dans une relation complémentaire avec les opérations métalinguistiques – l'aspect cognitif du langage, non seulement admet mais requiert, l'interprétation au moyen d'autres codes, par recodage, c'est-à-dire par traduction. L'hypothèse de données cognitives ineffables et ou intraduisibles serait une contradiction dans les termes. (Jakobson, 1963(I) : 84)

Cependant, il souligne plus loin que le seul domaine dans lequel l'intraduisible se fait jour c'est là où la fonction poétique du langage est mise en avant ; c'est-à-dire, le jeu langagier, « la plaisanterie, les rêves, la magie, bref dans tout ce qu'on peut appeler la mythologie linguistique de tous les jours et, par-dessus tout, la poésie, [là où] les catégories grammaticales ont une teneur sémantique élevée. » Plus loin dans, il décrit ainsi la poésie :

> [Dans la poésie] les catégories syntaxiques et morphologiques, les racines, les affixes, les phonèmes et leurs composants (les traits distinctifs) – bref, tous les constituants du code linguistique – sont confrontés, juxtaposés, mis en relation de contiguïté selon le

[82] Non pas que le persan du XIIe siècle soit incompréhensible pour le locuteur moderne de la langue, mais c'est que la compréhension du contenu du message n'est pas aisée.

[83] D'où l'existence de très nombreux commentaires et textes secondaires sur le *Masnavi* et le *Divân* en persan et d'autres langues.

[84] Nous pensons ici aux théories d'Eugene Nida qui, dans les 1960, ont rapproché la traduction de la linguistique appliquée surtout avec la notion de l'équivalence formelle et dynamique.

> principe de similarité et de contraste, et véhiculent ainsi une signification propre. […] Le jeu de mots, ou pour employer un terme plus érudit et à ce qu'il me semble plus précis, la paronomase, règne sur l'art poétique ; que cette domination soit absolue ou limitée la poésie, par définition, est intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice […] (*Ibid.* : 86)

L'art poétique persan étant aussi sous l'emprise de la paronomase, comment alors expliquer le paradoxe de l'abondance des traductions de Roumi, auteur si éloigné spatio-temporellement que culturellement, poète dont l'écriture est profondément ancrée dans un langage poétique où le sens et la forme sont interconnectés ? À quel point qualifier de succès les tentatives des traducteurs divers de transposer de façon créative la poésie de Roumi en anglais et en français ?

La réponse à ces questions semble encore plus insaisissable si l'on fait entrer dans l'équation le principe de l'inséparabilité du signe du signifié, élaboré par Henri Meschonnic dans sa *Poétique du traduire* (1999), s'agissant de la traduction du texte de la Bible hébraïque. En effet, la forme de la poésie persane, et précisément celle de la poésie mystico-lyrique de Roumi, a des caractéristiques qui vont bien au-delà des propriétés linguistiques propres à la poésie dans les langues européennes. S'ajoutent aux catégories syntaxiques et morphologiques, aux figures de style formelles, et aux tropes, les propriétés rythmiques et musicales de la poésie persane, et *a fortiori* de la poésie de Roumi, notamment dans ses qazals[85]. De ce point de vue, le système de la versification persane partage des caractères avec les langues sémitiques, et leur système poétique. La notion centrale dans cette discussion est le « rythme », notion fétiche de Meschonnic. La singularité de la poésie de Roumi est cette « rythmique omni-régnante du texte » (1999 : 31) qui se trouverait dans la Bible, le texte sacré, dont l'effacement par la traduction est tant critiqué par Meschonnic, affirmant que « l'Europe des traductions est d'abord l'Europe de l'effacement des traductions » (*Ibid.* : 32). Et cette singularité est l'ultime défi de la traduction de Roumi en langues européennes.

[85] Comme nous en parlerons dans les études sur le transfert de la forme, la musicalité de la poésie persane est telle qu'une partie de la musique classique iranienne, dépourvue de rythme métronomique, s'appuie entièrement sur ce rythme poétique pour une composition musicale. Autrement dit, la récitation musicale de la poésie persane est une forme de traduction intersémiotique, car une partie du message est véhiculée grâce à la musique.

Alors comment relever tant de défis pour véhiculer le message de Roumi à travers le monde et les siècles, en surmontant les barrières linguistiques et culturelles pour ainsi en faire un *best-seller* au sein d'un marché culturel difficile qui est celui de l'Amérique ?

Questions de fond, objectifs et approche

Pour résoudre cette énigme, notre étude cherche à élucider précisément deux zones d'ombre dans la traduction de la poésie mystique à partir d'une hypothèse de base. Pour ce faire, il est opportun de répondre à deux questions essentielles : Quelles sont les difficultés majeures du transfert du discours poétique de Roumi du persan en français et en anglais ? Comment les traducteurs ont-ils tenté de réaliser cette tâche et pourquoi ? En d'autres termes, quelles sont les approches qu'ont adoptées ces traducteurs afin de surmonter les obstacles et pour quelles raisons ont-ils agi ainsi ?

Afin de répondre à ces questions, nous partons du principe que la traduction de la poésie mystique de Roumi est possible, quel que soit le degré d'hermétisme et de polysémie du message original, aussi lointaine que soient la langue et la culture de départ par rapport à celles d'arrivée, si problématique que soit le champ interprétatif du texte original, et tout inséparables que soient la forme et le fond du discours poétique de cet auteur. Même s'il y a des éléments intraduisibles, il ne s'agit pas d'une fatalité mais d'une réalité à percevoir et dont il faut mesurer les degrés qui varient en fonction des éléments multiples qui sont à déterminer *a posteriori*. Ce sont des paramètres tels que le temps, l'espace, les finalités d'une traduction dans le cadre d'une réception au sein du polysystème d'arrivée. Comme l'indique Antoine Berman :

> On le sait, l'intraduisible n'est pas une notion absolue : c'est simplement ce qu'un traducteur et sa langue ne peuvent pas encore traduire *hic et nunc*.[86]

C'est ce degré d'intraduisibilité que, pour répondre à la première question, nous nous efforcerons de déterminer, dans un premier temps, dans le cas de la traduction de l'œuvre de Roumi en anglais et en français dès les premières tentatives jusqu'à présent dans les espaces culturels français, britannique, et nord-américain. Notre recherche sera révélatrice des enjeux de la traduction de la poésie persane, avec ses formes et ses règles de versification, et de la poésie mystique, avec son langage et son système symbolique spécifique. Notre démarche

[86] Berman, « Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot) », in *Po&si*, n°37, 1986, p.106.

sera celle d'une analyse descriptive comparative qui consiste à confronter des passages choisis de deux recueils poétiques de Roumi, le *Masnavi e ma'navi* et le *Divân e Şams*, représentant toutes les formes poétiques qui s'y trouvent (*qazal*, *masnavi*, et *robâ'i*), aux diverses traductions anglaises et françaises des époques différentes. Cette approche saura montrer les limites et les exploits de chaque traduction dans son contexte socioculturel de réception.

La recherche sera axée sur deux enjeux principaux de la traduction ; à savoir le transfert du contenu sémantique de l'énoncé et le transfert de la forme discursive de ce dernier. Mais encore faut-il déterminer à quel point ces deux aspects du discours poétique de Môlavi sont connectés voire inséparables. La problématique principale ici est de chercher à savoir comment, dans l'impossibilité de créer une équivalence formelle, le traducteur a pu créer une équivalence dynamique, qui selon la proposition de Nida est la seule solution pour l'intraduisibilité. Une équivalence dynamique est-elle une notion absolue ou bien, considérant que le concept de l'intraduisible est fluide, relatif, et dépendant de la langue traduisante et de l'horizon d'attente, serait-elle fonction de l'époque et de la zone géographique ? Encore plus important est de déterminer la validité et la possibilité même de la notion d'équivalence ou de *correspondance dynamique* de Nida dans le contexte de la traduction de la poésie mystique persane et notamment dans le cadre d'une vision bermanienne de la traduction. Et si l'équivalence, formelle ou dynamique, n'est en aucun possible, que dire de la tâche du traducteur en tant que passeur du message de Roumi ?

Les résultats d'une analyse comparative des textes originaux et des traductions montreront les conditions et les modalités de réception de l'œuvre à la lumière des théories éthiques de la traductologie, selon Berman. Ces théories bermaniennes seront amplement exploitées afin d'évaluer les tendances de chacune des traductions étudiées afin de chercher à les positionner dans l'espace bipolaire de traduction homogénéisante/étrangéisante. Ces tendances seront ensuite interprétées dans le contexte socioculturel de la réception s'appuyant sur la méthodologie descriptive proposée par la théorie du polysystème, sans toutefois s'y limiter. Nous empruntons ces schémas descriptifs du polysystème aux travaux théoriques d'Itamar Evan-Zohar, d'André Lefevere, et de Gideon Toury, qui, héréditaires des formalistes russes tels que Roman Jakobson, ont tenté d'expliquer le fait littéraire dans un ensemble complexe des structures culturelles et sociales qu'ils décrient comme « système ». L'intérêt d'appliquer cette approche à la réception de Roumi en Occident réside dans la

nécessité de dépasser l'analyse du texte traduit en tant que fait linguistique et d'aller au niveau de sa fonction dans le polysystème de la langue traduite et celui des langues traduisantes pour étudier le phénomène de réception dans son historicité.

Par ailleurs, l'intérêt d'une démarche fondée sur les propositions méthodologiques de Berman serait d'éviter une analyse comparative primaire qui ne s'occupe que de la démonstration des erreurs et des lacunes de telle ou telle traduction, de tel ou tel traducteur ou encore des différences et des similitudes des textes sans proposer de modèle général qui aiderait à comprendre l'opération traduisante. C'est surtout à l'issue d'une telle analyse et avec la mise en contexte des traductions dans leur espace culturel et leur environnement littéraire que l'on pourra essayer d'expliquer les comportements observés chez chaque traducteur voire dans chaque vague de traductions. Ainsi pourrons-nous déterminer la fonction des textes traduits de Roumi à l'intérieur de chacun des polysystèmes étudiés.

Notre travail serait alors une étude critique des différentes vagues de traductions de Roumi, critique s'organisant sur trois niveaux, à l'image des divers domaines d'intérêt de la traductologie : d'abord au niveau linguistique soit le niveau de la première unité de traduction, de l'énonciation (syntagmes, phrases, etc.). Ensuite, au niveau discursif en prenant le texte dans son intégralité comme unité de traduction pour s'intéresser aux stratégies de la traduction du discours, au choix des textes[87] et aux aspects narratologiques dans le cas de la traduction des récits du *Masnavi*. À la fin, nous passerons au niveau de l'environnement culturel de la réception dans chaque espace pour aller au-delà du texte.[88]

Choix du corpus

S'agissant des espaces de réception, on peut en imaginer deux en fonction du temps et de la zone géographique : le passé et le présent, l'Occident et l'Orient. Notre réflexion se limite, toutefois, aux mondes anglophone et francophone dans leur évolution historique, notamment dans le cas de l'espace anglophone, depuis les premières traductions du XIXe siècle au présent (2014). L'établissement d'un corpus pour une recherche traductologique d'une telle envergure s'avère une tâche délicate. Pour les textes originaux, nous avons fondé

[87] Statistiquement parlant, les traducteurs semblent avoir été davantage séduits par le *Masnavi* que par le *Divân* pour transférer le message de Roumi dans la langue-culture d'arrivée. Ce choix est-il significatif ? Comment peut-on l'expliquer ? S'agit-il de difficultés liées au transfert de la forme ?
[88] Approche adoptée par Lefevere dans *Translation History Culture.*

le corpus sur les éditions de Nicholson[89] et de Mohammad Este'lâmi[90] pour le *Masnavi e ma'navi*, restant sensible aux points de divergence des deux éditions. Quant au *Divân*, la plus connue et authentique des éditions à jour est celle de Badi'ozzamân Foruzânfar (1345 [1966]) qui nous sert de référence ici. Pour ce qui est de la sélection des passages de textes, il est impossible de trancher définitivement sur le meilleur choix des textes pour représenter le style et l'esprit de Roumi. Cependant, dans le but de présenter un échantillon représentatif de l'ensemble de l'œuvre poétique de Roumi, notre sélection est fondée sur deux critères principaux : *primo*, la variété et le nombre des traductions qui existent en français et en anglais pour un seul passage, tout en écartant toute adaptation et traduction n'étant pas réalisée à partir du persan ; *secundo*, le caractère emblématique du texte original ainsi que sa richesse stylistique (rythme, musicalité, figure de style)[91], poétique (usage des tropes, symbolisme), et sémantique (rhétorique mystique, ésotérisme[92]). Sont à exclure aussi tous les commentaires des textes (les fameux *şarh*[93]) dans la mesure où ceci relève plutôt du domaine de la traduction intralinguale[94] et non pas de la traduction interlinguale.[95]

Étant donné que la totalité du *Divân* n'a été traduite en aucune langue européenne[96] et que certains de ses passages disposent de plusieurs traductions et adaptations, le choix des poèmes du *Divân* ne pouvait se faire que sur la base des traductions existantes. Le même problème s'est posé, quoique de façon moins prononcée, pour le choix des passages du *Masnavi*, dont des traductions du *Livre I* et *II* sont plus abondantes que le reste de l'ouvrage.

---

[89] ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Masnavi e Manavi*, édité par NICHOLSON Reynold Alleyne, d'après l'édition de Leiden, 1925, Tehrân, Amir-Kabir, 1362 (1983).

[90] ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Matn o şarh e Masnavi e Môlânâ*, édité par ESTE'LÂMI Mohammad, 7 vol., Tehrân, Soxan, 1387 (2008).

[91] Le cas de la plupart des qazals et des quatrains ainsi que quelques passages du *Masnavi*.

[92] Spécialement des récits emblématiques du *Masnavi e Ma'navi*, tels que « Moïse et le berger » et l'histoire du « roi qui tombe amoureux d'une servante ». Sur ce point, on peut mentionner l'inclusion des passages qui ont fait objet d'un traitement particulier de la part des traducteurs. Singulièrement le récit de l'aventure érotique d'une domestique avec un âne.

[93] De par le statut particulier du *Masnavi e Ma'navi* dans la littérature mystique, dont témoigne sa comparaison avec le Coran (en langue persane par Djami), la tradition d'écrire des commentaires détaillés vers par vers, à la manière des commentaires de Coran as été commune aussi bien dans le monde iranien que dans d'autres cultures islamiques surtout non arabe (Subcontinent indien et Anatolie). Ce fait s'explique par la croyance des adeptes en l'aspect ésotérique de la poésie de Roumi comme on le pense pour le Coran. On peut nommer des commentaires célèbres à commencer par celui de Calâleddin Homâyi, de Foruzânfar, d'Abdolkarim Soruş, de Karim Zamâni en persan, de Gölpinarli en turc, de Nicholson en anglais, etc.

[94] Même dans le cas des commentaires du *Masnavi* dans les langues d'arrivée, de longues explications suivent la traduction littérale, donc une retraduction intralinguale au sein de la langue culture d'arrivée. C'est notamment le cas de Nicholson dont deux de ses huit volumes de la traduction du *Masnavi* sont consacrés à ses commentaires exégétiques.

[95] Ainsi est-il exclu le commentaire anglais d'Erkan Turkmen ou d'autres.

[96] À part la traduction anglaise de Nevit Ergin, qui n'a pas été faite à partir du persan, mais de la traduction turque de Gölpinarli, selon Lewis (2007 : 608) et nos observations.

Il importe donc de trouver les textes les plus traduits par le plus grand nombre de traducteurs possible et pendant les époques les plus variées. À cela s'ajoute l'exigence méthodologique d'une étude comparative entre l'anglais et le français : il était important d'avoir au moins une traduction française pour le passage traduit afin de pouvoir établir une comparaison entre les deux langues d'étude. Pour ce qui est des diverses vagues de traduction, il était nécessaire d'inclure la traduction d'au moins un traducteur de chaque époque. Ainsi un texte dont il n'existe pas au moins une traduction pour chaque époque et dans chaque langue étudiée a-t-il été automatiquement exclu du corpus. En outre, étant donné le statut à part des traducteurs les plus renommés comme Nicholson et Arberry en anglais et Vitray-Meyerovitch en français, qui, d'une certaine manière, servent de base de comparaison pour toutes les autres versions dans le contexte de l'étude comparative des textes multiples, il nous a paru préférable de donner la priorité du choix aux passages dont il existe au moins une traduction par l'un d'entre eux. Finalement, pour qu'un texte traduit soit inclus dans le corpus, selon la méthodologie de cette recherche, il faut que le poème entier (la totalité d'un récit, même abrégé, ou le qazal entier) ait été traduit et publié sous format de livre sur papier. De la sorte, tout extrait, citation, et vers isolé, ainsi que les traductions voyant le jour sur Internet ont aussi été écartés de l'ensemble des textes étudiés.

L'importance et la notoriété du texte de Roumi ont aussi joué un rôle dans la sélection des textes à étudier. Ainsi, des textes comme *Neynâme*, qui est en outre le passage le plus traduit du *Masnavi* ou sans doute de la langue persane, ne peuvent qu'occuper la place centrale parmi les textes de référence. Dans la mesure où chaque forme poétique a des particularités formelles qui peuvent poser des difficultés propres dans le processus de traduction, les passages intégrés aux textes de référence représentent toutes les formes poétiques que Roumi a utilisées, soit le *masnavi*, le *qazal*, et le quatrain. De surcroît, l'usage d'une forme *ad hoc* en fonction de la nature du message transféré constitue un fait central dans la poésie persane. Ainsi le caractère poétique (structure, rythme, tropes, etc.) du passage choisi doit-il représenter un maximum de complexités dans toute sa diversité, d'où l'inclusion des qazals de mètres différents et aux rythmes les plus riches.

Il importe d'étudier l'impact de l'opération traduisante sur la totalité du poème (ou du récit) dans sa situation discursive[97] : ajouts ou suppressions, bouleversement de la structure narrative, la comparaison des traductions, etc. Ainsi, avons-nous pris soin d'inclure la totalité

[97] On s'est inspiré du schéma proposé dans l'ouvrage de Vinay et Darbelnet (1977) pour la méthode de travail.

du texte étudié. Le souci de prendre le texte entier comme unité de traduction dépassant le niveau des phrases pour analyser l'énoncé au niveau du texte, c'est-à-dire sur le plan du lexique et de l'agencement nous a incité à veiller à intégrer la totalité d'un poème dans une analyse.

Le résultat de cette sélection rassemblée dans le tome II de cette thèse, « Fascicule de textes de référence », est un total de quatre passages du *Masnavi* correspondant au prélude ainsi qu'aux trois récits assez connus, des *Livres I, II,* et *V,* parmi lesquels le fameux récit de « Moïse et le berger ». Quelques 23 qazals du *Divân* suivent, constituant la majeure partie du corpus, et à la fin figurent 13 quatrains, parmi les plus connus, ayant été traduits par plusieurs traducteurs francophones et anglophones.

Annonce du plan

Au cours de cette recherche, il faudrait trouver des réponses à plusieurs questions : quelles sont les complexités linguistiques, sémantiques, et herméneutiques pour la traduction de la poésie de Roumi ? Quel rôle joue l'écart culturel entre la langue de départ et celles d'arrivée ? Y a-t-il des parties plus difficiles à transférer ou qui n'ont pas pu ou qu'on n'a pas voulu transférer ? Et pour quelles raisons ? Quel est le degré d'homogénéisation de chaque vague de traductions ? Quel est le statut de l'œuvre de Roumi dans les cultures cibles ? Que nous apprennent les différentes modalités de réception d'un même texte, en l'occurrence, l'œuvre et la pensée de Roumi, sur les sociétés réceptrices ?

Afin d'apporter des réponses à ces questions, la recherche s'organisera en trois parties et aura deux volets : le volet analytique se concentrera sur l'examen des textes originaux et traduits en vue de rendre compte des difficultés auxquelles ont fait face les traducteurs et la façon dont chacun a procédé pour relever ces défis. Le volet théorique tentera de dégager des conclusions générales à partir des observations du premier volet en s'appuyant sur des théories aussi variées que les théories éthiques d'Antoine Berman, poétiques d'Henri Meschonnic, ainsi les théories sociolinguistiques, régissant l'aspect socioculturel de la traduction.

Partant du principe de la dualité du signe linguistique posé par Saussure, la première partie s'interrogera, dans un premier temps sur les difficultés du transfert de la forme du signe linguistique dans le discours poétique de Roumi, à savoir la syntaxe, les questions syntagmatiques, les questions lexicales, les règles régissant la forme de la versification

persane, etc. À la suite de ces observations, l'exposé se consacrera, dans une deuxième partie, aux problèmes du transfert du sens et de l'esprit du discours original, mais cette fois-ci en tentant d'aller au-delà de la dichotomie de forme-fond, signifiant-signifié. Ces deux parties s'organisent, en réalité, autour d'une étude comparative de l'énonciation et de la ré-énonciation traductive. Ceci établira un cadre empirique dans lequel la dernière partie procédera à l'analyse de la nature et des modalités de cette ré-énonciation dans le contexte socioculturel des sphères d'accueil, anglophone et francophone. Autrement dit, notre analyse traductologique débutera par l'examen du texte puis ira au-delà de celui-ci pour s'interroger sur les aspects éthiques, socioéconomiques, et idéologiques de la traduction. Elle tiendra compte de la prédisposition des traducteurs de diverses époques et zones géographiques (des mondes francophone et anglophone) à l'égard de l'étrangéité du texte. La troisième partie s'intéressera donc aux modalités de la réception dans les langues-cultures cibles en matière d'éthique en s'appuyant sur l'examen préalable des problèmes et des stratégies adoptées par les traducteurs afin de proposer une typologie des traductions de Roumi. Cette typologie se fonde sur les critères théoriques d'Antoine Berman, mais cette vision critique tiendra compte des conditions de la réception de l'œuvre en adoptant une approche inspirée par la théorie du polysystème. Au fond, si les deux premières parties sont consacrées respectivement aux questions linguistiques, stylistiques, prosodiques, rhétoriques et herméneutiques du texte traduit, cette dernière partie s'appliquera à l'étude des enjeux éthiques et idéologiques, et socioéconomiques de la réception de Roumi dans les espaces socioculturels anglophone et francophone.

Il convient enfin de préciser que le souci principal des deux premières parties est l'examen descriptif des problèmes de la traduction tandis que la dernière partie se veut davantage critique. À cet effet, elle s'appuiera sur les constats des parties précédentes afin de faire une réflexion critique sur la valeur et la place des traductions de chaque vague à la lumière des circonstances polysystémiques et dans le cadre d'une vision éthique de la traduction.

PREMIÈRE PARTIE

Difficultés du transfert de la forme discursive : de la linguistique à la stylistique

Introduction

Le classement des problèmes soulevés par une analyse comparative des traductions de Roumi en deux catégories, liées à la forme de l'énonciation et au sémantisme de l'énoncé, paraît pertinent comme méthode organisationnelle. Une telle approche aurait deux sources d'inspiration, l'une venant des linguistes occidentaux et l'autre des rhétoriciens iraniens. Il existe une opposition utile en sciences du langage, devenue selon Benveniste (1974 (II) : 217) une « convention banale », mais « si nous essayons de réinterpréter cette opposition dans le fonctionnement de la langue en l'y intégrant et en l'éclairant par là, elle reprend toute sa force et sa nécessité ». La même dichotomie de la forme et du fond du signe linguistique existe également au sein de la rhétorique classique persane pour ce qui a trait à la nature et la typologie des figures de style, notamment Calâleddin Homâyi, entre autres. Dans un ouvrage dont le titre persan pourrait être traduit par *Rhétorique et Figures de style* (1367[1988]), celui-ci distingue les figures de style « verbales » de celles qui sont fondées sur le « sens ».

Cette dualité prend une forme plus cohérente chez Émile Benveniste. En effet, dans son discours sur la pertinence des notions de forme et de sens, Benveniste distingue deux fonctions essentielles pour la langue, lesquelles caractérisent la double nature du langage, dépassant les limites du modèle saussurien de langue-parole. La langue possède en effet deux fonctions essentielles : celle de « signifier » et celle de « communiquer ». Ainsi, la signification se réalise au niveau de son unité de base, le « signe », qui a une forme (l'aspect sonore des phonèmes et des lexèmes) et un sens ; c'est le domaine de la sémiotique. En revanche, l'unité de base de la communication est la phrase, l'énoncé ; sa forme est l'articulation syntaxique de l'énoncé et le sens, c'est « l'intenté » du locuteur, sa pensée transformée en discours. Cette fonction relève du domaine de la sémantique :

> Il y a pour la langue deux manières d'être langue dans le sens et dans la forme. Nous venons d'en définir une ; la langue comme *sémiotique* ; il faut justifier la seconde, que nous appelons la langue comme *sémantique*. (*Ibid.* : 224)

Sur le signe langagier, Benveniste affirme qu'« à aucun moment, en sémiotique, on ne s'occupe de la relation du signe avec les choses dénotées, ni rapport entre la langue et le monde. » (*Ibid.* : 223) Or, comme nous le verrons plus tard, cette séparation fondamentale du domaine de signification de celui de référenciation est à l'origine d'une vive tension théorique. Les limites de ce modèle dualiste se manifestent à deux occasions : lors de son application aux référents dans le discours poétique et quand on quitte la sphère des langues

indo-européennes. En effet, la dualité de signe-sens, forme-fond, qui retrace ses racines dans une tradition gréco-romaine, se heurte à des objections, notamment chez l'élève de l'heideggérien Jean Beauffret, le talmudiste et poéticien Henri Meschonnic. Le dualisme du signe est partout dénoncé par celui-ci comme une opposition qui ne rend compte que de la langue et qui ne concerne aucunement le « discours, rythmique, et prosodique » (1999 : 12). Niant toute pertinence de l'application de la linguistique pour expliquer l'énonciation littéraire, il propose la poétique comme le seul cadre théorique pour expliquer le texte littéraire, pour peu que le « discours » se fasse jour. L'auteur se prononce ainsi contre toute dualité traditionnelle qui supposerait la discontinuité du signe, la division entre le signifiant, phonique et graphique qui constitue la forme, et le signifié, le sens du signe linguistique :

> L'unité, pour la poétique, est de l'ordre du continu – par le rythme, la prosodie et non plus de l'ordre du discontinu, où la distinction même entre langue de départ et langue d'arrivée rejoint l'opposition entre signifiant et signifié. (*Ibid.*)

Henri Meschonnic fait allusion notamment dans le contexte de la traduction de la Bible à partir de l'hébreu à un phénomène qu'il dénomme « l'hellénisation » de la langue hébraïque, phénomène qui a été en marche dès l'apparition de la Septante jusqu'à nos jours. Peut-on parler, dans ce contexte, d'une tendance plus globale qui voit le jour dans tout passage de l'énoncé vers les langues indo-européennes depuis les langues sémitiques, où la lettre, la forme du signe linguistique, jouit d'une importance primordiale ? Ce problème pourrait, par analogie et dans une mesure à définir, s'appliquer aux traductions de la poésie persane dans la mesure où sa structure prosodique tient du rythme de la poésie arabe, laquelle langue repose à bien des égards (syntaxe, lexique, stylistique, phonétique, graphique) sur le modèle syriaque, et par conséquent l'araméen impérial, à partir du VIIIe siècle de notre ère. Au demeurant, la poésie de Roumi n'est que de l'oralité, autant au sens linguistique qu'au sens légitime du mot : si l'oralité est partout dans la poésie persane, rythmique et harmonique, dans le cas de Môlavi, cette oralité est d'autant plus présente que, selon la légende, ce n'est pas lui qui écrivait ses poèmes en les composant ; il les dictait, déclamait, voire chantait en dansant autour d'une colonne et c'était ses disciples (en particulier Hesâmeddin e Çalabi) qui les rédigeaient.[98]

C'est cette tension théorique entre le dualisme et sa réfutation qui constitue l'arrière-plan de notre essai dans sa première partie. C'est pourquoi nous proposons, à ce stade de la

[98] Cette légende, pourtant rapportée par plusieurs sources biographiques de Roumi, notamment par Aflâki et Sepahsâlâr, doit pourtant être prise en compte avec précaution.

recherche, d'aborder l'aspect formel du discours poétique de Roumi sur trois niveaux d'analyse, linguistique, pragmatique (usage spécifique de la langue), et prosodique. On entend par aspect linguistique, l'examen des différences syntaxiques et lexicales entre les langues de traduction ; par aspect pragmatique, on comprend la mise en application de la langue persane par Roumi et ses conséquences pour la traduction ; finalement, par aspect prosodique, on entend la morphologie de la versification persane et son rôle dans le procédé de signification. Ainsi, on commence par la linguistique pour finir par la poétique, telle que Meschonnic la définit et la préconise pour toute étude de la traduction, pour décrire d'abord les enjeux liés à la langue, et ensuite aborder les problèmes spécifiques à la poésie.

CHAPITRE 1

Problèmes linguistiques : difficultés syntaxiques et lexicales

Les différences se faisant jour dans la structure syntaxique étant la première source de difficultés pour ce qui est du transfert du signe d'un système linguistique à l'autre, nous commençons notre analyse des problèmes de la traduction de la poésie de Roumi par un constat des principales différences des procédés de référenciation entre le persan et les deux langues cibles, le français et l'anglais. Une analyse différentielle de la syntaxe sera d'autant plus révélatrice des enjeux de la traduction que contrairement au constat des linguistes comme George Mounin ou Benveniste qui soutiennent l'idée qu'il existe toujours une manière de dire la même chose au sein de tous les systèmes langagiers, si dissemblables soient-ils, notre examen des textes va montrer que l'effet d'une simple différence grammaticale, comme l'absence de genre grammatical, pose une gageure de taille au traducteur qui se trouve face au dilemme de surtraduction[99], voire une déformation du discours par la *clarification*[100], en attribuant un genre grammatical au/à la bien-aimé(e) de Roumi. Ceci est en opposition directe avec l'affirmation de Benveniste, différenciant le sémantisme du langage de son sémiotisme, si l'on ajoute à l'équation l'usage que le sujet parlant fait du langage pour produire le fameux « discours », notion chère à Meschonnic. Très caractéristique à cet égard, est l'observation de Benveniste :

> On peut transposer le sémantisme d'une langue dans celui d'une autre, « salva veritate » ; c'est la possibilité de la traduction ; mais on ne peut pas transposer le sémiotisme d'une langue dans celui d'une autre, c'est l'impossibilité de la traduction. On touche ici la différence du sémiotique et du sémantique. (1974 (I) : 228)

Il importe donc, avant toute tentative d'analyse critique des traductions de Roumi, de faire un inventaire des facteurs syntaxiques qui rendent difficile le transfert du sens du discours, voire impossible, et les stratégies adoptées par les traducteurs pour apporter une solution au problème. Jacqueline Guillemin-Flescher dans sa *Syntaxe comparée du français et de l'anglais*, se propose de faire non seulement une analyse contrastive des catégories grammaticales dans les deux langues ou une étude en stylistique comparée, mais de dégager les opérations de référenciation et les manières « dont elles se réalisent en français et en

[99] Terme emprunté à Darbelnet et à Vinay : *cf. Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier, 1977.

[100] La deuxième tendance déformante d'Antoine Berman, proposée pour la première fois dans BERMAN Antoine, « La traduction comme épreuve de l'étranger », in *Texte*, numéro 4, 1985, p. 67-81.

anglais. »[101] Dans le cadre d'une étude sur les traductions de Roumi en ces mêmes langues, il convient d'appliquer cette même méthodologie aux énoncés poétiques d'un corpus élargi en vue de montrer les enjeux linguistiques du transfert des idées à partir du système langagier un peu plus lointain qu'est le persan, à ces deux systèmes plus proches et pourtant si différents, que sont l'anglais et le français. Ces différences, sur le plan de la construction de l'énoncé, sont supposées être plus prononcées entre le persan et ces deux langues traduisantes qu'entre elles-mêmes ; or comme nous le verrons au cours de ce chapitre, cette hypothèse n'est pas partout corroborée par nos observations.

Une étude de stylistique comparée entre le persan et les langues européennes majeures comme le français se fait urgemment ressentir. Ce chapitre est cependant loin de remplir une telle ambition, se restreignant aux enjeux linguistiques de la traduction de Roumi. Il est aussi à signaler que, contrairement aux buts recherchés de ces ouvrages de stylistique comparée qui se veulent d'ordre prescriptif ou normatif, l'approche de la présente démarche est avant tout descriptive. L'intérêt serait d'abord celui d'une analyse contrastive de deux langues entre lesquelles la traduction s'effectue ; c'est dire qu'il faut montrer les différences syntaxiques, lexicologiques, et stylistiques susceptibles de poser des problèmes quand le traducteur procède à une activité langagière interlinguale, et qui peuvent poser des problèmes de taille lorsque celles-ci s'approfondissent dans le contexte du discours littéraire. Ensuite, une analyse tripartite de la langue de départ et de ces deux langues d'arrivée serait capable de mettre en évidence encore davantage ces phénomènes linguistiques non seulement à l'intérieur de la langue traduite, en l'occurrence le persan, mais aussi entre les langues traduisantes elles-mêmes.

Suite à l'examen du présent corpus, plusieurs difficultés linguistiques sont apparues à divers niveaux : les catégories grammaticales (temps, aspect, nombre, etc.), la construction syntaxique, l'agencement de l'énoncé, la morphologie lexicale, et notamment, les modalités de référenciation. Nous débutons l'analyse par les problèmes grammaticaux. Suivant le schéma proposé par Paillard et Chuquet (1987 : 5) pour analyser les problèmes linguistiques de la traduction, dans ce chapitre, nous aborderons, dans un premier temps, le domaine grammatical, pour ensuite nous tourner vers le domaine lexical.

---

[101] GUILLEMIN-FLESCHER Jacqueline, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction*, Gap/Paris, Ophrys, 1981, p. VII.

1.1. Problèmes grammaticaux et syntaxiques

Le persan est une langue indo-européenne avec une syntaxe passablement semblable à celles du français et de l'anglais. Passablement en effet, parce que s'agissant d'une comparaison avec la grammaire des langues appartenant à d'autres familles de langues (sémitiques avec une morphologie fondamentalement différente, due à l'existence des racines trilittères, ou encore ouralo-altaïques avec leur formation agglutinative, etc.), le persan suit à peu près les mêmes principes syntaxiques, morphologiques, et syntagmatiques que la plupart des langues indo-européennes. Si l'aspect graphique de la langue la rapproche de l'arabe en raison de l'usage de l'alphabet arabo-persan, ou que l'emprunt massif de vocables aux langues sémitiques (d'abord à l'araméen, au syriaque, et plus tard à l'arabe littéraire) et aux langues turques (oghuz, tchaghataï, ouzbek, etc.) a quelque peu modifié le visage de cette langue, ses règles grammaticales de base restent très proches des autres langues européennes et indiennes. Il reste des écarts fondamentaux entre les systèmes syntaxiques du persan avec les langues française et anglaise, mais aussi des proximités avec l'une et l'autre qui rendent la tâche de traduction plus ou moins compliquée respectivement pour les deux.

Il faut, sur ce point, citer un ouvrage exhaustif et facile à utiliser sur la grammaire persane en français : le manuel de grammaire de Gilbert Lazard qui nous a aussi été utile au cours de notre analyse comparative.[102]

1.1.1. Détermination et fonctionnements du substantif

La première question de taille se pose au niveau de la détermination et du fonctionnement du substantif en persan et sa différence majeure avec à la fois le français et l'anglais. En persan, « il n'y a pas dans la langue littéraire d'article défini. Un substantif nu peut désigner un objet déterminé si le contexte (ou le « contexte de situation ») l'indique. » (Lazard, 2006 : 62)

Le problème de détermination en persan s'impose aux traducteurs dès les premiers mots du *Masnavi* dans le *Neynâme* et le premier et sans doute le vers le plus connu de Môlavi, le vers qui constitue la première divergence entre l'édition de Nicholson et les autres éditions réalisées par des persanophones. Il est aussi à noter que ce poème est sans doute

[102] LAZARD Gilbert, *Grammaire du persan contemporain*, avec la collaboration de Yann Richard, Rokhsareh Hechmati, et Pollet Samvelian, Tehrân, Institut français de recherche en Iran, 2006.

l'énoncé persan le plus traduit dans les deux langues cibles. L'exemple 1, ci-dessous, montre d'abord les deux versions originales, ensuite, les traductions anglaises et françaises.

Exemple 1.1 : M.I) ligne 1[103] :

Dans cet exemple, nous sommes devant un double problème. Tout d'abord, la divergence entre les anciennes et les nouvelles versions du texte de départ fait que l'on ne peut pas trancher avec certitude sur quelle version repose une traduction. Prenant pour référence la version ancienne, nous constatons que le problème du déterminant du substantif '*ney'* offre une difficulté majeure d'interprétation. Il s'agit donc de l'absence de l'article défini en persan, qui conduit à des situations vagues en l'absence d'une référence claire dans le contexte, ce qui se manifeste d'autant dans le discours poétique. En réalité, les deux difficultés évoquées sont interconnectées d'autant que c'est dans le but de clarifier le statut du substantif *ney* que les éditeurs récents du *Masnavi* ont proposé l'adjectif démonstratif *in* (ce/cette) à la place de la préposition *az* (de). La différence entre les deux traductions de Nicholson lui-même parues dans deux ouvrages différents, et le remplacement de « the » par « this » révèle aussi l'incertitude du premier éditeur du *Masnavi* face au choix du déterminant dans le texte original. En outre, l'usage du démonstratif à la place de l'article défini, inexistant en persan littéraire, est une pratique commune. Ce choix se reflète aussi dans les traductions anglaises les plus récentes, soit A9, A10, A11, chez des traducteurs ayant accès à la nouvelle version.

En effet, cet exemple montre bien les contrastes entre les trois langues pour ce qui est des principales opérations de détermination : renvoi à la notion, extraction, et fléchage, prélèvement quantitatif, et procédés de repérage.(1987 : 42-63) Dans l'ancienne version (a), le *ney* (la flûte) peut à la fois être considéré dans son aspect générique, dans le renvoi à une notion (une classe d'objet) ou bien en tant qu'objet identifié dans une situation (référentielle) ou dans un contexte (le fléchage) : le *ney* spécifique que le lecteur connaît. En fonction de ces deux signifiés, le traducteur anglais doit choisir entre l'article défini *the* et l'article 0 (l'absence d'article en anglais), alors que le traducteur français n'a aucun choix puisque dans les deux cas, il faut employer l'article défini.

Par ailleurs, la préposition *az* peut faire fonction de préposition indicatrice du cas ablatif (entends (quelque chose) *de* quelqu'un) ou, comme le définit Lazard, (2006 : 49) être

[103] Pour accéder aux exemples, *cf*. l'Annexe I Exemple.

pris pour un article partitif, ce qui donne la possibilité d'adopter une structure partitive dans la traduction française. Si ceci explique la différence de choix chez divers traducteurs qui n'avaient accès qu'à l'ancienne version, on peut se demander pourquoi les traducteurs plus récents ont gardé un choix traductif fondé sur la version ancienne. Notamment, étant donné la date de la parution des traductions françaises, à savoir après la parution de la nouvelle version, une question peut se poser sur le choix des deux traductrices, qui paraissent plus proches de la version de Nicholson. Peut-être ont-elles préféré le fléchage par la situation à un repérage démonstratif, jugé trop explicite.

Il faut préciser que chacun de ces cas, c'est-à-dire, la version récente (*cette* flûte) et la version ancienne dans toutes ses possibilités d'interprétation, fléchage (*la* flûte qu'on connaît), renvoie à la classe générique (*la* flûte comme instrument de musique), et prélèvement quantitatif (écoutons *de la* flûte), représente une image nuancée d'une situation référentielle décrite par le poète dans les tout premiers mots, incipit d'un poème de 26.500 lignes. Il va sans dire que le choix de chacun de ces cas par le traducteur peut avoir des conséquences majeures sur le discours rapporté dans la langue cible[104].

L'absence de marquage de la distinction entre le fléchage et le renvoi à la notion en persan pose en effet des problèmes d'interprétation partout dans la traduction du persan en anglais, langue qui dispose des marqueurs plus manifestes. Ce marquage, en revanche, n'existe pas en français, ne causant aucun problème de traduction.[105] L'exemple suivant illustre ce dilemme dans le passage du persan en anglais.

Exemple 1.2 : M.I) ligne 8:

Dans le texte persan, le fonctionnement de tous les substantifs cités est pareil, c'est-à-dire, purement conceptuel sans aucune référence à une situation quelconque, donc nécessitant une opération de détermination du renvoi à la notion. Or, à l'exception d'une traduction (celle d'A3), toutes les traductions anglaises ont modifié l'aspect du substantif *cân*, l'âme, dans le deuxième vers. Ce substantif représente dans la plupart des textes anglais un cas de fléchage, à savoir le renvoi à une situation ou une référence spécifique : *the soul*, mais quelle âme ? S'agit-il d'une âme spécifique que le traducteur anglais cherche à singulariser, une âme qui reste pourtant générique dans le texte original, l'âme en général ? En anglais, on peut mettre

[104] Ici reprenons l'idée de la traduction comme discours rapporté postulée par Barbara Folkart dans son ouvrage *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Montréal, Éditions Balzac, 1991.

[105] *Cf.* fléchage (We went to a party. **The music** was great / La musique était excellente) *versus* renvoi à la notion "**Music** is essential for life/La musique est essentielle à la vie."

le substantif au pluriel (*souls*, en général), ou bien employer un article indéfini (*a soul*), comme dans la traduction de Whinfield (A3). Pourtant, il y a aussi des traducteurs qui se sont donné plus de liberté en modifiant l'aspect du substantif non seulement dans le deuxième vers mais aussi dans le premier (A8), sans oublier le choix restrictif de détermination de Redhouse (A2), le traducteur du *Masnavi* en vers, qui ajoute l'adjectif possessif et un actant[106] indéfini négatif (*no man*) à la deuxième proposition.

La conclusion qu'on peut tirer de l'analyse de ces exemples est que si l'étoffement est indispensable dans le cas de la traduction du substantif générique en persan, hautement fréquent en poésie à la fois comme choix délibéré que pour des raisons métriques, vers le français, il est majoritairement évitable en anglais, où l'article 0 (l'absence d'article) est la forme grammaticale de cette opération de détermination. De plus, le choix du déterminant par les traducteurs porte visiblement atteinte au *non-dit* persan omniprésent tant au niveau syntaxique que discursif (ce que le poète cherche à dire ou à ne pas dire). Il est difficile de trancher sur le *vouloir-dire* de Roumi pour des raisons qu'on évoquera plus tard dans la deuxième partie de cet exposé ; cependant, ce qui est certain, c'est que la reprise interlinguale du discours de Roumi en anglais et en français, pour diverses raisons syntaxiques, implique une transformation du contenu de la proposition ainsi que du caractère syntagmatique de l'énoncé, comme le constate Folkart, après avoir analysé le discours rapporté du point de vue de la marge, de la proposition et du syntagme :

> […] que [en traduction] les faits les plus marquants, les différences les plus prégnantes se situent en fin de compte au niveau du syntagme. (1991 : 220)

1.1.2. Le genre grammatical et son absence

Sans doute le plus important défi à relever par le traducteur de Roumi est l'absence du genre grammatical en persan et les conséquences qu'elle implique allant du simple étoffement à l'altération du discours de départ en passant par clarification et surtraduction. Si le genre grammatical existe dans quelques lexèmes empruntés à l'arabe, de façon générale, il doit être communiqué soit par des indices complémentaires syntaxiques (par exemple, l'adjectif qualificatif indiquant le genre ou l'emploi des substantifs titulaires du genre sémantique, comme femme, taureau), soit dans le contexte référentiel. Or dans le discours

[106] Nous avons emprunté le terme « actant » à la grammaire contemporaine. Le terme désigne les constituants syntaxiques imposés par la « valence » de certaines classes lexicales (comme le verbe principalement, le nom, l'adjectif, la préposition, etc.). Pour en savoir plus sur la notion de la valence, *cf.* LAZARD Gilbert, *L'actance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994.

poétique où le monde référentiel relève du domaine de l'imaginaire et du non-dit, le problème d'interprétation s'accentue à tel point que le choix traductif devient un choix dépendant de toute une série d'enjeux qui dépassent la sphère de la linguistique pour frôler la subjectivité du traducteur, le paradigme idéologique de l'époque, et les politiques de la réception, comme nous le montrerons aux chapitres 6 et 9 du présent exposé.

Ce choix linguistique prenant de l'ampleur socioculturelle ou politique pose naturellement un problème de taille surtout dans la traduction du texte persan en français, mais aussi en anglais. Si, de façon générale, l'anglais est considéré comme une langue dépourvue de genre, pour ce qui est du substantif, le genre grammatical existe bel et bien dans les fonctions déictiques comme l'emploi du pronom à la troisième personne du singulier (he/she, him/her, his/her, etc.). Quoi que fasse le traducteur, à la fois en français et en anglais, il ne peut point échapper à l'explicitation du discours traduit du persan, condamné à faire preuve de cette tendance déformante bermanienne.[107] Cette déformation est d'autant plus grave qu'elle ne touche pas seulement la forme du signe linguistique, son rythme, sa sonorité, mais le sens même de celui-là, soit en lui attribuant un sens supplémentaire, arbitraire, en en altérant le sens original : soit TA = TD + X, soit TA = Y. Or cette fonction n'est-elle pas propre au commentaire ?[108]

La tendance à expliciter varie toutefois en fonction du système syntaxique de la langue traduisante, sinon qualificativement, du moins quantitativement : l'anglais est une langue moins explicite, alors plus proche du persan ; le français est plus explicite avec l'obligation de l'accord entre différentes catégories grammaticales. Comment éviter l'explicitation, cette tendance déformante bermanienne, dans la mesure du possible dans chaque langue, étant donné que ce fait relève en réalité de ce que Darbelnet et Vinay appellent la « servitude » ?

> Dans la mesure où la langue nous est donnée, elle est un ensemble de **servitudes** auxquelles nous sommes contraints de nous soumettre. Par exemple le genre des mots, la conjugaison des verbes, l'accord des mots entre eux. Dans ces limites il est possible de choisir entre les ressources existantes, et c'est cette liberté qui crée la parole. C'est un fait de langue que l'existence de l'imparfait du subjonctif. Ce n'est plus aujourd'hui une servitude et son emploi, devenu facultatif, représente donc une **option**. (1977 : 31)

[107] Les tendances déformantes seront étudiées en détail au chapitre 7 de cet exposé.
[108] Nous traiterons davantage la question de la traduction comme commentaire aux chapitres 6 et 8 de cet exposé.

C’est donc dans le cadre du binôme de servitude/option que le traducteur peut agir afin d’éviter les altérations du discours selon les linguistes. Pourtant, l’effet de ces contraintes linguistiques sur le transfert interlingual du texte n’est pas du même ordre ni de même taille. Nous le verrons à l’aide des exemples suivants dans la poésie de Roumi où le jeu discursif sur la neutralité du/de la bien-aimé(e) n’est pas sans conséquence directe sur le fond du discours. Roumi comme poète n’hésite guère à mettre à son profit cette possibilité (ou infirmité ?) de la langue persane. C'est ce qui différencie sans doute la poésie mystique persane de ses homologues arabes chez qui le genre grammatical rend impossible le jeu d’ambivalence quant à la nature de l’amoureux/l’amoureuse et du bien-aimé/de la bien-aimée. C’est notamment ainsi chez un Ibn ‘Arabi dans les textes duquel l’objet de l’amour est féminin de manière prédominante.

1.1.2.1. Le non-dit *persan explicité en français*

Les trois exemples suivants mettent au jour la proximité du persan et de l’anglais à cause de l’absence du genre grammatical et de l’accord syntagmatique, d’une part, et de la tendance omniprésente française à clarification, de l’autre.

Exemple 1.3 : M.I) ligne 30 :

À l’exception des deux premiers traducteurs du XIXe siècle (A2 et A3) qui ont cherché à tout prix à associer les protagonistes de l’amour de Roumi avec un genre, sans doute pour des raisons différentes (prosodiques chez Redhouse ou sémantiques chez Whinfield), les autres traductions ont bien évité l’usage du pronom et donc toute précision relativement au genre. Ceci n’est pas le cas pour les traductions françaises qui ont opté pour le genre masculin pour les deux substantifs, dont un « aimé » est, en fait, un adjectif substantivé avec majuscule.

La neutralité persane se reflète dans la neutralité anglaise alors qu’elle disparaît systématiquement dans tous les textes français. Ceci n’est qu’une question grammaticale *a priori* sans aucune conséquence extralinguistique. On ne peut toutefois pas nier que le lecteur francophone qui n’a pas accès au texte original, se trouve face à un discours dont la portée devient limitée : la décision relative au genre de l’aimé et de l’amant l’a été par le traducteur sans fournir d’explication supplémentaire sur le dilemme du choix du genre, ni en notes infrapaginales ni en *péritexte* des traductions. Une telle prise de position peut rappeler le dogme dominant dans l’exégèse du mysticisme islamique selon lequel l’objet d’amour est nécessairement Dieu (*Lui* aussi masculin dans toutes les langues dotées du genre

grammatical) et l'amant est le soufi (et non pas la soufie). Il s'agit d'un effacement du genre féminin dans un texte qui est dépourvu de tout caractère discriminatoire au moins au niveau linguistique sinon au niveau extralinguistique, ce qui ne pourrait point passer inaperçu pour des traductologues spécialistes d'études du genre, comme José Santaemilia, Sherry Simon[109], ou encore une Luise von Flotow[110], qui s'intéressent de plus près aux problèmes du genre dans la traduction.

Cette tendance de masculinisation du neutre persan va jusqu'à attribuer le genre masculin aux mots à forte connotation féminine comme *delbarân*, séducteur/charmeur (littéralement voleur de cœur), dans l'exemple suivant :

Exemple 1.4 : M.II) lignes 135-136 :

Trois points sont dignes d'être mentionnés touchant cet exemple. Le premier concerne le choix des pronoms de complément d'objet différents dans les deux versions de Nicholson (A3 et A4) en s'adressant à l'âme du narrateur avec laquelle un dialogue est engagé. Le deuxième est en rapport avec la sélection du genre masculin par la traductrice française pour les mots *yâr* et *delbarân*. Le dernier point est le fait de traduire *delbarân* de façon identique et légèrement erronée par tous les traducteurs y compris les Français.

Pour ce qui est de la traduction par Nicholson du pronom personnel indirect (*to him/to her*), il faut préciser le contexte : il s'agit d'une conversation du narrateur avec sa propre âme qui lui réclame plus d'élaborations sur le concept de l'amour et de la relation amoureuse, mais étant donné que le narrateur est au milieu d'un récit, il se révèle réticent et veut revenir à la narration.[111]La question qui se pose, en effet, est de savoir pourquoi Nicholson a choisi de considérer cette âme comme un être féminin personnifié dans sa version poétique, alors qu'il l'avait auparavant tenue pour masculin dans sa version prosaïque intégrale du *Masnavi*. L'attribution du genre féminin à une entité personnifiée est-elle un marqueur de poéticité en anglais victorien ? S'agit-il d'un choix traductif uniquement subjectif de Nicholson et sans précédent chez les poètes victoriens ? Quoi qu'il en soit, ce choix imprégné de sens reste

[109] C'est l'une des pionnières qui ont ouvert la voie des études du genre à la traductologie avec son ouvrage: *Gender in Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London ; New York : Routledge, 1996.

[110] Celle-ci étudie dans son article intitulé « Women, Bibles, Ideologies », l'exclusion systématique du genre féminin dans la traduction du discours biblique au cours de l'histoire : in *TTR : traduction, terminologie, rédaction,* volume 13, n° 1, 2000, p. 9-20.

[111] Nous verrons de plus près la singularité des techniques narratives de Roumi et ses effets pour la traduction au chapitre 6.

unique à l'échelle de toutes les traductions de ce passage, anglaises et françaises, toute époque confondue.[112]

Touchant au deuxième point important, il faut signaler que les traducteurs ont essayé d'éviter tout marqueur de genre, soit par un choix délibéré, soit automatiquement du fait des règles grammaticales de l'anglais. Exception faite de Nicholson et de Williams (A3/A4 et A6), qui n'ont pas hésité à associer l'âme du narrateur à un genre spécifique, les traducteurs anglophones ont opté pour rester neutres dans la marge du discours rapporté (*I said*, sans préciser à qui). Il n'est pas excessif de croire que ce choix de la part des autres traducteurs anglophones soit intentionnel ; ils ont voulu éviter une surtraduction inutile dans un passage où l'anglais peut rester neutre. Toutefois, le français ne peut pas s'offrir ce luxe : Vitray-Meyerovitch, ici comme partout, emploie le genre masculin de manière constante pour traduire tous les neutres du persan, même si les éléments circonstanciels, comme les descriptions dans le contexte, suggèrent visiblement les traits d'une personne féminine qui fait l'objet de l'amour du narrateur ou du « je » qui parle. L'exemple ici en est représentatif dans la mesure où le mot *delbar* est doté d'une connotation féminine évoquant l'image d'une femme coquine qui littéralement « vole/ôte » le cœur à son propriétaire.

Par conséquent, une légère déviance doit être reconnue par rapport à la traduction des mots *yâr* (ami/e, compagnon/compagne) et *delbar* (séducteurs/séductrice, charmeurs/charmeuse) qui sont tous les deux sous-traduits aussi bien par Vitray-Meyerovitch que la majorité des traducteurs anglophones : pour *yâr*, seul le traducteur persanophone, Mojaddedi, a choisi un terme plus adapté, et pour *delbar*, le choix de tous les traducteurs se révèle étrangement appauvrissant. Nous détaillerons ce sujet de l'appauvrissement sémiotique plus loin dans cet exposé.

Il est aussi des cas où le traducteur sans y être obligé par une contrainte linguistique spécifique a choisi de procéder à une explication de l'énoncé du départ, sans doute pour augmenter l'effet exotique ou dramatique du texte. C'est le cas de Redhouse, le plus vieux traducteur britannique, qui a rendu une traduction versifiée assez libre du livre I.

Exemple 1.5 : M.II) ligne 130 :

من چه گویم یک رگم هشیار نیست شرح آن **یاری** که او را **یار** نیست

Man çe guyam yek ragam hoşyâr nist şarh e an **yâri** ke u râ **yâr** nist

A1) Red :

Bid me describe, whose every nerve is seared,

[112] Il y a bien entendu les choix de Redhouse qui n'hésite pas à féminiser l'objet d'amour de Roumi.

A lover's woe, whom mistress never cheered.

Dans le deuxième vers, Redhouse a traduit le deuxième *yâr* par *mistress*, ce qui répond plutôt à un besoin prosodique et au respect du mètre qu'à une nécessité linguistique. Or à part l'explicitation superflue du substantif épicène, la répétition du mot est effacée dans le texte cible. Aucun autre traducteur de ce vers ne témoigne d'une pareille dérive.

1.1.2.2. Le genre en anglais, pronoms personnels et adjectifs possessifs

Si l'anglais est neutre dans la plupart des opérations syntaxiques, sa fonction déictique (pronoms de troisième personne singulière) ouvre la voie à la distinction du genre chez les actants animés et les objets inanimés par personnification. S'agissant de la poésie persane, le marquage du genre en anglais se produit dès l'apparition du pronom personnel *U*, il/elle, soit en pronom disjoint (sujet ou objet), soit sous-entendu par la conjugaison du verbe persan. À vrai dire, l'anglais n'hésite aucunement à masculiniser tout marquage du genre pronominal, en traduisant le persan, bien que le genre ne corresponde pas uniquement à un fait grammatical, comme en français où le genre masculin est aussi le genre neutre, mais « repose sur des critères extralinguistiques : sexe masculin ou féminin des humains, […] ». (Chuquet et Paillard, 1987 : 65)

Les trois exemples suivants font preuve de trois situations différentes dans lesquelles l'anglais doit décider du genre grammatical, et cela, en fonction du contexte sémantique.

Exemple 1.6 : Q. XXII), ligne 12 :

À la différence des exemples précédents, l'exemple présent est tiré d'une ode du *Divân de Şams e tabrizi*. L'importance de cette sélection réside dans le fait que, contrairement à la plupart des passages du *Masnavi* qui sont, avant tout, de nature narrative et didactique, il s'agit ici d'un discours poétique dont les énoncés ne renvoient pas nécessairement à une référence extralinguistique réelle.[113] En l'absence de traductions anglaises plus anciennes, tous les passages anglais font preuve de parti pris pour le genre féminin, à toute reprise déictique de l'actant *sanam* (*Sweetheart* / *idol*). Cependant, encore une fois, la traductrice francophone, différente de celles citées plus haut, a opté pour le genre masculin à la fois pour le substantif et tous ses éléments afférents, et ce, malgré la charge référentielle nettement féminine témoignée par l'image de la chevelure de l'idole. L'exemple

[113] Sur les fonctions linguistiques (référentielles, poétiques, métalinguistiques, etc.), nous élaborerons davantage plus loin en empruntant des notions à Jakobson.

suivant sera encore plus révélateur de ce paradoxe sémantique chez les anglophones plus anciens et les francophones de toutes les époques.

Exemple 1.7 : Q. X), lignes 1-2 :

Il convient de préciser que malgré l'absence du genre grammatical et la neutralité des concepts en persan, tout comme en anglais, il existe « une zone intermédiaire d'animés non-humains, d'objets, et même de concepts susceptibles d'être « personnifiés » et de se voir attribuer un « sexe ». » (*Ibid.*) C'est bien le cas des objets célestes, symboles de la beauté physique, selon le canon esthétique iranien et objets d'analogie de la beauté du visage essentiellement féminin : la lune, la vénus, etc. En ajoutant l'imagerie des yeux magiques qui enchantent le firmament (l'univers/le monde entier), ainsi que le verbe *âmixtan* (se mêler à, s'accoupler à), il ne reste aucun doute quant à la nature féminine de l'objet de description, d'autant que, dans le vers suivant (cité dans l'exemple suivant), il est question du résultat de cet accouplement, à savoir la naissance du poète fruit de l'amour de son amant(e) :

Exemple 1.8 : Q. X), ligne 3 :

نخست از عشق او زادم به آخر دل بدو چو میوه زاید از شاخی از آن شاخ اندرآویزد
دادم

Naxost az eşq e u zâdam, be âxar del bedu dâdam
ço mive zâyad az şâxi, az ân şax andar âvizad

Si explicite que soit ce champ lexical, aucun traducteur français n'a donné nul indice, ni par son choix linguistique de genre ni par une note métalinguistique de bas de page, de cette imagerie qui, dans le meilleur des cas, a totalement disparu de l'énoncé d'arrivée, ou, au pire, a donné naissance à un non-sens, compte tenu des marqueurs du genre qualifiant l'actant nominatif (le poète) qui sont eux aussi masculins. À une lecture minutieuse du texte d'arrivée, le public soit ne trouve aucun lien logique entre les trois vers du qazal, soit il demeure perplexe devant la situation surréelle où le poète masculin s'accouple avec son amant, et lui-même est né d'un amour homosexuel comme par magie ! Par ailleurs, la traduction de Jambet (autrement, de très bonne qualité comme on le verra à la suite de nos analyses comparatives) est porteuse d'un paradoxe sémantique : dans le vers 1, l'objet de description est une *idole*, nom féminin utilisé non pas dans son sens figuré français[114] mais dans son aspect métaphorique persan ; ainsi s'agit-il d'un objet du culte asexué, mais de

[114] Selon le Grand Robert : « Personne ou chose qui est l'objet d'un amour passionné, d'une sorte d'adoration, de dévotion, de culte. »

genre grammatical féminin et par conséquent, il en sera de même pour tout pronom dont le référent doit être au féminin. Or ce n'est pas le cas avec *lui*, brisant ainsi le lien déictique entre la référence contextuelle et l'objet indirect du verbe « mêlé » (*âmixtan*).

Les traductions anglaises n'en sont pas moins destructrices « des réseaux signifiants sous-jacents »[115] du texte de départ, encore que l'absence du marqueur de genre pour l'actant nominatif (le poète/narrateur) ne rend pas la situation rocambolesque. Dans la version anglaise du récit, le narrateur n'a pas de genre, ne donnant lieu à aucune anomalie sémantique. Dans le cas du (re)traducteur américain de Roumi, le non-persanophone Barks, quoique maints reproches aient pu lui être faits pour d'autres raisons, sa tentative de neutralité non-restrictive du genre est pourtant louable. Il est évident que le ré-énonciateur a tout fait pour éviter les pronoms à la troisième personne tout au long du qazal. Il n'est pourtant pas le choix privilégié dans toutes ses traductions, non-citées ici.

1.1.2.3. Tendance prédominante de la traduction du neutre persan

D'après les constats fondés sur l'examen de ces exemples et d'autres passages semblables, on peut constater qu'en règle générale, tous les traducteurs français sans exception, et la grande majorité des traducteurs anglophones, sauf quelques-uns appartenant à la fin du XXe siècle (Lewis et Shiva), tendent à masculiniser toutes les occurrences syntactiques du genre neutre en persan, et ce, sans tenir compte des éléments contextuels et référentiels. Ce choix est apparemment justifié par des principes extralinguistiques, comme l'idée selon laquelle l'objet de l'amour, en poésie mystique est pertinemment Dieu, ce qui se définit automatiquement, comme dans la langue arabe et dans toutes les versions de la Bible, de genre masculin. Ce credo se manifeste aussi dans la pratique de nombreux traducteurs dans les deux langues (voir les exemples 1.2-1.6) de mettre en majuscule tout ce qu'ils jugent divins, faisant allusion à l'unicité de l'objet cité, c'est-à-dire Dieu, le sujet qui sera abordé au chapitre suivant.

Cette attribution d'un genre à Dieu offre, elle-même, une distorsion d'autant plus majeure du discours de Roumi que la langue-culture de départ, le persan, n'associe Dieu à nul genre grammatical (aucun trait générique linguistique), ni à un sexe quelconque (référence extralinguistique). Contrairement au concept théologique chrétien, celui de la Trinité et de la consubstantialité du père au fils, en Islam, Dieu est unique et asexué, quoiqu'en arabe, les

[115] La huitième tendance déformante bermanienne.

signes linguistiques le désignant sont du genre masculin.[116] En persan, en revanche, non seulement aucun mot signifiant Dieu n'a de genre, mais il n'y a aucune référence métaphorique, implicite ou explicite, à une sexualité divine. Ainsi l'emploi des pronoms du genre masculin dans tout procédé de reprise dans les ré-énonciations interlinguales peut-il exposer le discours traduit à une transformation idéologique profonde. Plusieurs recherches ont été entreprises sur la manière de traduire du genre divin ; celles publiées par Luise von Flotow, traductologue canadienne versée dans la théorie du genre, sont notables. Abordant la question de la retraduction des textes bibliques sous l'égide du mouvement sociolinguistique dénommé « inclusive language »[117], langage neutre, elle indique, en citant la retraductrice anglophone de la Bible et auteure de, entre autres, *Word for Us*, Joann Haugerud[118] :

> Earlier versions of the Bible are full of male-biased language, male imagery, and metaphors couched in such language « that people can scarcely avoid thinking of God as a male person » (Haugerud 1977: i). The effect of the « ponderous weight of masculine pronouns » (Haugerud, iii) and the metaphorical language that casts both the history of the Jews and the teachings of Christ in male terms has been to exclude women from full participation in Christian belief.[119]

L'argument du genre masculin exerçant la fonction du genre neutre est également intenable, d'autant que le masculin est prédominant jusqu'aux situations référentielles et contextuelles, faisant allusion à la nature féminine de l'objet ou du sujet de la parole. En effet, ce choix traductif va bien au-delà d'une simple *option* linguistique ou d'une prérogative extralinguistique pour s'apparenter à un choix idéologique, voire politique dans la mesure où le traducteur francophone et aussi anglophone n'a pas osé prendre l'énoncé dans sa situation primaire de signification, c'est-à-dire au niveau du texte. Il s'est, au contraire, systématiquement laissé manipuler par des contraintes culturelles intrinsèques à un discours

---

[116] Contrairement au terme masculin *Allâh*, et au pronom *howa* (*hu*) dans le coran, le mot persan *xodâ*, est d'une neutralité absolue, dépourvu de toute référence en matière du genre, et ce, quelle que soit l'hypothèse étymologique qu'on attribue au mot *xodâ* : la racine germanique *Gott* ou bien l'hypothèse bien moins probable qui consiste à associer ce mot à : *xodâ* = *xood* (par soi) + *â* (de l'infinitif *âmadan*, venir, venu), celui qui est advenu par soi, en soi (sans intermédiaire de ou grâce à autrui). Il est notamment utile de rappeler que *Gott* en vieil haut-allemand est un substantif neutre : *das Gott* (Dieu) ou *das Göttliche* (le divin).

[117] Le principe théorisé par les mouvements féministes de la deuxième moitié du XXe siècle, en vogue notamment au Canada, entre autres, selon lequel tout signe linguistique exclusivement masculin porte préjudice à l'image et au rôle de femme dans la société.

[118] HAUGERUD Joann, *The word for us: the Gospels of John and Mark, Epistles to the Romans and the Galatians,* restated in inclusive language, Seattle, Coalition on Women and Religion, 1977.

[119] FLOTOW Luise von, *Translation and gender: translating in the "era of feminism"*, Manchester, St. Jerome Pub. ; Ottawa, University of Ottawa Press, 1997, p. 52-53.

religieusement chargé, celui du soufisme, versant mystique ou gnostique d'une religion qui en est dépourvue dans son texte sacré et sa tradition théologique.[120]

Luise von Flotow, dans la conclusion de son essai sur la traduction de la Bible par des Américaines au XIXe siècle, rend compte du rôle primordial de l'idéologie dans les choix traductifs, en évoquant sa notion fétiche de « positionality »[121] :

> In translation, the translator's "positionality" is undeniable. The translator writes from a specific moment, from within a specific culture and usually sub-culture, and often in dialogue with the social and political culture of the moment. Inevitably, there is an ideological slant on the texts. (von Flotow, 2000)

Or ni la langue vers laquelle ils traduisaient, ni leur propre genre n'ont rien changé dans la « positionality » des traducteurs de Roumi en ce qui concerne la masculinisation de Dieu dans la poésie de Roumi. En effet, même les traductrices françaises de Roumi (en majorité au sein des traducteurs francophones) ont pris l'objet de l'amour divin pour un homme. Croyaient-elles à ce trait d'esprit de Madame de Tencin : « on voit bien, à la façon dont Il nous a traitées, que Dieu est un homme. » ? Il y a lieu aussi d'évoquer la question de la censure en traduction. Ce refus systématique d'évoquer le féminin dans la poésie mystique est-il le corollaire d'un choix idéologique influencé par le discours dominant au sein du monde musulman, ou bien un certain type d'autocensure, surtout chez les traducteurs plus récents placés sous la contrainte d'une certaine approbation de la part de l'intelligentsia musulmane ?[122] *Quid* des traducteurs anglophones tels que Lewis, roumiologue et universitaire américain, qui ont pris une position audacieuse par rapport au choix du genre ? Faut-il imaginer qu'ils ont osé adopter une approche textuellement plus pertinente, sous l'influence des théoriciens de la poésie mystique, comme A. Schimmel, qui propose une vision transcendantale de la question des scènes érotiques omniprésentes dans la poésie mystique, élaborée notamment dans son essai intitulé *Mystical Dimensions of Islam* ?[123]Cet aspect de la poésie de Môlavi, soit la possibilité des interprétations diverses, sera notamment revisité dans les chapitres 6 et 8 du présent exposé. Reste à dire que la seule traductrice

---

[120] Sur l'absence de théophanie dans la tradition du *Kalâm* (scolastique musulmane) ainsi que le texte sacré de l'islam, lire avant tout Henry Corbin, mais aussi Izy Morgensztern et Chawkat Moucarry.

[121] Notion à insérer dans le contexte du mouvement féministe par von Flotow dans un autre article : "Dis-Unity and Diversity. Feminist Approaches to Translation Studies", in *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*, ed. Lynne Bowker, Michael Cronin, Dorothy Kenney and Jennifer Pearson , Manchester, St. Jerome Publishing, p. 3-14.

[122] Sur les divers types de censure en traduction, Michel Ballard a organisé un colloque et publié : BALLARD Michel, *Censure et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2011.

[123] *Cf.* SCHIMMEL Annemarie, *Mystical Dimensions of Islam*, with a new foreword by CARL W. Ernst, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011, p. 287-343.

française qui ait justifié son choix du genre pour traduire le/la bien-aimé(e) de Roumi, est Leili Anvar qui évoque le sujet dans l'*épitexte* de sa traduction (lors de ses entretiens et conférences sur le soufisme[124]). Elle considère ce bien-aimé sous la lumière de la vie de Roumi et sa relation passionnelle avec le personnage de Şams de Tabriz. Cet argument n'est pas non plus parfaitement convaincant, puisqu'il repose sur des indices biographiques de l'auteur afin d'imposer un rapport référentiel direct entre un personnage fictif omniprésent dans les passages du *Masnavi* et du *Divân* et la figure de Şams sans qu'il puisse assumer un tel rapprochement à partir des éléments diégétiques. De fait, dans les exemples cités, seul au passage M.II est-il logiquement possible d'établir un pareil lien. Au demeurant, fonder un choix interprétatif sur le seul contexte biographique de l'auteur s'apparente à une perspective psychocritique extrêmement restrictive et exclusive.

Que ce soit par l'étoffement du genre féminin en rapport avec l'objet de l'amour dans une poésie à caractère lyrique, par le recours à un choix traductif lié à une contrainte linguistique et influencé par une idéologie dominante et une rigidité de réception, ou que ce soit par l'octroi du genre masculin à un dieu asexué ou ambisexué dans un procédé inconscient et conforme au paradigme théologique judéo-chrétien, les traducteurs francophones et anglophones de Môlavi, consciemment ou non, ont ouvert la voie à tout un champ d'étude en traductologie du genre qui mérite d'être davantage exploré.

1.1.3. Problèmes du nombre

Si le persan ne marque pas le genre au niveau des flexions, le nombre du substantif se manifeste au niveau de l'actualisation du procès, c'est-à-dire la conjugaison des verbes. Tandis que cela ne pose aucune contrainte à la traduction française, langue où les verbes sont conjugués, en anglais, la transposition du nombre devient difficile aussi bien au sein du procès qu'ailleurs, quand il s'agit de la distinction à la deuxième personne. Cette difficulté, cette fois-ci, se manifeste dans le sens inverse de ce qu'on a vu dans le cas du genre ; à savoir qu'au lieu d'une tendance d'explicitation ou de surtraduction, nous avons affaire à une perte de contenu sémantique. C'est le cas de la distinction entre l'impératif du verbe à la deuxième personne du singulier et du pluriel. Une des caractéristiques principales du style de Roumi est

[124] *Cf.* Entretien de Leili Anvar sur France Culture, http://www.franceculture.fr/emission-cultures-d-islam-la-poesie-mystique-2015-04-24

la polyphonie narrative[125] dans le *Masnavi*. Un des marqueurs de changement de voix est le changement de l'adresse de l'énonciation au milieu du discours, à savoir lorsque l'auteur s'adresse soit à son lecteur soit à un personnage imaginaire, en l'appelant *delâ*, « ô cœur », ou *pesar*, « fils », entre autres. L'interpellation du public peut se concrétiser en conjuguant le verbe impératif à la deuxième personne singulière ou plurielle. Aussi, dans les qazals, il n'est point rare que le poète s'adresse à un ou au/x personnage(s) ou au/x interlocuteur(s) diégétique(s) au singulier ou au pluriel. Comme nous verrons au chapitre 6, le jeu de voix discursives n'est pas fortuit ; de même, le choix du nombre ne l'est pas non plus. Dans ces circonstances, on peut imaginer à quel point le mélange de nombres dans le texte d'arrivée peut avoir de lourdes conséquences sur la cohérence. En voici un exemple pris parmi des dizaines d'autres dans notre corpus.

Exemple 1.9 : Q. XII) lignes 6-7 :

Ici, c'est le qazal entier qui est à l'impératif à la deuxième personne du pluriel. Donc il n'y a pas de changement de voix tout au long du qazal et, par conséquent, il n'existe pas de perte à ce niveau-là, d'autant que le destinataire du discours peut s'apercevoir du nombre à l'aide d'autres indicateurs. Dans la traduction d'Arberry, ce sont les attributs qui suivent les copules marquant la pluralité du locutaire diégétique du discours. Dans l'exemple en question, c'est le cas de *moons* (vers 6). Il en existe quatre occurrences en tout dans les sept lignes de ce qazal. Ce nombre est, pourtant, bien loin de l'occurrence des impératifs pluriels et d'autres marquages de la pluralité (comme l'adverbe *hame*, « tout ») dans le texte original, soit dans pas moins de 32 instances. En d'autres termes, le lecteur est face à une multitude d'interpellations au pluriel s'adressant à un public imaginaire, soit le monde entier, l'invitant à la mort. Cet effet spécial du discours qui se présente au niveau de la forme du syntagme disparaît entièrement du texte anglais, malgré l'effort du traducteur. En revanche, les deux autres retraductions[126] plus récentes, ont effacé délibérément, semble-t-il, la pluralité du discours original comme si ce trait de discours n'avait aucune importance. Star a même opté pour le singulier là où il aurait pu, en raison de son adaptation de proposition de fonction d'apostrophe dans *lose yourself*, compenser l'absence de la distinction singulier-pluriel à la deuxième personne de l'anglais. La version de Barks, est une adaptation assez éloignée de l'original, étant passée par une traduction anglaise intermédiaire. Cependant, une adaptation

[125] La polyphonie en narration désigne l'usage de plusieurs voix narratives dans un récit, marquées par le point de vue de narration, le style, le choix lexical, etc. Pour en savoir plus *cf.* la section 6.2 du présent exposé .

[126] Ce sont des traductions réalisées à partir de la version anglaise d'Arberry, car, de l'aveu des traducteurs, eux-mêmes, ils ne maîtrisent pas la langue persane.

plus proche de l'esprit du texte original serait imaginable en adoptant le pluriel si le « retraducteur » avait accès au poème persan, ce qui révèle les limites de la retraduction. Il s'agit, en réalité, d'un trait discursif important de l'original qui perd de sa clarté dans la traduction et devient secondaire ; or le retraducteur, en tant que lecteur, tend à négliger ce fait jugé secondaire et le fait complètement disparaître.

La traduction française ne souffre aucunement de cette transformation discursive grâce à la ressemblance des deux systèmes syntaxiques, celui de la langue traduite et de la langue traduisante. Le pluriel est omniprésent dans le syntagme du texte traduit, à vrai dire, à une fréquence plus élevée que celle du texte original pour autant qu'en français les pronoms de sujet sont disjoints contrairement au persan où le sujet du verbe peut apparaître aussi en forme d'inclinaison verbale donc comme morphème lié flexionnel. Le seul bémol dans la traduction de Tajadod/Carrière, c'est le changement sémantique qui a lieu au premier vers de la dernière ligne au niveau de la proposition affirmative qui se transforme en proposition impérative à l'instar du début des autres vers comme dans un souci de préserver un effet anaphorique. Cet exemple présente d'autres particularités qui seront étudiées prochainement.

1.2. Problèmes du domaine lexical

L'aspect lexical et morphologique de la langue persane peut présenter des défis importants dans le transfert de l'énoncé vers des systèmes linguistiques occidentaux. Ces défis sont à aborder sous plusieurs perspectives : l'hétérogénéité du lexique persan ou la traduction de clichés.

1.2.1. Proximité et distance lexicales

Le persan, langue indo-iranienne, de la branche orientale des langues indo-européennes[127], partage surtout des traits syntaxiques, syntagmatiques, voire morphologiques avec les autres langues de cette famille que Meillet[128] appelle les langues du nord-ouest, pour ainsi souligner le grand schisme diachronique qui sépare celles-ci de celles-là. Cette grande séparation historique des communautés aryennes du reste des locuteurs des langues indo-européennes a eu pour corollaire linguistique les différences lexicales majeures qui se

[127] Branche qui abrite aussi les langues slaves, arméniennes et selon la ligne de partage de l'isoglosse centum-satem. *Cf.* BEEKES Robert S.P., *Comparative Indo-European Linguistics: An Introduction,* revised and corrected by Michiel de Vaan, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Pub. Co., 2011.
[128] MEILLET Antoine, *Les dialectes indo-européens*, Paris, H. Champion, 1908, p.17-23.

révèlent au niveau des racines aussi élémentaires que celles du vocabulaire agricole. Cependant, il reste des racines de base communes qui portent des ressemblances, tantôt avec l'anglais (des langues germaniques), telles *mah* (lune) tantôt le français (les langues italiques), telles *ostoxân* (os), et tantôt avec les deux (chiffres, terminaisons des verbes, pronoms personnels, mots de liaison et adverbes, etc.). (1908 : 24-30) De telles ressemblances lexicales, contrairement aux traits syntaxiques communs, n'ont pas de conséquences majeures pour la traduction ni sur le plan phonétique, ni prosodique, et encore moins stylistique, sinon de faciliter la tâche de conserver une certaine cohérence prosodique, surtout dans le cas d'un parallélisme en français :

Exemple 1.10 : M.I) ligne 12 :

همچو نی زهری و تریاقی **کی دید** **همچو** نی دمساز و مشتاقی **کی دید**

Hamço ney zahri o taryâqi **ke did Hamço ney** damsâz o moştâqi **ke did**

F1) Vm : « **Qui vit** jamais un poison et un antidote **comme la flûte** ? **Qui vit** jamais un consolateur et un amoureux **comme la flûte** ?

Il est évident qu'une telle proximité phonétique n'existe pas entre l'anglais et le persan dans cet exemple, malgré la possibilité de maintenir l'aspect anaphorique :

A3) **Who hath seen** a poison and an antidote **like** the flute ?
Who hath seen a sympathetic consoler like the flute ?

A4) Nim : **Who ever saw** a poison and antidote **like** the reed ? **Who ever saw** a sympathiser and a longing lover **like** the reed ?

Mais il existe aussi des cas de proximité lexicale entre l'anglais et le français. C'est notamment le cas du mot *mâh* ou *mah* (lune) dans sa version (phonétique) poétique :

Exemple 1.11 : R.IV) ligne 1, vers 1 :

Si le cas des proximités lexicales reste extrêmement rare surtout dans le cas de l'anglais, de par sa distance plus considérable avec le persan au niveau lexical, les emprunts lexicaux *ad hoc*, ou ceux déjà existants dans la langue cible, représentent une bonne stratégie de traduction afin de conserver l'étrangéité du texte. L'emploi du mot soufi renvoie notamment au deuxième cas, dans la mesure où c'est un mot qui existe dans les langues d'arrivée. Toutefois, cela n'a pas toujours été vrai, comme l'illustre l'exemple suivant :

Exemple 1.12 : M.II), ligne 132-133 :

Le vers 132 est entièrement en arabe, le sujet qui sera traité au chapitre suivant à la suite de notre analyse linguistique. Le vers suivant contient un composé arabe qui révèle, avant tout, la naissance d'un néologisme par l'entremise de la traduction qui vient enrichir la langue d'arrivée. Redhouse, au milieu du XIXe siècle, opte pour ne pas reporter directement le terme se contentant d'une note de traducteur qui soutient l'hypothèse primaire de l'origine du mot (grec). Ceci met déjà au jour l'insuffisance de la langue d'arrivée pour désigner une notion étrangère sans référence dans son espace culturel. Le premier traducteur hésite pourtant à introduire un élément jugé excessivement étranger qui ne serait sans doute pas au goût du lecteur britannique victorien. Il faut préciser qu'à la différence de Nicholson et de Whinfield, qui traduisaient avant tout pour un public universitaire, la traduction versifiée de Redhouse est destinée au grand public, certes bien instruit. Whinfield introduit pour la première fois le terme « soufi » dans le texte anglais de Roumi ; aussi est-il sans doute parmi les premiers qui ont fait entrer le mot dans les langues européennes[129]. La mise en majuscule du mot (mise à part la version de Mojaddedi) est pourtant à noter étant donné que ce choix graphique peut ôter au terme son caractère générique. Le dictionnaire Robert date le premier emploi du terme en français en 1853, ce qui explique l'emploi sans encombre par Vitray-Meyerovitch de soufi dans sa traduction.

Un autre emprunt osé est constaté notamment dans la traduction de Vitray-Meyerovitch du *ney*, dans le premier vers du *Masnavi*, cité dans l'exemple 1 de ce chapitre. Bien que cet emprunt soit suivi de sa définition entre parenthèses, ce qui met une entrave au flux du vers, il représente un choix pertinent dans la mesure où cet instrument de musique n'a pas d'équivalent dans le système de musique occidentale. Il s'agit donc d'un signe dont le signifié n'existe pas dans le système de code d'arrivée et l'emprunt semble bien justifié comme seule possibilité de transposition du contenu propositionnel. Il est pourtant dommage que ce choix n'ait pas été repris par la suite du texte, et que la flûte soit employée pour traduire *ney*. De manière générale, hormis dans le cas des noms propres qui exigent un report direct, l'emprunt reste un choix non-privilégié par la grande majorité des traducteurs dans les deux langues. Cela peut paraître étonnant compte tenu de la distance culturelle considérable entre les langues traduisantes et celle traduite.

---

[129] Quoique le mot se trouve, sous forme de 'sofisme' dans *Le Monde comme volonté et comme représentation*, d'Arthur Schopenhauer, paru en 1819 : *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Traduit par Auguste Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 1910, p. 2396.

1.2.2. Unités lexicales et décalage des champs sémantiques

Les différences et les proximités de la composition lexicale entre le persan et les deux langues traduisantes de la poésie roumienne fournissent une matière abondante à la description qui ne peut être abordée que de manière très sommaire. Nous nous contentons alors de quelques échantillons représentatifs du corpus trilingue afin de montrer des problèmes de traduction dans le domaine de la syntaxe lexicale et de la structure sémantique du lexique. Il n'y aura donc pas de concentration sur les aspects morphologiques de la langue, car, d'une part, ceci relève plutôt d'une étude de linguistique comparée et, de l'autre, c'est surtout au niveau de la syntaxe de la construction lexicale que les problèmes de la traduction se révèlent plus manifestement que sur le plan morphologique. Benveniste prend acte notamment de cette surconcentration sur la morphologie et du délaissement par la linguistique des structures syntaxiques de la composition lexicale :

> […] la considération morphologique laisse sans réponse et à vrai dire ne permet même pas de poser le problème fondamental : quelle est la fonction des composés ? Qu'est-ce qui les rend possibles et pourquoi sont-ils nécessaires ? Dans une langue consistant en signes simples, l'existence d'unités faites de deux signes conjoints invite à se demander où est la source commune des composés et d'où provient la diversité de leurs formes.
>
> Pour répondre à cette question, il faut, à notre avis, envisager les composés non plus comme des espèces morphologiques mais comme des organisations syntaxiques. La composition nominale est une micro-syntaxe (1974 (II) : 181)

C'est, en effet, la divergence et la convergence de ces micro-syntaxes qui représentent un aspect digne d'analyse dans la reprise de l'énoncé du persan en anglais et en français. On dit bien divergence et convergence pour la bonne raison que le persan révèle, en diverses occurrences, des ressemblances avec une langue ou avec l'autre.

1.2.2.1. Le problème des lexies complexes

La distinction entre le morphème, le mot, et la lexie semble souvent difficile. Nous le montrons à l'aide des exemples dans les trois langues étudiées. Le premier exemple est tiré de l'ouvrage de Paillard et de Choquet (1987 : 181) : *dé/coup/ons* (3 morphèmes, 1 mot, 1 lexie), *word-form/ation* (3 morphèmes, 2 mots, 1 lexie), et *as the crow fli/es* (5 morphèmes, 4 mots, 1 lexie). Le deuxième exemple est donné en persan : *piş/nahâd mi/kon/im* ([nous] proposons) qui se compose de 5 morphèmes, de 2 mots, et de 1 lexie. Le dernier exemple est un groupe

nominal arabe[130] dont Roumi s'est servi pour former un adverbe en persan avec le suffixe d'attribution persan 'i': *lailat/-ol/qadr/i* (comme/ dans l'esprit de la nuit de *Qadr*[131]) se constitue de 4 morphèmes, 2 mots, et encore une seule lexie. (Q.XXII : l.7, v. 1)

Or la composition lexicale suivant son occurrence dans le discours peut prendre des formes susceptibles de poser des problèmes à la traduction à plusieurs niveaux. Le traducteur peut tout simplement se tromper de sens et donner naissance à un contresens dans sa traduction. C'est notamment le cas des retraductions ou celui des traductions réalisées par des traducteurs ne maîtrisant pas suffisamment la langue littéraire persane. Elle peut aussi donner lieu à des divergences prosodiques entre le texte d'arrivée et le texte de départ. Il convient de préciser qu'il ne s'agit point ici des syntagmes de détermination, de possession ou d'attribution, qui sont, eux, structurés sur une base syntaxique libre, mais de groupes nominaux, adjectivaux, verbaux, ou adverbiaux ne constituant qu'une seule lexie. Le nom composé diffère notamment d'un syntagme nominal qui se caractérise par la notion d'*ezâfe* (l'ajout), et qui se compose d'un substantif suivi d'une particule enclitique (*e*, *ye*) et d'un déterminant.[132] Cette distinction est bien accentuée par Benveniste qui reconnaît deux grandes classes de composés dans les langues indo-européennes avec plusieurs catégories, notamment ceux de dépendance avec deux substantifs en rapport de détermination (*mey-xâne* [maison de vin], Q. XIV) l.15) ou ceux qu'il appelle classique avec deux membres, nominal et verbal (*delbar* [ravisseur de cœur]). (1974 (II) : 146-160)

Les composés persans peuvent avoir plusieurs formes, s'apparentant tantôt aux formations de type « roman », soit déterminé-déterminant (*tarfe bisud o biziân* [la partie sans-intérêt sans-dommage]) (Q. XX : ligne 6, v. 2), nom + préposition + nom (*âb-e-hayât* [l'eau de vie]) (Q. XXIII : l. 2, v. 1), tantôt aux modèles « germaniques »[133] dominants en anglais, tels que déterminant-déterminé (*mâh-cabin* [celui/celle au front de lune] (R. IV : v. 1) ou *xubruyân* [beau-visage]) (Q. XXI : l. 6, v. 1), et nom + nom (sardard [mal de tête] *headache*). Il faut pourtant noter que la structure de prédominance, à savoir *ezâfe*, ressemble plutôt à la formation de type roman, qu'il soit déterminé-déterminant ou N + P + N. Alors, à l'aide de

[130] Nous consacrerons un sous-chapitre entier aux mots arabes en persan ainsi qu'à l'usage que fait Roumi de l'arabe dans la poésie. *Cf.* Section 2.1.

[131] Selon la tradition islamique, c'est la nuit pendant laquelle l'intégralité du discours divin (le Coran) est révélée d'un coup à Mohammed. C'est la nuit la plus vénérée en islam chiite et sunnite.

[132] Pour différentes formes de détermination nominale par *ezâfe*. *Cf*. Lazard (2006 : 55-60)

[133] Nous reprenons ici la dichotomie proposée par J. Tournier et reprise in CHUQUET Hélène, & PAILLARD, Michel (1987 : 185).

quelques exemples, nous montrerons ci-dessous comment la composition lexicale peut être un enjeu de traduction.

Exemple 1.13 : Q. VIII) ligne 10 :

Cet exemple montre deux aspects de la composition lexicale. Premièrement, le type prédominant de la formation du verbe en persan qui consiste à ajouter un substantif (composé ou simple) à un verbe de haute fréquence, suivant le schéma ci-contre : V + N. Si cette structure est récurrente en français, elle l'est beaucoup moins en anglais, avec sa tendance à utiliser des verbes recatégorisés (*to hammer* vs. *a hammer*), des verbes à particule, etc. Parmi toutes les traductions, celle de Vitray-Meyerovitch est la plus proche de l'original en traduisant le verbe composé par une structure verbale composée : *reprendre sa rosée* pour *nam zanad*. Dans le texte anglais, en revanche, deux verbes simples viennent remplacer le verbe composé imagé du persan, qui évoque une petite quantité d'humidité résultant d'une légère pluie.

Le problème principal est pourtant la particule du premier verbe composé, qui est lui-même un substantif composé : *xoşbâşi* = *xoş* + *bâş* + *i* (joyeux + sois/t + suffixe d'attribution). Ce composé évoque le quatrième type de la première classe des composés nominaux reconnus par Benveniste, c'est-à-dire « le type qu'on pourrait dire classique […] le composé à premier membre nominal, déterminant, et à second membre verbal, déterminé. » (1974 (II) : 151) Or la particule verbale est à l'impératif ou au subjonctif selon la situation. En d'autres termes, si l'on procède à l'expansion du composé en proposition libre, il serait ainsi : ou bien « fait de dire 'sois joyeux'», ou bien « faire qu'on soit joyeux ». Les deux choix de traduction principaux se fondent sur les deux manières d'interpréter le composé persan. L'échantillon prochain introduit deux cas de composition lexicale, l'une est une composition nominale et l'autre une composition adverbiale. Les choix traductifs fondés tantôt sur la servitude et tantôt sur l'option sont intéressants :

Exemple 1.14 : R. IV) :

Le premier composé, *mâh-cabin* (lune-front), dans le vers 1, est celui que Benveniste place dans sa deuxième catégorie de composé nominal, soit le « composé excentrique », dont la relation des composantes « ne tient pas entre les deux termes, mais en quelque manière les dépasse. » (*Ibid.* : 155) D'après lui, ce genre de composé représente une syntaxe complexe à la différence du composé cité dans l'exemple suivant qui représente une syntaxe simple. Pour

analyser ce premier composé dans une proposition libre, on peut dresser le schéma suivant : 1. tu as un front/ le front est à toi ; 2. le front est comme la lune ; soit celui dont le front ressemble à la lune (une phrase complexe à une subordonnée relative). Or le choix des traducteurs mérite d'être examiné dans le cadre des possibilités de leur langue cible : exception faite de Saberi, qui a opté pour un composé de type « germanique » déterminant-déterminé, tous les autres traducteurs ont eu recours respectivement à la modulation (Arberry), à l'adaptation (Barks), et à l'omission (Khalili), et finalement à la transposition métaphorique (Gamard). La traductrice française, elle, a choisi un composé de type « roman », N + Préposition + N. D'un point de vue critique, seul le choix de Vitray-Meyerovitch en français et celui de Saberi semblent valide dans la mesure où dans toutes les autres traductions le composé nominal métaphorique l'objet d'un vocatif a été altéré soit par une proposition, soit par une traduction zéro (omission).

Pour ce qui est du deuxième composé, cette fois, adverbial, il s'agit d'une dérivation par suffixe pour : *mah* + *vâr* (la lune + comme). Si en français l'énoncé doit faire l'objet d'une transposition pour devenir un complément circonstanciel, en anglais la possibilité existe de garder le syntagme original, tel qu'on le voit dans la traduction de Gamard. Cependant, un tel choix exige l'ajout d'un verbe, d'autant que *moonlike* est uniquement un composé adjectival en anglais.

Le dernier exemple montre un autre cas de composition nominale qui se transforme en syntagme verbal dans les deux langues :

Exemple 1.15 : R. XIII) vers 3 :

À l'encontre de l'exemple précédent, la transposition du composé aura ici des conséquences relativement sérieuses sur le discours rapporté. *Saccade-neşin* signifie littéralement résident (*neşin* qui peut aussi être considéré comme un suffixe) de tapis de prière (*saccâde* qui est un mot arabe). L'expansion d'un composé nominal en un syntagme verbal constitue un cas de transposition (changer de catégorie ou de niveau syntaxique d'énonciation d'une langue à l'autre) ; or la transformation qu'a subie l'énoncé est de degrés différents. Si aucune des langues traduisantes ne permet une ré-énonciation par composition lexicale, le traducteur pourrait, tout de même, minimiser la perte en tentant de garder l'aspect duratif du substantif. En réalité, la traduction française de Tchelebi paraît la plus adéquate dans le sens où, sans aucun ajout ou modulation (changement de point de vue), l'énoncé a préservé son caractère statique à l'aide d'une proposition avec la copule « être », tandis

qu'ailleurs, l'emploi des verbes d'action (*found me*) suivi par une proposition participiale avec un verbe d'action (*sitting*) transforme l'image originale de Roumi qui est celle du bouleversement d'un calme à longue durée.

Arberry a néanmoins procédé, tant bien que mal, à une compensation par la mise en tête de la locution adverbiale (*in sober dignity*) et l'emploi du syntagme verbal modal (*would sit*) qui a pour effet l'actualisation durative du procès. La deuxième traduction française, de Vitray-Meyerovitch, s'avère, en revanche, la plus déformante d'autant que deux procès (voir et prosterner) viennent remplacer le prédicat simple (être résident de) de l'original, avec une locution adverbiale quelque peu dynamique : le résultat est une image dynamique (le fait de se prosterner rigoureusement) qui diverge nettement de l'énoncé d'origine qui évoque une image statique et passive.

1.2.2.2. Problème de sémantique lexicale

Nous nous intéressons maintenant aux aspects sémantiques du lexique. En ce qui concerne la traduction, les problèmes de sémantique lexicale sont très variés allant du découpage du réel et sa représentation par le signe jusqu'à la métasémie[134] en passant par le décalage des niveaux de langue entre deux systèmes langagiers et encore l'opposition de connotation-dénotation. Cependant, on se contentera de visiter les problèmes liés aux différences des logiques de découpage du réel par les langues étudiées et leurs répercussions pour l'opération traduisante. Cette délimitation se justifie par le fait que les autres aspects sémantiques seront abordés tour à tour dans les prochains chapitres, notamment dans la deuxième partie, pour ce qui est de la métasémie et de la connotation. De plus, afin de simplifier la tâche d'échantillonnage, on se focalise uniquement sur les lexies primaires mettant de côté les lexies composées pour la majeure partie de nos exemples.

En principe, l'un des plus grands obstacles auxquels le traducteur fait face est la polysémie, qui s'impose à la fois au rang des signes de la langue de départ et au sein de la langue d'arrivée. C'est lorsqu'une unité de traduction, une lexie, à transférer d'un système à l'autre, possède un champ sémantique plus étendu que son homologue (pour ne pas dire l'équivalent) dans la ré-énonciation, et *vice-versa*. Cette *extension* a en effet pour source principale la polysémie dans la mesure où les mots (ou les expressions) n'ont souvent pas

[134] Le terme de métasémie désigne le phénomène général des changements de sens : la polysémie, déplacements métaphoriques et métonymiques, etc. *Cf.* Chuquet et Paillard 1987 : 213.

qu'un sens, mais en ont plusieurs. Ceci est enraciné dans la nature du langage humain et ses opérations du découpage du réel. La réalité extralinguistique préexiste au langage humain et c'est le langage qui impose son découpage à celui-là. La langue cherche par le biais des signes indépendants, arbitraires, et discontinus, de désigner le « réel », le sous-continuum extralinguistique, en le découpant, à savoir qu'elle renvoie à une réalité extralinguistique, qui forme un continuum, à l'aide des signes qui sont disjoints. L'exemple donné par Chuquet et Paillard renvoie à la réalité d'une porte qui peut être en une infinité de positions entre sa fermeture et son ouverture totales, mais qui est désignée par la langue comme : « entrebâillée, entrouvert, grand ouverte, à demi ouverte, à demi fermée. » (1987 : 209) Ce décalage entre le réel et le découpage linguistique est à l'origine de la polysémie du signe. De même qu'un seul référent extralinguistique peut être désigné par une multitude de signes linguistiques, de même un seul signe peut correspondre à un ensemble d'éléments extralinguistique regroupé sous le parapluie d'un seul signe qu'on appelle l'hyperonyme. C'est lorsqu'une lexie ne correspond pas à un seul référent, mais à une multitude d'éléments du réel tous liés, plus ou moins, à un concept. L'ensemble des éléments qui font partie du champ sémantique d'une lexie définit son *extension*. Or ce découpage arbitraire du réel n'est pas identique dans toutes les langues. C'est ainsi que « le caractère arbitraire ou, du moins, conventionnel de ce découpage est mis en évidence par la confrontation des langues. » (*Ibid.* : 210) C'est précisément la différence d'*extension* des concepts désignés par les signifiés des langues variées qui constitue la gageure principale de la traduction, d'abord au niveau de la compréhension puis au niveau de la *déverbalisation*[135] de l'énoncé, et finalement, et surtout, lors de la reformulation du message dans la langue d'arrivée. Ce fait est le mieux illustré par l'extension des signifiés tels que erfân, gnose, soufisme, mysticisme, etc. déjà évoqués à l'introduction du présent exposé.

Nous avons aussi constaté ce phénomène dans le cas de la traduction de *yâr* (ami, compagnon) et *delbar* (voleur du cœur, séducteur) illustré par l'exemple 4 de ce chapitre. Le premier, une lexie simple (morphème simple), peut être considéré comme un hyponyme dont le terme générique serait *dust* (ami). Il a été traduit tour à tour par *lover*, *friend*, *the loved one*, et par *ami*. Alors que le mot *yâr* peut connoter une relation amoureuse, il n'y est point restreint. Donc le choix des traducteurs anglais qui ont introduit le concept de l'amour est sans doute résultat d'une *contextualisation* de ce mot dans la situation référentielle de la

[135] Termes empruntés à Marianne Lederer qui analyse les étapes du processus cognitif de la traduction. (*Cf. La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, 2006)

poésie, ce qui semble quelque peu arbitraire et restrictif. *Friend* et *ami*, tout en s'avérant de meilleurs choix traductifs dans cette occurrence, font perdre une partie de l'image pour autant qu'ils soient des hyperonymes, des mots génériques, n'évoquant guère l'intimité suggérée par le choix lexical persan. Il s'agit donc d'une différence entre *l'extension* de la lexie traduite et son homologue dans les langues traduisantes qui est à l'origine d'une perte. Cette perte serait-elle en partie évitable par un choix lexical dont l'ensemble des sèmes soit plus proche de l'original, compagnon/compagne ?

Dans le cas de *delbarân* la situation est quelque peu plus compliquée dans la mesure où ce mot est un composé nominal de la quatrième catégorie définie par Benveniste, « à premier membre nominal, déterminant, et à second membre verbal, déterminé. » (1974(II) : 151) Comme on l'a déjà signalé ce mot composé traduit par *amant* ou *lover* représente un cas d'appauvrissement sémantique et formel, d'autant que le mot persan dispose d'une haute valeur poétique. Ce qui est pourtant plus grave est que l'effacement de la nuance qui existe entre un amant et un séducteur donne lieu à un contre-sens : un séducteur peut séduire sans tomber amoureux lui-même et *a fortiori* sans s'engager dans une relation amoureuse. Le mot « amant » (et *lover* en anglais) a aujourd'hui une connotation non seulement apoétique, mais en quelque sorte péjorative (dans le cas d'une relation illégitime), évoquant une relation illégitime ou extraconjugale. Cette dimension est absolument absente de l'extension du terme *delbar* en persan. La question qui peut encore une fois se poser est pourquoi aucune autre traduction postérieure (notamment celle de Williams, de Mojaddedi, et de Vitray-Meyerovitch) n'a tenté de se libérer du joug du choix fait par les plus anciens d'autant plus qu'à la différence de l'exemple suivant il n'y a pas de défi majeur au niveau de l'interprétation du terme.

Exemple 1.16 : Q. III) ligne 4 :

Cet exemple à lui seul met au jour le problème de la sémantique lexical omniprésent à travers l'œuvre de Roumi voire la poésie persane. Non seulement il est représentatif des cas particuliers de la polysémie et du décalage entre l'extension des champs sémantique des langues en opération, il montre aussi plusieurs niveaux de décalage connotatif. Ce passage est d'autant plus intéressant que des notions abstraites et concrètes y font figure. D'abord, le mot *şur* représente un cas problématique dans le sens où il existe en persan plusieurs homonymes sous forme de ce morphème simple, à la fois comme adjectif et substantif. Qui plus est, ce mot a plusieurs sens renvoyant aux notions concrètes tout comme aux concepts abstraits.

C'est cette valeur sémantique du mot, notamment dans son aspect abstrait, qui pourrait causer des difficultés à l'interprétation : en tant que substantif, *şur* signifie agitation, tumulte, révolte, exaltation, passion, ferveur, ardeur, zèle, etc. ; autrement dit, il s'agit d'une lexie à très large *extension* sémantique. Chacune des traductions de ce mot proposées en français, *passion* et *ferveur*, paraît en quelque sorte déplacée par rapport à la structure sémantique originale. Seul, l'anglais *ferment* s'approche, de par l'existence du sens figuré, de l'extension sémantique de *şur*.

Le couple *kâr* et *bâr*, des mots concrets qui font l'objet d'un déplacement métasémique (métonymique plus précisément) tellement récurent, sans doute à cause de leur homophonie, qu'ils sont associés l'un à l'autre dans une *collocation*, articulés par coordination *o*, « et » dans *kâr o bâr* (les affaires) pour former une expression idiomatique figée. Au sens premier, *kâr* signifie tâche, travail, action, occupation, etc., et *bâr* dénote résultat, fruit, récolte, etc. À la première vue, il n'existe pas un grand décalage d'extension entre ces mots et leurs équivalents en français et anglais. Ainsi précisent Paillard et Chuquet :

> Si le phénomène de différence d'extension est assez familier dans le domaine des notions abstraites (l'exemple-type étant celui des concepts philosophiques, empruntés d'une langue à l'autre) […] il est moins spontanément admis dans le domaine des objets concrets où l'on tend à privilégier des correspondances biunivoques. Les décalages sont pourtant davantage la règle que l'exception. (1987 : 210)

C'est le cas de ces deux mots concrets qui ont pris une valeur abstraite dans cette ligne : la mise en contexte de ces signes rend leur interprétation quelque peu difficile dans la mesure où le contexte référentiel est très limité dans la poésie, à plus forte raison dans un qazal, qui contrairement aux distiques du *Masnavi* n'est pas d'ordre narratif. Le choix traductif ici semble d'autant plus intéressant que, faute de mieux, les francophones ont substitué les deux substantifs par le générique le plus abstrait du français, *chose*, accompagné d'un adjectif qualificatif pour compenser la perte de l'exclamation anaphorique de l'original. Dans le cas de la version de Jambet, on constate une absence presque totale de structure nominale originale, remplacée dans le texte d'arrivée par une proposition complétive exclamative.

On pourrait même étendre la portée de l'analyse à d'autres éléments lexicaux dans cette ligne, au substantif *âlam* (mot arabe signifiant monde, univers), au verbe *angixte* (provoquer, inciter, générer, motiver, exciter, induire, etc.), et à l'interjection *zahi* (mot littéraire désignant l'exclamation en interjection). Chacun de ces mots peut poser un problème au transfert en

raison de la différence entre leur structure hiérarchique (hyperonymie, hyponymie) et celle des équivalents proposés par les traducteurs. Si une seule ligne d'un qazal abrite une telle quantité de complexités lexicales, quelle est la situation de l'ensemble de quelques dizaines de milliers de vers de Roumi ? Comme nous l'indiquerons surtout dans la deuxième partie, les déplacements métaphoriques et métonymiques compliquent surtout la tâche d'interprétation de la poésie de Môlavi non seulement de par les particularités de son langage poétique, mais surtout à cause des jeux sémantiques spécifiques à la poésie mystique.

CHAPITRE 2

Problèmes linguistiques du discours : usages lexicaux et graphiques dans le discours de Roumi

2.1. Principes linguistiques du discours

À la suite du premier chapitre qui s'est focalisé sur les problèmes linguistiques d'ordre général, la grammaire, la syntaxe et la formation lexicale, le présent chapitre porte sur les règles linguistiques en opération dans le discours, en l'occurrence le discours poétique. Nous avons observé, de manière sommaire, comment les particularités des règles lexicales et syntaxiques du persan peuvent se manifester dans le passage de l'énoncé vers d'autres systèmes langagiers. Il y a lieu alors d'aborder d'autres problèmes liés à la langue traduite dans sa situation de communication. Si le premier chapitre a tenté de brosser un tableau sommaire de deux piliers de la langue, la syntaxe et le lexique, nous nous interrogeons dans le deuxième chapitre sur l'usage qu'a fait Roumi du vocabulaire de sa langue dans son discours poétique. Il s'agit donc de l'acte de communication fondé sur le code langagier. Ainsi cette approche rappelle-t-elle la dialectique saussurienne de *langue versus parole* ou encore mieux le *sémiotique versus* le *sémantique* dont parle Benveniste, qui, lui, fait la part entre la vocation de la langue à « signifier » et son objectif de « communiquer », c'est-à-dire les deux fonctions linguistiques. Le persan a offert un cadre lexico-syntaxique à l'auteur, Roumi, dont il a bénéficié dans des modalités différentes afin de communiquer un message, en découpant une réalité non seulement extralinguistique, mais aussi métaphysique. Métaphysique dans le sens de la dimension que Henry Corbin attribue à la pensée mystique islamique. Or cette réalité, ne l'oublions pas, relève de l'ordre de l'indicible. Comment a-t-il utilisé la langue pour dire l'indicible ? Dans quelle mesure est-il amené à respecter ou désacraliser l'ensemble du canon morphologique, lexical, syntaxique et phraséologique du persan ? Quel usage a-t-il fait du canon poétique du persan de son époque ? Quelle conséquence les modalités et la créativité de sa mise en pratique du code langagier ont-elles pour le passeur du message, le ré-énonciateur dans les langues traduisantes anglaise et française ? C'est la quête des réponses à ces questions qui sera la force motrice de ce chapitre. Il faut donc s'interroger sur les aspects linguistiques de la production du *discours* de Roumi, ce que Benveniste appelle « l'actualisation linguistique de sa pensée. » (1974 (II) : 225) Nous avons jusqu'ici essayé de mettre au jour quelques difficultés majeures qui sont

posées par la structure syntaxique et lexicale de la langue persane et sa différence de celle des langues traduisantes, notamment en matière de genre grammatical et des procédés de détermination. Ce qui suit est l'examen, à travers quelques exemples choisis au hasard dans le corpus, de quelques-uns des problèmes essentiels posés non plus par le canon du système langagier, mais par la mise en application de cet ensemble de codes par le locuteur, en l'occurrence le poète Roumi.

Au demeurant, il convient de préciser que ce discours ne déploie pas n'importe quelle fonction linguistique : le locuteur n'est souvent pas un simple énonciateur dont l'énoncé a une référence réelle (pas même dans le cas des textes à caractère narratif) ; il s'agit, au contraire, d'un poète qui joue avec le langage dans sa fonction poétique, renvoyant le signe à une référence poétique. Cette fois, nous nous servons de la matière fournie par Roman Jakobson (1963(I) : 207-248). La fonction langagière doit être comprise ici dans l'acception qu'il entend par rapport au paramètre de la communication mis en relief. Les fonctions de la langue définies par l'orientation de l'acte de l'expression langagier vers l'un « des facteurs constitutifs de tout procès linguistique, de tout acte de communication verbale » (*Ibid.* : 213) : destinateur, destinataire, message, contexte, code, et canal. Chacun de ces facteurs est le point focal de l'une des fonctions linguistiques, soit par ordre respectif, les fonctions émotive, conative, poétique, référentielle, métalinguistique, et phatique. Jakobson précise, toutefois, qu'il est difficile d'imaginer un discours entier limité à exposer une seule fonction bien qu'un énoncé puisse se restreindre à une. Il se peut cependant qu'un discours favorise une fonction ; c'est le cas de la poésie du *Divân*, à la fois des quatrains (*robâ'i*) et des odes (*qazals*). Dans la plupart des poèmes du *Masnavi*, on peut discerner un mélange de genres, donc une application mixte des fonctions linguistiques dans le discours : référentielle et poétique. Mais il faut préciser que même la fonction *a priori* référentielle des textes narratifs du *Masnavi* ne renvoie pas à un *contexte* réel, mais à un monde imaginaire, transcendantal. Mais qu'est-ce que la fonction poétique.

En somme, il s'agit du recentrement de l'énonciation sur le facteur du *message* dans la communication verbale. D'après Jakobson :

> La visée (*Einstellung*) du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage.[136] Cette

[136] Il ne faut pas, précise-t-il, réduire la fonction poétique à la simple poésie ou « confiner la poésie à la fonction poétique ». (*Ibid.*)

> fonction ne peut être étudiée avec profit si on perd de vue les problèmes généraux du langage, et, d'un autre côté, une analyse minutieuse du langage exige que l'on prenne sérieusement en considération la fonction poétique. (*Ibid.* : 218)

Cette focalisation sur le message verbal a des conséquences sur le discours de plusieurs perspectives : le rythme et la prosodie, l'agencement syntaxique, le choix lexical, le déplacement sémantique, la graphie, le registre et le niveau du langage, etc. Tous les aspects de la langue font l'objet, dans une certaine mesure, d'une transformation au sein du discours poétique. De même, le discours rapporté qu'est la traduction doit subir ces conséquences au même niveau voire à un degré supérieur pour autant qu'il ait à s'établir au sein d'un nouveau système de code, qu'est la langue traduisante. Dans le cas de la traduction de l'écriture de Roumi, certains aspects de cette transformation doivent être davantage mis en avant ; à savoir, le rythme, l'agencement syntaxique, l'alternance des registres, la graphie, l'archaïsme et surtout le choix lexical. En fait, réservant les particularités prosodiques pour le chapitre suivant, abordons maintenant les autres aspects.

2.2. Lexiques étrangers en persan

La question de l'omniprésence des éléments lexicaux étrangers en persan et les problèmes de leur traduction – ou de leur effacement par la traduction – aurait pu être traitée dans la section de l'analyse lexicale du chapitre précédent. Néanmoins, l'usage massif des éléments non seulement lexicaux, mais aussi idiomatiques et phrastiques, principalement en provenance de l'arabe dans l'œuvre de Roumi, caractérisant son style ainsi que celui d'une grande partie des poètes soufis (ses contemporains comme ceux postérieurs à lui), donne à la question des dimensions qui dépassent le canon linguistique du persan, tout au moins de l'époque de l'auteur, pour relever du domaine de la pragmatique plutôt que celui de la linguistique générale. Par conséquent, nous estimons cet usage massif d'éléments étrangers comme un trait de style qui constituera le problème discursif étudié dans ce chapitre.

Si le persan est un ensemble hétérogène lexical doté d'innombrables emprunts en provenance des langues sémitiques (arabe en particulier), du turc et d'autres, tout comme l'anglais (avec un lexique constitué de vocables d'origine germanique et romane[137]), le degré

[137] D'après certaines sources plus de la moitié du vocabulaire anglais est emprunté à des sources non-germaniques. *Cf. Oxford English Dictionary*.

d'étrangéité des lexiques en persan varie en fonction de l'époque concernée. L'occurrence des mots et des locutions arabes dans les textes de Roumi est en partie attribuable à l'existence des emprunts en provenance de l'arabe dans la langue persane, en conséquence liée au système du code. Néanmoins, une majeure partie de ces usages relève d'un choix discursif délibéré de Roumi dont l'esprit stylistique peut d'ailleurs être comparé à celui qui dominait la littérature anglaise de la Renaissance (l'époque d'un Shakespeare, par exemple). De même que les écrivains de cette époque avaient fait de l'enrichissement du lexique anglais leur cheval de bataille par un emprunt massif au latin et au grec, les poètes soufis à partir de Sanâ'i ont ouvert la porte à une entrée massive de vocables arabes en persan.

Avant d'aborder les problèmes traductologiques liés à l'existence d'éléments étrangers dans les textes de Môlavi, il convient d'analyser les modalités et la nature de cet usage massif, d'abord en expliquant le rapport compliqué que le persan et les persanophones entretiennent avec la langue arabe (littéraire).

2.2.1. Persan, ensemble hétérogène

Dans une perspective diachronique, la langue persane moderne représente un cas particulier dans la mesure où elle a subi relativement très peu de variations depuis le IXe siècle de notre ère aussi bien sur le plan syntaxique que lexical. Bien que le persan contemporain ait été marqué par un emprunt plutôt limité de vocables d'origine française et plus tardivement d'origine anglaise, et encore que le répertoire lexical persan soit quelque peu différent à chaque époque donnée, ces variations se veulent plutôt au niveau pragmatique de la langue, c'est-à-dire de l'usage de la langue dans des contextes particuliers, si bien que les textes d'un Rudaki (IXe siècle de notre ère) ou d'un Ferdowsi (Xe siècle) restent parfaitement lisibles et intelligibles de nos jours pour le lecteur un tant soit peu exercé du persan. Ceci s'explique par le figement presque sans faille de la syntaxe persane et la conservation de la quasi-intégralité des vocables qui se sont fait jour au cours de ces quelque douze siècles. Seuls, des traits syntaxiques et lexicaux caractéristiques des textes anciens, y compris ceux ne datant que du début du siècle précédent, peuvent s'interpréter comme marquage discursif de registre, de contexte, de situation de communication, de style, ou de littéralité du texte contemporain. En d'autres termes, un locuteur du persan contemporain peut se servir des formes archaïques à la fois au niveau du syntagme et de la construction lexicale pour des fins rhétoriques et stylistiques : parodie, pastiche, pédantisme, ou tout simplement dans un style affecté chargé d'impressionner l'interlocuteur. Quel que soit le but,

aucun problème de communication ne se pose lors de l'emploi ou citation du style d'un auteur du Xe siècle en persan.

Néanmoins, les variations lexicales selon les époques sont notables. Cette variation diachronique se manifeste avant tout dans la fréquence des lexiques d'origine persane à côté de ceux de la langue arabe. Il va sans dire que ces variations langagières se réalisent en conjonction avec les événements historiques : l'invasion islamique du VIIe siècle, l'indépendance de facto des royaumes iraniens du plateau d'Iran envers le califat, l'avènement des dynasties turques persanisées[138], l'invasion mongole, la Renaissance safavide, etc. Le persan est la langue parlée majoritaire du plateau iranien, endroit qui se trouve au carrefour de civilisations diverses, point de passage entre l'Asie et l'Europe. C'est pourquoi cette langue indo-européenne a été l'objet d'un métissage relativement unique avec d'autres langues, qu'elles soient celles des envahisseurs ou celles des commerçants de la route de soie, ou encore des civilisations voisines. Après l'invasion arabo-musulmane, pourtant la langue avec laquelle une grande majorité des échanges linguistiques et culturels se sont réalisés est l'arabe. Si ces rapports mutuels n'ont jamais cessé d'exister, trois dates importantes sont à retenir pour mieux les comprendre la conquête de l'Empire sassanide par les Arabes musulmans au milieu du VIIe siècle, l'invasion mongole au XIIe siècle et la renaissance de l'état-nation iranien au XVe siècle. Ainsi Farşidvard, linguiste et historien de la langue, repère-t-il trois périodes principales dans l'évolution persane que nous lui empruntons ici pour y clarifier le rapport entre le persan et ses imports étrangers.[139]

D'abord, la première époque, elle-même, doit se diviser en une période de transition (du VIIe au IXe siècle) et une période de consolidation. La première période est marquée par une transition à la fois pour le persan et pour l'arabe caractérisée par un échange considérable des lexiques et de traits syntaxiques dont les conséquences s'avèrent sempiternelles pour les deux langues. Pour la langue persane, l'impact de cette époque est le passage du pahlavi au persan moderne, alors que pour l'arabe cette époque représente le passage du statut vernaculaire extrêmement marginalisé – de par la dominance de l'araméen moderne (du syriaque) dans le monde sémitique – à la position de lingua franca du monde islamique. D'abord, l'arabe devient la langue liturgique, ensuite, il remplace progressivement le persan

---

[138] *Persianate* en anglais. Sur cette notion, voir HODGSON Marshall G. S., *The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization 2*, *The expansion of Islam in the middle periods*, Chicago, 1974.

[139] Pour un aperçu détaillé des particularités de chaque époque et les étapes de cette chronologie, voir : FARŞIDVARD Xosrô, *Târix e moxtasar e zabân e fârsi : az âqâz tâ konun*, Tehrân, Zavvâr, 1387 (2008).

comme langue d'administration du califat au début du VIIIe siècle[140], et enfin, à l'époque abbasside, grâce à de nombreuses campagnes de traduction (à partir du grec, du latin, du pahlavi et du sanskrit), il s'affirme comme langue des sciences. La consolidation du persan se réalise d'abord à travers une sensibilité accrue au nationalisme iranien[141], en provenance de l'est du plateau, et une affirmation, dans le domaine littéraire, face à l'arabe dans lequel le persan n'avait pas hésité à puiser afin de s'enrichir. Les éléments lexicaux qui se sont ouvert le chemin dans le vocabulaire de l'une et l'autre langue, sont ceux qui sont les mieux intégrés au sein de chacune de ces langues, quitte à ne plus s'identifier, surtout en arabe, qui a tendance à arabiser agressivement tout emprunt étranger.

La deuxième époque, marquée par la résurgence du soufisme et l'empreinte de la poésie soufie, ouvre la voie à une plus grande présence du vocable arabe, cette fois pas en tant que langue des envahisseurs, mais source d'inspiration artistique et littéraire. Cette évolution est surtout due à la nouvelle esthétique introduite par les poètes soufis au sein de la littérature persane. Le persan remplace l'arabe, cette fois non pas comme langue de littérature et d'administration, mais comme langue des sciences. Même les historiens écrivent en persan à partir de l'époque des Ilkhanides. Les textes de cette époque sont, en revanche, envahis par les vocabulaires arabes qui prennent des allures exotiques et savantes. La troisième époque se montre la plus imprégnée par l'arabe sous l'influence de la consolidation du chiisme, proclamée religion officielle du pays, et de la formation de toute une tradition liturgique et philosophique chiites. Ce processus a aussi été facilité par l'absence d'animosités culturelles lesquelles n'avaient aucun lieu d'être du fait de la disparition quasi-totale de l'arabe de la scène intellectuelle du monde musulman en dehors des régions à grande population arabophone. Cette langue conserve toutefois désormais sa valeur religieuse. Jusqu'à la deuxième moitié du règne qadjar (deuxième moitié du XIXe siècle), l'arabe est source d'enrichissement du discours avec des expressions et des mots tellement hétérogènes que seule une élite lettrée était capable de le déchiffrer. La fonction principale des éléments arabes à cette époque est celle de dispositifs d'euphémisme, dans les discours philosophiques, et les textes administratifs et juridiques. Cette tendance cesse brutalement d'exister avec l'avènement d'un mouvement moderne d'indépendance linguistique à la fin du XIXe siècle.

---

[140] XÂNLARI Parviz Nâtel, *Târix e zabân e Fârsi*, Tehrân, Naşr e nô, 1366 (1987), p. 309.

[141] Nul autre auteur ne peut mieux représenter ce mouvement que Ferdowsi dont le Livre des Rois, une épopée nationale, est une purge des éléments arabes de la langue, s'avère le canon fondateur du persan moderne.

Si des poètes comme Ferdowsi s'étaient déjà gardés de l'invasion linguistique arabe et avaient entamé une opération de purification de langue, la véritable purge des éléments arabes de la langue persane n'adviendra que très tardivement dans l'histoire avec une sensibilisation dès la fin de l'époque qadjar de l'intelligentsia iranienne aux questions de la pureté langagière. C'est bien de cette sensibilisation due aux mouvements puristes de la fin du XIXe et du début du XXe siècle qu'il s'agit et à laquelle fait allusion Arthur Christiansen dans ses *Études sur le persan contemporain*, publié au début du siècle dernier. Il signale notamment l'émergence d'un mouvement qu'il surnomme « purisme » attribuable surtout à la création de l'Académie du persan au début du siècle précédent aussi bien qu'auparavant : « Il y a avait, déjà avant la création de l'Académie […] des auteurs qui s'efforçaient d'éviter, autant que possible, les mots arabes et de les remplacer par des vocables persans moins usités, mais connus, cependant, de tout le monde. » [142] Ce mouvement ne jouit plus de l'appui de l'Académie depuis la révolution iranienne de 1979 et l'avènement de la république islamique qui tente de renouer les liens avec le côté arabisant de la langue, tout en préservant son caractère iranien. À l'époque, la menace imminente se fait sentir de côté des langues occidentales. Tout compte fait, les éléments de ce conflit sont toujours pertinents et polarisent l'intelligentsia iranienne entre deux extrémités : la purge de la langue de tout élément arabe (et non pas nécessairement étranger), la préservation de ces éléments voire leur mise en œuvre libérale et sans limite, et un grand nombre d'auteurs qui mettent la limite là où l'étranger menace la syntaxe persane.

Étant donné cette histoire assez tourmentée des relations entre le persan et ses éléments exogènes, l'usage de ses éléments ne peut être que chargé d'une valeur connotative élevée susceptible de donner des dimensions référentielles supplémentaires à l'acte de communication verbale. La fréquence et les modalités de cet usage ainsi que son contexte et sa situation énonciative peuvent tous marquer inévitablement le discours que ce soit de façon délibérée ou automatique et inconsciente. Ainsi, en fonction de l'étrangéité des éléments dans le contexte discursif, presque aucun locuteur de la langue persane ne peut rester indifférent à ce marqueur. Contrairement aux anglophones moyens (et il faut compter ceux d'entre eux dont l'anglais n'est pas la langue maternelle), qui ne sont pas toujours sensibles aux lexies non-germaniques de leur langue maternelle, le locuteur persan, au moins à l'époque moderne, est bien plus sensibilisé, dans des mesures très variables, à l'origine étymologique de

[142]CHRISTENSEN, Arthur Emanuel, *Études sur le persan contemporain*, Copenhague E. Munksgaard 1970, p.32.

l'opération sélective[143] de la langue, tant en situation de destinataire que de destinateur du message verbal. Le degré de cette sensibilisation est fonction de variantes principales : le profil sociolinguistique du locuteur, à savoir son niveau d'études, son appartenance sociale, son sociolecte, etc., et la situation de communication, c'est-à-dire, le contexte social, le domaine et le sujet du discours, etc. Si cette sensibilité est en partie due aux tendances plus modernes citées ci-dessus, il est difficile d'imaginer que le locuteur et le locutaire persanophones aient été indifférents au choix lexical en termes étymologiques au cours des siècles précédents. En effet, à la différence de l'anglais où les vocables d'origine gréco-romaine sont tellement bien intégrés au sein du paysage lexicologique qu'ils sont quasiment inséparables des éléments germaniques, les racines arabes présentes en persan gardent pour une bonne partie leur hétérogénéité, marquée par leurs phonèmes et graphèmes particuliers (il y a des lettres dans l'alphabet persan qui ne sont utilisées que pour écrire les mots arabes par exemple). En plus, dans la plupart des cas, le mot et la locution arabe peuvent être remplacés par un équivalent persan sans aucune perte sémantique. Tout cela donne une dimension autre à l'opération de substitution sur l'axe paradigmatique de l'énoncé persan rhétoriquement et poétiquement.

2.2.2. Le style de Roumi et les éléments lexicaux étrangers dans son œuvre

Pour étudier l'occurrence des éléments lexicaux arabes dans l'œuvre de Roumi, il faut d'abord situer le poète au sein de l'histoire de la littérature persane. Ce sont, du reste, les mêmes événements historiques cités ci-dessus qui servent souvent de jalonnement à l'historien de la littérature persane[144] afin de la diviser en quatre époques principales. Ces époques sont traditionnellement caractérisées, chacune, par un *sabk*, une école de littérature[145]. On en dénombre quatre pour ainsi couvrir les grandes époques de la période

---

[143] L'opération de *sélection* face à l'opération de *combinaison* de langue dans l'acception jakobsonienne du terme.

[144] Il y a maintes histoires de la littérature persanes en persan, une importante en anglais, mais aucune en français, fait remarquable dont rend compte Eve Feuillebois, spécialiste française de la littérature persane, en en faisant un projet personnel : « Précis d'histoire de la littérature persane. Il n'existe pas à ce jour d'ouvrage de ce type en langue française, et les manuels en anglais commencent à dater d'un demi-siècle, exception faite d'une histoire de la littérature persane en 18 tomes actuellement en préparation sous la direction d'Ehsan Yarshater. » (Site web de l'institut su monde iranien et indien : http://www.iran-inde.cnrs.fr/spip.php?article129&lang=fr, date de mise à jour : 8 décembre 2010.)
Au demeurant, l'ouvrage d'Arberry en anglais et celui de Safâ en persan restent des références classiques incontournables dans le domaine : ARBERRY Arthur John, *Classical Persian Literature*, London, George Allen & Unwin LTD, 1958 ; SAFÂ Zabihollah, *Tarix e Adabiat dar Iran Volume I-II*, Tehrân, Qoqnus, 2002.

[145] Pour une classification exhaustive des écoles de la littérature classique persane, *cf.* : ŞAMISÂ Sirus, *Sabkşenâsi e şe'r*, neuvième édition, 1380 (2001).

classique de la littérature persane (du IXe au XIXe siècle) : *xorâsâni* (école du Khorasan) de la deuxième moitié du IXe jusqu'à la fin du XIe siècle[146]) ; le XIIe siècle qui marque une période de transition sous l'influence du mélange du persan oriental et de la langue de l'ouest d'Iran ; *arâqi* (de l'Irak[147]) qui apparaît avec l'invasion mongole au XIIIe siècle et domine la scène littéraire jusqu'à l'avènement des safavides au XVIe siècle ; *hendi* (de l'Inde) qui s'étend sur toute la période entre le XVIe et la fin du XVIIIe siècle ; et enfin, ce que les critiques appellent communément le « retour littéraire » à l'époque qadjar. Les traits distinctifs se révèlent évidemment tout autant du point de vue thématique et du canon esthétique que de la perspective formelle, à savoir, formes littéraires (genre poétique en vogue, mètre, et rythmes), traits stylistiques, figures rhétoriques, et particularités discursives (l'usage de la langue).

Ainsi les époques évolutives de la langue persane correspondent-elles plus ou moins à l'histoire esthétique de la langue, c'est-à-dire son histoire littéraire. En vérité, la fréquence et la portée des mots arabes dans les textes littéraires changent considérablement en fonction du paradigme esthétique des époques. Comme on l'a expliqué plus haut, les rapports linguistiques du persan avec l'arabe ont des dimensions uniques et ils peuvent être qualifiés tantôt de sympathiques, tantôt d'antipathiques, tantôt de fusionnels et symbiotiques, tantôt de conflictuels et belliqueux. Ces relations ont eu des hauts et des bas au cours de l'histoire de la langue persane, selon le linguiste et historien de langue iranien, Xânlari, qui étudie cette question dans un chapitre intitulé le « conflit arabe-persan ». (1366(1987) : 307-314) En effet, les écrivains *xorâsâni*, appartenant à la première époque de l'évolution de la langue persane, prenaient leur distance avec l'arabe, qui dominait peu à peu l'administration iranienne, à une époque marquée par la montée nationaliste et l'éveil culturel et intellectuel du monde iranien. Si l'école de Khorasan n'utilise les synonymes arabes qu'à la recherche de l'exotisme tel qu'un Rudaki (Şamisâ, 1380[2001] : 25), les poètes soufis de l'école *arâqi* mettent de côté cette animosité en doublant carrément le lexique persan par emprunt massif au vocabulaire arabe dans tous les domaines, allant ainsi au-delà des vocables du domaine juridique et philosophique déjà en cours. Ce fait est notamment corroboré par des études lexicographiques récentes, dont celles citées par Gilbert Lazard dans sa propre recherche sur

[146] Selon la chronologie proposée par Şamisâ. (*Ibid*. : 20)

[147] Dans la géographie du monde iranien, l'Irak, toponyme probablement d'origine perse, désigne toute la région occidentale du plateau d'Iran jusqu'à la Mésopotamie. Cette région se divise en *Irak arabe*, soit la Mésopotamie, et *Irak ajam* (Irak étranger) qui couvre toute la région montagneuse de l'ouest du plateau. Ce terme persan n'est donc pas à confondre avec le pays homonyme créé après la Première guerre mondiale par l'Empire britannique.

« les emprunts arabes dans la prose persane du Xe au XIIe siècle : aperçu statistique ».[148] Il fait référence particulièrement aux travaux statistiques de Shalmowski sur les occurrences des lexiques arabes dans quatre ghazals de Hafez et de Sa'di, qui montrent que la proportion de l'élément arabe y est « d'environ 20 % des occurrences et 40 % du vocabulaire. » (Lazard, 1995 : 163)

Sur la partie exogène du vocabulaire du persan, il convient, tout en reconnaissant l'utilité des études quantitatives semblables à celle de Shalmowski, de préciser que cette dernière ne reflète aucunement l'aspect qualitatif de ces éléments lexicaux, néanmoins primordial. S'il existe tant de mots et de locutions arabes en persan, ils ne sont pas pour autant tous caractérisés par un même degré d'étrangeté ou d'hétérogénéité au sein du paysage lexical persan. Ce degré semble varier en fonction de plusieurs facteurs tels que l'époque de l'entrée du lexique en persan, le champ lexical auquel il appartient, la situation de l'énonciation dans laquelle il est employé, etc. On peut constater un phénomène d'intégration notable concernant de nombreux mots qui perdent leur caractère étranger à force d'être usités : c'est le cas du mot *eşq*, « amour » (dont les origines sont, par ailleurs, obscures et il n'y a aucune certitude quant à sa racine arabe), *soufi*, *hâl* (état d'âme), etc. Mais en dehors de cette catégorie, le plus grand nombre des lexies, surtout les locutions et les mots composés d'origine arabe, sont facilement repérables par l'usager moyen de la langue qui les trouverait, sinon évocateurs d'un sentiment d'étrangeté, au moins dotés d'une importante charge connotative.

Roumi est classé par les historiens de la littérature persane parmi les principaux poètes de l'école (*sabk*) littéraire classique dite *arâqi*[149], laquelle se distingue de la principale école qui la précède, l'école de Khorasan, sur le plan thématique par l'avènement de la poésie soufie avec ses idées et ses symboles mystiques, et sur le plan formel par l'usage massif de vocables arabes dans les textes littéraires. Pour ce qui nous concerne ici, c'est le langage poétique de Môlavi, caractérisé par un usage libéral d'éléments lexicaux étrangers qui attire l'attention. Dans les poèmes de Roumi, il se trouve une quantité sans précédent d'éléments étrangers à tous les niveaux de l'énonciation : morphologie, choix lexical, composition lexicale, choix syntagmatique, phrastique (phrases ou vers entièrement en langues étrangères), et textuel avec des poèmes entiers en langues autres que le persan (grec, turc,

[148] LAZARD Gilbert, *La formation de la langue persane*, Paris, Peeters, 1995, p.163-177.
[149] Selon Şamisâ, le style de Roumi représente néanmoins beaucoup de particularités linguistiques de l'école de Khorasan, sans doute de par son origine (de Khorasan). (1380[2001] : 226-229)

arabe). Toutefois, les sources dans lesquelles le poète a puisé ces éléments ne sont pas choisies de manière égalitaire : s'il existe des poèmes, des phrases, des vers, des syntagmes, et des mots en turc et en grec, la langue étrangère la plus présente est l'arabe. Ce qui ne surprend pas étant donné les circonstances de l'époque historique et de l'école littéraire auxquelles il appartenait, toutes les deux caractérisées par une vague d'importations d'éléments de la langue arabe.

Encore faut-il prendre en compte la vie et la carrière de Roumi pour mieux comprendre ses choix stylistiques et l'esthétique de son discours poétique. Şamisâ le fait remarquer dans un exemple : « Son langage est, en tout cas, en rapport direct avec sa vie et de ce point de vue, on peut considérer son style le plus original de tous les poètes [persans], dans la mesure où chaque excitation, chaque transformation spirituelle dans son âme se traduit par une figure, une création, et une innovation langagière. » (1380[2001] : 232) Pour mettre au jour les traits de sa vie qui ont laissé son empreinte sur son style, il faut aller au-delà d'une analyse sociolinguistique pour entrer dans le domaine de la psychocritique, ce qui n'est nullement la visée de ce chapitre, consacré uniquement aux problèmes linguistiques. Pourtant, il faut préciser que Môlavi est un prêcheur, un théologien, un spécialiste de la jurisprudence islamique avec une éducation traditionnelle profondément enrichie d'une part par une maîtrise absolue de la langue arabe et de l'autre, par l'étude du Coran et des traditions arabes du prophète (*hadith*). Ce fait n'est, bien sûr, pas sans conséquence pour son style parfois affecté et artificiellement arabisant surtout dans le *Masnavi* (comme nous le verrons plus tard dans les exemples).

Il faut alors se proposer une brève typologie des usages faits par Roumi dans diverses occurrences de l'arabe. Il existe dans ce domaine un essai[150] élaboré par une linguiste iranienne qui s'est focalisée sur l'usage des mots et des locutions arabes dans la poésie de Roumi. Les trouvailles de cette recherche corroborent nos observations et nous confortent dans notre choix typologique élaboré ci-dessous.[151] Ce que nous proposons, c'est une catégorisation fondée sur trois axes différents. Premièrement, l'axe syntagmatique qui

[150] PEZEŞKI Nastaran, *Hamâhangihâ ye vâjegâni e 'arabi a fârsi dar şe'r e Masnavi ; bâ takye bar janbehâ ye musiqâyi e Masnavi va qazaliât e şams*, Tehrân, Âzâd mehr, 1388 (2009).

[151] Sa typologie est fondée sur deux facteurs : d'abord, elle divise les occurrences des éléments arabes dans le discours en deux groupes, selon leur familiarité et fréquence en persan (moderne mais pas nécessairement contemporain); c'est-à-dire, des éléments de l'arabe persanisés (qui existe en persan et est utilisé par tout usager de manière automatique), et les éléments affectés et inhabituels (qui ne sont pas courants dans la langue). Ensuite, elle repère dans chaque groupe des catégories lexicologiques : mots isolés, locutions, phrases, et citation du Coran et d'*hadith* (épigraphes citées de la tradition du prophète et des imams chiites).

désigne la place de l'élément arabe dans l'énoncé du point de vue de sa fonction syntaxique : les emprunts existent sous forme de morphèmes simples (*sanam*[152]signifiant « idole »), des lexèmes constitutifs des composés nominaux mixtes (*porşekâyat* (Q. V : l. 12) se composant de *por*, préfix persan signifiant « plein », et de *şekâyat*, mot arabe qui signifie « plainte », pour former un composé qui dénote « insatisfait » ou « protestataire »), ou bien entièrement d'arabe comme (*sadre y montahi* (M. III : l. 1788) pour désigner l'arbre qui jalonne la fin du septième ciel et du paradis), des locutions nominales (*dâr o-şşafâ*, littéralement maison de guérison, pour dire « hôpital »), adjectivale (*dar safâst* (Q. VII : l. 1, v. 2) locution mixte qui signifie « être dans la joie »), ou adverbiales (*'an qarib*, « dans l'immédiat »), des propositions entières utilisées comme un élément syntagmatique contigu intégré dans le syntagme persan (*Şaqo al-qamar* (Q. VI : l. 8), « la lune s'est fendue », utilisé souvent comme substantif en persan ; un autre exemple est *alast* qui signifie « ne suis-je pas ? », utilisé à la fois comme locution adjectivale et substantive, et finalement des propositions indépendantes, simples ou complexes, qui forment des vers, voire même des distiques entiers en arabe. En voici un exemple :

Exemple 2.1 : M. III) ligne 1753 :

تا توانی پا منه اندر فراق **ابغض الاشیاء عندی الطلاق** Tâ tavâni pâ maneh andar ferâq **abqazo l-aşyâ e 'endi at-talâq**
TL : Autant que tu peux, ne procède pas à la séparation **la plus détestable des choses pour moi est le divorce** (citation du Prophète)

Deuxièmement, l'axe paradigmatique sur lequel le poète effectue une opération de sélection sur la base de ressemblance ou de dissemblance des signes linguistiques. C'est cette sélection[153] qui détermine le degré d'hétérogénéité du signe par rapport à l'ensemble du répertoire des signes qui existent en persan de l'époque, et celui d'aujourd'hui. Il va sans dire que la catégorie grammaticale et la nature de l'élément emprunté influent sur son caractère hétérogène au sein de l'énoncé en ce sens que plus la taille de la lexie est grande, plus son étrangéité est frappante. Ainsi, un morphème simple arabe utilisé dans la composition lexicale marque moins visiblement le discours qu'une phrase entière devenue expression figée. Ce degré d'étrangéité de l'emprunt varie aussi en fonction de l'époque analysée ; une

[152] On le repère très fréquemment dans le corpus, par exemple, Q. XXII : ligne 12, M.II : ligne 138, Q. XVII : ligne 4.

[153] Il s'agit des deux modes d'arrangement proposés par Jakobson, soit la sélection et la combinaison. (Jakobson, 1963(I) : 48)

expression arabe qui entre pour la première fois en persan par le biais du choix stylistique d'un auteur au XIXe siècle peut se voir banalisée au cours des siècles, de par la popularité d'un vers ou de son auteur, à tel point qu'elle perd son caractère exotique. Qui plus est, en dépit de la tentative de Pezeşki pour proposer, de manière quelque peu arbitraire, les deux catégories d'« expressions familières » / « expressions inconnues » (1388 [2009] : 52-58), il est difficile d'écarter le degré d'intelligibilité du signe pour le destinataire en fonction de son profil linguistique (niveau d'étude, appartenance sociale, etc.) et d'ignorer le rôle des circonstances de réception dans le degré d'hétérogénéité des éléments insolites.

Troisièmement, une catégorisation sur le plan discursif doit se fonder sur la nature de l'emprunt en fonction de l'intenté de l'auteur. S'agit-il d'un choix poétique dans le simple but d'arrondir le mètre ou de trouver la bonne rime du vers, ou représente-t-il l'allusion à une histoire coranique ou à une tradition du prophète ? Le choix de l'étranger constitue-t-il un fait stylistique jouant sur la synonymie ou un procédé rhétorique pour marquer l'esprit du destinataire en donnant au texte un caractère savant ou religieux ? Quoi qu'il en soit, l'effet recherché par l'auteur dans son opération de sélection doit constituer une base critique importante pour une typologie des interférences arabes dans le texte persan. En combinant les trois paramètres cités dans le cadre d'une typologie simplifiée, il est possible d'évoquer trois types d'occurrence de l'arabe dans les textes de Roumi : les occurrences à haute fréquence en persan, les effets de style de Roumi, et les citations et les phrases arabes entières.

Le premier groupe est, bien sûr, celui des mots et des expressions arabes qui existaient déjà existé en persan, l'apanage des poètes de l'école de Khorasan qui, tout en étant connus pour leur aversion des éléments arabes et pour leur engagement à la cause nationale, ont préservé des éléments arabes au sein du canon langagier persan. Şamisa le remarque dans l'analyse stylistique d'un poème de Rudaki : « Une des particularités linguistiques du style (*sabk*) de Khorasan est que malgré le nombre limité des mots arabes, on a substitué parfois aux lexiques usés et réguliers [à haute fréquence] du persan des mots arabes ; par exemple, *sa'b* au lieu de *saxt* [dur/difficile], et *harb* au lieu de *cang* [guerre]. » (1380[2001] : 25) Ce sont bien ces éléments lexicaux qui deviennent tellement fréquents en persan qu'ils s'avèrent difficiles à séparer des éléments iraniens. Ils font partie intégrante de la langue et sont dotés de peu ou dépourvus de valeur connotative, leur emploi n'attirant pas particulièrement l'attention du lecteur persanophone. Aussi l'auteur du *Masnavi* et du *Divân* n'en semble-t-il pas plus préoccupé que le locuteur lambda du persan dans son usage de ces éléments.

La deuxième catégorie, en revanche, implique un choix bien plus délibéré qui ne relève plus de l'emploi des signes du répertoire canonisé du persan ou tout au moins du vocabulaire largement partagé par les usagers moyens de la langue ; il s'agit d'emprunts, soit sans précédent, soit à basse fréquence ou appartenant à des jargons spécialisés. De ce fait, ils représentent un défi majeur pour l'acte même de la communication verbale.[154] Que ce soit des mots, des locutions, ou des propositions arabes intégrées au sein du discours, l'auteur fait ici un choix stylistique qui n'est pas sans conséquence. Il est pourtant difficile de déterminer avec certitude l'intenté de l'auteur. Dans quel cas s'agit-il d'une intention particulière, d'un effet recherché ou bien de simple hasard poétique dicté par les règles de la versification et les nécessités de boucler le mètre ? On ne peut pas être certain que l'auteur cherchait à embellir son énoncé, enrichir sa rhétorique, ou instruire son lecteur. Ce qui va de soi, c'est que l'usage de ces éléments ne peut laisser le lecteur de la langue originale indifférent. Au contraire, il le ralentit, le fait réfléchir, faire de la recherche, et parfois même lui marque l'esprit.

Traits d'intertextualité, les citations, issues de sources extérieures, principalement du Coran et des traditions (*hadith*) du prophète et de celles des saints (imams) de l'Islam, mais aussi du folklore arabe, constituent une part importante des occurrences de l'arabe surtout dans le *Masnavi*. Ce sont ces références coraniques qui ont sans doute procuré à cet ouvrage la réputation d'être le commentaire du Coran, voire le « Coran en persan »[155]. Quels que soient la taille du syntagme étranger et le contexte d'énonciation, ces éléments représentent le degré le plus élevé d'hétérogénéité discursive et laissent une impression particulière sur le lecteur persanophone qui se voit obligé de recourir aux outils tels que des commentaires de textes ou des dictionnaires pour mieux comprendre le message. Il en va de même pour les phrases, les vers voire les poèmes en arabe. Encore faut-il préciser que l'usage des allusions aux récits extérieurs est en fait une figure de style très répandue en persan qui s'appelle *talmih*, littéralement l'assaisonnement, ce qui ajoute du sel au discours. Comment le traducteur peut-il faire passer une telle charge connotative du persan en une langue étrangère sans conséquence grave pour le discours rapporté.

---

[154] Ce qui appelle à une réflexion plus profonde sur la nature du code partagé par les patries de la communication, et l'occurrence du code imposé par le destinateur, Roumi, à ses destinataires. Comme le précise Jakobson, parlant de l'idiolecte, « En parlant à un nouvel interlocuteur, chacun essaye toujours, délibérément ou involontairement, de se découvrir un vocabulaire commun […] on emploie les termes du destinataire. La propriété privée dans le domaine du langage, ça n'existe pas : tout est socialisé. » (Jakobson, 1963 (I) : 52) Or le poète mystique cherche à établir un nouveau canon ; il invente un nouveau code.

[155] C'est Djami qui qualifie le *Masnavi* de la sorte : *Masnavi e ma'navi e Môlavi / hast qor'ân be lafz e pahlavi* [Le Masnavi e ma'navi est le Coran en langue pahlavie].

2.2.3. Défis de marquage des éléments étrangers dans la traduction

Tout compte fait, le choix de l'auteur en matière d'origine étymologique des termes de l'énoncé est un marqueur discursif important. Ce simple choix lexical peut s'avérer un outil rhétorique efficace à la disposition de l'auteur. Aussi, cette alternance entre les éléments exogènes et endogènes de la langue possède une forte charge connotative pour le destinataire du message selon son degré d'instruction. Or quel défi cette opération de sélection au sein de la langue traduite représente-t-elle à la traduction ? Sous l'effet de l'observation et de l'analyse du présent corpus, deux zones problématiques se dévoilent : l'une consiste en l'effacement inévitable de la valeur connotative des lexies et dans la plupart des cas l'absence totale de marqueurs textuels (ou paratextuels) des éléments étrangers de l'énoncé. L'autre se montre au niveau herméneutique, soit l'interprétation par le traducteur du caractère et de la nature de ces éléments, ce qui se manifeste, entre autres, au niveau de la transcription des mots en caractères latins.

2.2.3.1. Erreurs de translittération

Pour ce qui est des problèmes de réception du message, une section du chapitre 6 est consacrée à un examen plus global de l'interprétation faite du discours de Roumi dans diverses vagues de réception anglophone et francophone. Néanmoins, il convient de faire une remarque brève concernant la transcription arabisante effectuée par bon nombre de traducteurs des mots et des locutions d'origine arabe dans le texte de Roumi, transcription qui prête une fausse allure étrangère à un discours persan. C'est notamment le cas des emprunts ou des reports (*direct transfer*) des noms propres, comme le nom même de l'auteur ou le titre même de l'ouvrage. Le *Masnavi* (un poème composé de couplets), un nom d'origine arabe, certes, fait partie des emprunts dans la langue persane qui s'y sont si bien intégrés qu'on peut les qualifier de mots persans. Or nombreux[156] sont les reports faisant l'objet d'une transcription phonétique latine du mot arabe sous forme de *Mathnawi*[157] (la consonne *s* étant

[156] Si ce genre d'erreur est épidémique chez les anciens et ceux qui les ont suivis, un peu à la hâte, il y a un Arberry qui a prêté l'attention nécessaire au sujet et systématiquement évité toute confusion de translittération de ce genre, y compris dans le titre de ses traductions. Voir ses titres dans la bibliographie de cette thèse.

[157] C'est notamment le cas de Nicholson, et presque sans grande surprise (étant donné l'influence indéniable de la version de Nicholson sur elle), Vitray-Meyerovitch en français. Cependant, le titre de cet ouvrage a été l'objet d'une translittération authentique par Whinfield et Wilson. De nombreux traducteurs récents, tels que Helminski, Harvey, et parfois Barks, sont aussi tombés dans cette erreur, ce qui n'est pas étonnant, car ils reconnaissent leur manque complet de connaissance de la langue persane.

prononcée *th* et *v* devenant *w* en arabe) ou encore pire, sous sa forme turque *Mesnevi*[158]. De même, le nom de Môlânâ a été transcrit comme *Maulana*[159], indiquant la prononciation arabe du mot persan (La diphtongue *ô* étant prononcée *au* en arabe), ou encore *Mevlevi* ou *Mevlana*, d'après la forme phonétique turque. Cette erreur peut avant tout mettre au jour les limites de la connaissance linguistique, en particulier phonologique, de la plupart des traducteurs classiques qui a engendré la canonisation d'une transcription fautive au sein du domaine, c'est-à-dire, celui des études, des traductions et des commentaires des poètes soufis persans. Ces traducteurs, quoique bien versés dans les belles lettres persanes, avaient de grandes lacunes quant aux aspects pragmatiques et phonologiques de la langue, faute parfois de contacts directs avec les communautés persanophones.[160] Cette même faute a été, du reste, commise par un très grand nombre de traducteurs plus tardifs, tels que la traductrice francophone, lesquels, comme le montrent bien d'autres exemples, ont eu beaucoup de mal à se libérer du cadre textuel posé par les prédécesseurs, surtout Nicholson.

Par une analogie un peu caricaturale, on peut comparer une fausse opération de traduction, telle que *Mathnawi* en anglais ou en français, à la traduction hypothétique d'un texte français vers le persan dans laquelle le mot « nostalgie » du texte original serait reporté directement dans le texte persan sous forme de *nustâlgiâ* ou encore *nustâlxiâ* au lieu de *nostâlci*, soit une translittération fondée sur la prononciation grecque du mot, sous prétexte que ce mot est en réalité un mot grec. Ce mot est certes d'origine grecque, mais il s'est intégré dans le vocabulaire français et est devenu une lexie parfaitement française. Un tel choix de la part du traducteur constituerait une déformation du texte français dans le sens où cette unité lexicale n'y est dotée d'aucune étrangéité. De même, l'emprunt de tout élément persan d'origine étrangère sous sa forme phonétique originale étrangère (en l'occurrence arabe) constitue une déviation formelle donnant au texte traduit un air étranger. Ce procédé peut être qualifié de tentative d'« arabisation » du discours persan.

De surcroît, il sied de s'interroger sur les racines de telles erreurs de lecture à la lumière d'un discours traditionnel qui domine même la scène scientifique occidentale en général et anglo-saxonne en particulier dans le domaine de l'iranologie[161]. Y a-t-il un

---

[158] Cette erreur se trouve surtout chez les traducteurs turcs et ceux qui se sont appuyés sur la version turque des ouvrages, comme ceux de Redhouse.
[159] C'est le cas de presque tous les traducteurs du XIXe siècle.
[160] C'est notamment le cas de Nicholson qui est connu de n'avoir jamais voyagé dans des pays persanophones.
[161] Dans un très grand nombre d'universités anglo-saxonnes, les études sur le monde iranien sont encadrées par des départements de « Near/Middle Eastern Studies » ou « Islamic Studies ». Une telle typologie serait

emprunt éternel dans le subconscient du sujet traducteur qui le pousse à associer tout signe linguistique dont l'aspect graphique constitué de l'alphabet arabe à une représentation phonétique inévitablement arabe ? Une telle négligence dont fait preuve un si grand nombre de traducteurs s'inscrit dans une tendance plus générale qui consiste à positionner le soufisme et ses figures au sein du mode dit « musulman » donc « arabe ». Pourtant, si le monde occidental dans sa majorité semble quelque peu incapable de sortir de ces amalgames jusque chez des experts des langues et cultures du monde islamique, il faut bien préciser que la majorité des spécialistes de la nouvelle génération[162] se sont efforcés de faire une distinction entre les éléments étrangers présents dans une langue et l'identité même de cette langue et le texte qui s'y est composé. Ces efforts se traduisent par une translittération plus authentique des reports et des emprunts persans dans la langue traduisante.

2.2.3.2. Marqueurs des mots et des locutions arabes

Nous examinons maintenant, à l'aide de quelques exemples, les différents usages des mots arabes répertoriés ci-dessus et l'effacement de leur caractère hétérogène dans la traduction. Commençons par les occurrences de la première catégorie, c'est-à-dire les mots et les locutions arabes à haute fréquence en persan qui ne représentent qu'un petit degré d'hétérogénéité discursive. Dans les exemples suivants, est-il à préciser, les mots, les locutions, et les propositions en arabe, quels que soient leur degré de familiarité, fréquence et historique d'utilisation en persan, ont été mis en italiques dans le texte original et la traduction littérale que nous en proposons.

Exemple 2.2 : Q. VII) ligne 5 :

Ce premier exemple révèle deux occurrences des lexiques arabes, tous les deux de haute fréquence dans la littérature prosaïque et poétique, mais pas nécessairement dans le langage courant : le premier *lik* (mais, pourtant) est un adverbe de conjonction exprimant la concession et l'opposition et l'autre, *samâ*, un substantif simple signifiant le ciel. Les deux éléments relèvent de la première catégorie proposée ci-dessus ; c'est-à-dire, de vocables familiers à haute fréquence pour le lecteur persanophone, existant dans la langue dès la première période d'histoire d'évolution. Cet usage fait partie de l'opération de sélection du

aussi contestable que celle témoignée par l'existence éventuelle d'une hypothétique unité de recherche iranienne intitulée « monde chrétien » ou « occidentologie » dédiée aux études de langue, littérature et civilisation françaises ou anglaises !

[162] Leili Anvar et Tajadod/Carrière en français aussi bien que Lewis, Williams, Mojaddedi, et beaucoup d'autres dans le monde anglophone.

poète afin d'arrondir la somme métrique de son vers dans le cas de *lik* (le mètre ici oblige l'inclusion d'une seule syllabe longue), et de trouver la rime appropriée à la fin du deuxième vers, à avoir *samâ*. Ce que cet exemple illustre bien est que, probablement à juste titre, aucun traducteur n'a tenté de marquer la présence de l'élément étranger de quelque façon que ce soit, ni par la mise en italique, ni par un choix lexical particulièrement significatif (« ciel » en français et « *celestial* » dans la version de Lewis), sauf, d'une certaine manière, Nicholson qui a opté pour un hyponyme anglais à forte connotation religieuse, « *heaven* », dont le champ sémantique ne correspond pas complètement au choix du poète. Il s'agit de l'abstraction du concret[163] en ce sens que *samâ,* en tant que notion religieuse, n'est pas nécessairement toujours associé au paradis dans la tradition coranique. Ce choix s'apparente, donc, à un certain effort compensatoire de la part du traducteur dans le but de faire passer la charge connotative du discours original. Cet exemple expose un autre problème du transfert avec l'impératif *piç* qui sera analysé plus loin dans le sous-chapitre dédié aux problèmes graphiques.

Le cas de figure suivant, illustrant un autre emprunt de l'arabe à haute fréquence en persan, a, en effet, déjà été cité dans l'exemple 1.11 lors de l'analyse des composés lexicaux au chapitre précédent. Il s'agit de la locution nominale *ebnolvaqt*, à la ligne 132, qui se compose de deux substantifs, le « fils » et le « temps » dans un rapport dérivatif de dépendance. Cet élément fait partie de ceux qui ont gardé leur apparence arabe, sans avoir été persanisé, malgré une longue présence dans cette langue. Si la forme syntaxique reste arabe, son usage est très courant dans sa fonction idiomatique, telle une expression comme *enşâllâ*, qui s'est même infiltrée en français. Comme on l'a déjà remarqué, divers procédés de traduction ont été mis en œuvre afin de transposer ce composé : traduction littérale, qui fait disparaître l'idiotisme du choix original, calque qui nécessite une explication sous peine de donner lieu à un non-sens ou de tomber dans le premier piège, et le report, qui se fait jour dans la traduction A4. Ce qui produit une bonne surprise ici, c'est le bon choix des traducteurs plus récents (Mojaddedi et Williams) qui, à juste titre, mettent les propositions et les locutions arabes en italiques, accompagnées ou non d'une note explicative. Ce choix sera discuté plus bas. En attendant, il y a lieu de se tourner vers les un qazal pour y montrer les traits du style de Roumi dans ses combinaisons magiques de mots persans avec les éléments arabes pour en faire des mélanges tellement discrets que leur aspect esthétique en dissimule

[163] L'une des catégories du procédé de « modulation » dans le domaine lexical prescrit par les linguistes Vinay et Darbelnet (1977 : 89).

presque l'incongruité. C'est le propre des poètes soufis de son école que de recourir aux mots étrangers afin d'en faire une figure de style en soi.

Exemple 2.3 : Q. VI) lignes 6, 7, 8, et 11:

Cette symphonie discursive se composant d'éléments lexicaux persans, arabes, ainsi que de locutions tirées des versets du Coran est loin d'être rare dans la poésie de Roumi. Elle est en fait très typique de ses qazals. Le thème évoqué par ce qazal est l'agitation intérieure du soufi qui cherche constamment à voyager au-delà de sa cage corporelle dans la vie terrestre afin de se joindre au créateur bien-aimé. Dans ce voyage, le chef de la caravane est le prophète de l'islam qui, dans le vers 5 du même qazal (pas cité dans l'exemple), est appelé par un de ses qualificatifs, Mostafâ. Ce qui suit tourne autour d'un thème central, qui est le miracle connu du prophète, la fission de la lune. Cet exploit, cependant, perd de sa valeur selon le poète qui le prend d'abord pour une illusion, une image, qui doit sa création et son effet à la boucle de chevelure d'un/une bien-aimé(e). Ensuite, il proclame la réalisation de tel exploit dans son cœur (et celui des autres mystiques affolés comme lui car il dit « nos cœurs ») à chaque instant. Après quelques autres péripéties dépeintes dans les deux vers qui ne sont pas cités ici, il tente de résumer la vie terrestre par une métaphore maritime : la création divine, laquelle est incarnée par une allusion à l'Alliance (dans le judaïsme) par l'entremise d'une proposition tirée du Coran, « ne suis-je pas votre Dieu ? », est comparée à une vague de mer qui calfeutre un vaisseau, le vaisseau du corps humain. La même vague, lorsqu'elle reviendra, pulvérisera ce « moule », permettant ainsi la rencontre finale.

Ce qui appuie cette imagerie sémantique est d'abord une construction poétique fondée sur le rythme global et le rythme intérieur des vers (dont nous discuterons au chapitre suivant) mais surtout par une opération de sélection lexicale agencée sur l'axe paradigmatique du discours de manière à produire un effet d'éclosion dans un mouvement qui va du concret vers l'abstrait, du terrestre au céleste, du persan à l'arabe. La ligne 6, ne contient aucun mot arabe, bien qu'elle décrive le miracle de Mahomet. Le premier vers de la ligne 7 est de même, entièrement en persan. Soudain, le deuxième vers frappe avec un mot arabe à basse fréquence, voire carrément étranger, *ş'aşa'e*, « rayonnement », comme terme de départ (C_0)[164] inanimé et l'agent de la proposition prédicative. La phrase continue avec la copule « être » qui fait le lien d'attribution entre deux composés nominaux dérivatifs, le « rayonnement de cette image » et son attribut ablatif (le rayonnement vient de ce visage

[164] Complément du rang zéro. *Cf.* Guillemin-Flescher, *op.cit.*, glossaire, p. 421.

comme le clair de jour). Le complément du nom qui s'ajoute au premier substantif est aussi un mot arabe, *xiâl* (image mentale, pensée), qui est assez usité en persan. Le deuxième choc réside dans le choix de l'épithète qualificatif, *çun vazzohâ*, comme « sur l'éclat du jour », qui termine la proposition. Ici, une proposition arabe, tirée du Coran, alors élément incongru en persan, est substantivée en persan pour signifier par métaphore, la beauté et la luminosité. Le vers 8 suit le même cheminement avec la substantivation d'une autre proposition tirée du Coran, mais celle-ci de très haute fréquence, comme l'objet patient du procès (complément d'objet direct) : *Şaqqolqamar*. Le tout culmine en un jeu de mots fondé sur l'homonymie du mot arabe *nazar*, encore adopté par le persan, mais pas dans sa totalité sémantique, afin de dénoter, en première instance, « regarder » comme verbe (d'où son incongruité dans l'énoncé persan) et dans sa deuxième occurrence, « la vision » ou « la vue » comme substantif. Ce jeu de mots est resté incompris par tous les traducteurs, qui se sont trompés sur le sens, ce qui constitue un cas intéressant. Cette alternance entre le persan et l'arabe est loin d'être anodine comme outil rhétorique. Si le miracle se décrit, lui, à l'aide des lexiques purement persans, sa reprise métaphorique est décorée d'arabe, comme si le poète suggérait un retour aux origines du récit.

Le dernier vers contient cinq éléments arabes : deux mots persanisés, *nobat* (le tour) et *qâleb* (le moule), deux éléments à haute fréquence d'usage dans le jargon soufi, mais assez exotiques pour autant, *vasl* (union, connexion) et *léqâ* (rencontre), qui forment aussi une collocation relevant du même champ lexical. Enfin, la proposition *alast* (ne suis-je pas ?) se voit attribuer, en position substantive, la fonction de complément du nom. Cette proposition substantivée, si elle représente le même degré d'incongruité syntagmatique dans l'énoncé persan, est à la fois fréquemment utilisée dans le discours soufi et se révèle relativement familière au lecteur. C'est une métaphore qui renvoie aussi bien au début de l'univers et de la création qu'à l'alliance céleste entre l'homme et le Créateur.

Comme l'exemple le montre, hormis les propositions substantivées tirées du Coran, qui font l'objet, dans la plupart des traductions, d'un marquage sous forme d'italique et/ou d'une note du traducteur qui en fournit la référence bibliographique. La traduction de Vitray-Meyerovitch, quant à elle, met ces éléments hétérogènes entre guillemets, ce qui représente un problème au niveau de la distinction, étant donné qu'elle utilise ces signes de ponctuation à d'autres occasions, notamment celles des citations et lors des discours rapportés diégétiques (intrinsèques au récit). Les versions de Barks et de Homayounfar sont de toute évidence

dépourvues de toute indication de la sorte parce que ces versions ne peuvent aucunement être qualifiées de traductions mais d'adaptations[165]. La mise en italique est un code établi par les traducteurs plus récents, qu'ils le signalent clairement au préalable en paratexte ou qu'ils laissent le lecteur le deviner. Cependant, ces derniers n'y ont recours qu'en cas d'occurrence d'une locution, d'une proposition (substantivée ou non) ou d'une phrase arabe, et non pas afin de marquer des éléments arabes peu discrets mais sous forme de mot individuel, tel que *şa'şa'e* ou le premier *nazar* de la ligne 8 utilisé comme verbe en infinitif.[166]

Ce que démontre de la façon la plus frappante cet exemple est la disparition, sans doute inéluctable, de ce jeu de mots d'origine différente. Cette harmonie créée par la juxtaposition de syntagmes hétérogènes non seulement étymologiquement mais aussi stylistiquement (pour ce qui est du ton du discours et de la valeur connotative des énoncés) n'a été recréée dans nulle traduction dans cet exemple. Cette perte est d'autant plus déplorable qu'on pourrait supposer deux aspects principaux pour cette pratique stylistique : tout d'abord, le choix du lexique marque le discours dans sa connotation, transformant les modalités de communication du message en modifiant les images associées aux signes. Il va sans dire que le signe arabe n'évoque pas la même image chez l'interlocuteur persanophone que ses synonymes de racine iranienne ; *mah* (lune) est synonyme de *qamar* (lune en arabe) mais l'usage de l'élément arabe modifie la communication au niveau de la « signifiance » des signes dans le sens que Benveniste donne à ce terme, c'est-à-dire l'émergence du sens chez l'interlocuteur. Cette modification suit les deux modes de la signifiance proposés par Benveniste, le mode « sémiotique » et le mode « sémantique » (1974(II) : 63-66). Il y a le signe dans son indépendance qui est « reconnu » et il y a aussi l'intenté de l'auteur qui doit être « compris ». Or cet « intenté » est communiqué en référence à une situation extralinguistique dans un contexte qui est différent en persan du contexte auquel se réfèrent les signes en anglais et en français. C'est ce que nous entendons dire par la connotation différente des mots arabes et persans.

Dans un second lieu, l'usage cadencé de l'arabe et du persan pour construire deux énoncés se référant à la même situation peut constituer une figure de style formelle s'apparentant à la périphrase par exemple. Si l'on tient compte de la définition donnée par le

[165] Le chapitre 9 de cet exposé propose une typologie des procédés *translationnels* de la réception de Roumi dans les espaces culturels différents.

[166] Comme on l'a déjà signalé, *nazar* est un substantif en persan et ne peut être utilisé comme verbe qu'en se combinant avec un auxiliaire pour former un de ces verbes composés caractérisant la construction verbale en persan : nazar kardan = littéralement faire la vue pour dire « regarder ». *Cf.* Lazard, 2006 : 283-286.

Littré pour une figure de style : « Certaines formes de langage qui donnent au discours plus de grâce et de vivacité, d'éclat et d'énergie », il est parfaitement possible de considérer cette alternance entre le lexique arabe et persan comme étant des figures de style en ce sens qu'elle donne au discours un éclat exotique chargé d'une connotation religieuse. Or ces « formes du langage » se manifestent, dans cet exemple, aussi bien au niveau de la construction de l'énoncé (substantivation des propositions arabes, etc.) que du sens : la substitution sémantique (la périphrase qui est classifiée comme trope par Henri Suhamy[167]). La périphrase qui fait allusion à la fission de la lune se révèle, par exemple, dans la ligne 6 utilisant un champ lexical purement persan pour être repris de manière anaphorique à la ligne 8 dans sa forme arabe. L'autre occurrence d'une figure de style formelle se manifeste ici sur l'homonymie susdite du mot *nazar* comme verbe et substantif.

Si les figures de style fondées sur le sens des mots peuvent se transposer d'une langue à l'autre (non sans conséquences connotatives), celles qui reposent sur le signifiant (l'aspect graphique et phonique des mots) ne sont pas facilement traduisibles dans un autre système de signe linguistique. Néanmoins, on peut constater des tentatives de compensation chez quelques traducteurs dans cet exemple. La préservation de la proposition substantivée telle quelle (« Ne suis-je pas » ou « fission de la lune ») par la plupart des traducteurs (sauf les retraducteurs qui offrent des adaptations) en est une preuve. Cela préserve la périphrase entre les lignes 6 et 8. La traduction française a suivi le sillage de Nicholson aussi, un peu comme d'habitude, jusqu'à commettre la même erreur au niveau du deuxième vers de la ligne 8, et le choix de l'hyponyme « pensée » pour *xiâl*. Arberry, lui, a bien choisi un équivalent pour ce dernier terme, « phantasme », à la fois dans son sémantisme et son aspect formel car il s'agit d'une racine grecque peu banale. En revanche, le couple d'union-rencontre dans le dernier vers de ce qazal a subi une transformation appauvrissante dans la version de Nicholson et de celles qui la suivent. Seuls, Arberry et Homayounfar ont rendu compte de cette juxtaposition des synonymes.

Si les vocables arabes étaient utilisés dans ces exemples cités dans un contexte affectif et esthétique, l'exemple suivant révèle un tout autre emploi, leur mise en œuvre dans un contexte plutôt philosophique voire scientifique.

[167] SUHAMY Henri, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, 1981, p.49.

Exemple 2.4 : M.III) lignes 1814-1815[168] :

Il s'agit des deux dernières lignes du long récit de « Moïse et le berger » où se réalise le discours didactique par excellence du *Masnavi*. Ces derniers mots font l'office de la conclusion du discours, la morale ultime du conte, dont la structure énonciative fait penser à des propositions scientifiques du genre mathématique. Ici le texte fait preuve de la même alternance entre le persan et l'arabe, caractéristique de la rhétorique de Roumi. Les deux lignes contiennent deux phrases complexes (à multiples propositions) conditionnelles dont la proposition subordonnée établissant l'hypothèse se trouve au premier vers et la proposition principale se loge au deuxième, d'où le parallélisme syntaxique. Les premiers sont quasiment dénués d'éléments arabes (il n'existe que deux mots hautement intégrés en persan au premier vers de la première ligne) et les deuxièmes vers, les résultats de la condition, sont remarquablement marqués par l'arabe. La première ligne est affectée par deux mots arabes, *tazâyod* et *Marca'* (l'accroissement et la référence), dont le premier est assez rare en persan et le deuxième est d'usage scientifique. Le deuxième vers ne contient qu'un morphème persan *i* dans *âfel-i* (être conjugué à la deuxième personne singulière) qui fait fonction de proposition principale ; le reste est une citation du Coran que Roumi met en discours rapporté libre, car il en a changé le terme de départ[169], *haqq* (« la vérité » qui est un des noms de Dieu). Il va sans dire que *âfel* (descendant) n'est aucunement compréhensible pour l'usager moyen du persan sans aide de dictionnaire et que ce vers doit être considéré plutôt comme un vers arabe malgré l'existence de son seul morphème persan.

En ce qui concerne les traductions, il y a une légère transformation de sens dans le deuxième vers de la première ligne, laquelle fera l'objet d'une analyse prochainement. En ce qui concerne le marquage de la phrase arabe, seul Mojaddedi, qui le fait systématiquement, a décidé de mettre la proposition entière en italique en sus d'une note de traducteur donnant la référence au verset du Coran dont elle est issue. Cependant, même ce dernier n'a pas essayé de compenser l'originalité de la sélection lexicale du texte de départ au niveau du vers 2 de la ligne 1 (pour *tazâyod*, *marca'*) par quelque moyen que ce soit. On aurait pu s'attendre à un choix lexical quelque peu hétérogène surtout en anglais qui dispose d'une large gamme de vocables de racine étymologique différente, par exemple, *augmentative, crescendo, crescentic mouvement*, etc. Toutes les traductions font preuve d'un aplatissement net du ton affecté de l'original. La traduction française montre d'étranges ressemblances avec la version

[168] Dans les traductions A1, A4, A5, et A7, ces vers n'apparaissent pas car le récit a été résumé.
[169] Dans le verset du Coran le terme de départ est *Allah*.

de Nicholson comme on l'a déjà constaté dans d'autres exemples, surtout dans le choix de « sombrer » pour traduire *âfel* qui évoque une relation métaphorique entre la descendance et le naufrage d'un navire qui est complètement absente chez Roumi. Ce choix manifeste une influence claire de la version de Nicholson avec l'occurrence *sink*, terme qui fonctionnerait en anglais étant donné l'un des « sèmes » principaux de cette lexie qui constitue un mouvement descendant[170]. Ce choix traductif de la part de Vitray-Meyerovitch suggère l'existence un texte de départ anglais pour la version française plutôt que le texte persan de Roumi.

L'autre cas de figure de l'usage de l'arabe par Roumi est lorsqu'un distique (*beyt*) – unité poétique de base dans la poésie persane qui forme une ligne – se compose d'un vers entièrement en arabe et d'un autre vers entièrement en persan. L'exemple prochain illustre ce cas de figure.

Exemple 2.5 : M. II) ligne 105 :

Il est question de l'histoire d'une patiente visitée par un médecin qui découvre l'origine de sa maladie dans sa passion pour son amant dont elle avait été séparée, contrairement aux autres médecins qui avaient cherché l'origine du mal ailleurs. Ici c'est le médecin qui parle en critiquant ses confrères. En plus de montrer un de ces distiques bilingues, qui ne se raréfient pas chez Roumi, surtout dans le *Masnavi*, cet exemple manifeste la particularité suivante : ce vers n'est point une citation de l'arabe mais un énoncé entièrement construit par le poète lui-même. Si le plus grand nombre des propositions ou des phrases arabes sont des citations en provenance de sources extérieures, il reste une quantité considérable de vers et de distiques qui sont composés directement en arabe par le sujet énonciateur, le poète. Il semble donc normal que les traducteurs n'incluent aucune note de référence ; néanmoins, il serait souhaitable de marquer cette hétérogénéité discursive par un moyen graphique à la manière des traducteurs anglophones récents en A6 et A7.

Ce qui est également remarquable dans ce passage est l'adaptation de la proposition arabe par les traducteurs qui ont opté pour une traduction en vers, à savoir Redhouse, Mojaddedi et Leili Anvar en français. Il s'agit du fameux dilemme de la traduction de la poésie et la difficile décision à prendre pour laisser la forme du message et s'attacher à l'esprit du texte. Cette question polémique sera abordée à la partie suivante ; mais ce qui

[170] *Cf.* Random House Webster's Unabridged Dictionary: "2. to fall, drop, or descend gradually to a lower level."

frappe dans l'immédiat est la double perte de la valeur connotative de l'opération de sélection du poète avec le verbe arabe *yaftaroun*, qui souligne le caractère fallacieux voire calomnieux des jugements dont le sujet énonciateur (cette fois-ci, différent du narrateur) prend refuge chez Dieu, plutôt que son caractère fautif. Toutefois, la traduction française de Anvar c'est l'erreur d'un diagnostic médical qui est mise en relief tandis que le choix des mots *invent* et *contrive* transmet bien le caractère dramatique du message qui est énoncé en arabe.

Il faut préciser que la raison principale pour laquelle la plupart des exemples ont été sélectionnés dans le *Masnavi*, hormis un seul qazal, et aucun parmi les quatrains, c'est que, d'après nos observations, la fréquence d'usage des propositions arabes, toutes catégories confondues, tout au moins dans le présent corpus, est le plus élevé dans le *Masnavi*. L'usage de l'arabe est légèrement moins fréquent dans les qazals et bien plus rares dans les quatrains, lesquels ont un caractère lyrique contrairement à la majorité des couplets du *Masnavi*.[171] Cette représentation plus importante des éléments discursifs hétérogènes et des énoncés arabes flagrants dans le *Masnavi* peut assurément s'expliquer par la présence de citations à caractère religieux, mais aussi par le style différent de l'auteur dans son ouvrage didactique. Il paraît chercher à orner son discours didactique soufi par des emprunts arabes soit pour donner un ton religieux en apparentant son texte au langage du Livre sacré, soit dans le souci d'en augmenter la portée de son œuvre au sein du monde musulman aux lisières duquel il vivait, dans une région à la limite des mondes persanophone et arabophone, en passe d'être turquifiée. Quels que soient ses motifs, cet usage marque le discours, et ce marquage est le plus souvent absent dans la traduction. On peut conclure que, de manière générale, les traducteurs, à quelques exceptions près, ont tendance à ne pas marquer l'existence des éléments arabes du texte original dans leur traduction sauf dans le cas de la troisième catégorie de l'interférence étrangère, c'est-à-dire celui des citations du Coran et des paroles issues de la tradition du prophète (*hadith*), ou bien celui des phrases et des vers entièrement en arabe dans le cas des traducteurs anglophones récents. Les exceptions concernent les quelques traducteurs qui ont tenté de faire remarquer, à l'aide d'une note exégétique, les propositions arabes dans le texte de départ qui font preuve d'une rupture discursive majeure. Le problème que nous avons abordé dans ce long sous-chapitre a été constaté dans la langue allemande par Goldschmidt, lequel évoque l'incapacité de la traduction dans un article cité et critiqué par Cordonnier:

[171] Cette hypothèse est confirmée par Pezeşki.

> […] le philosophique est en allemand d'une part issu des radicaux de la langue elle-même, immédiatement reconnaissables, et d'autre part du vocabulaire gréco-latin. La traduction est de ce fait incapable de rendre l'apparence d'accessibilité immédiate des textes de Fichte (*der Grundsatz*) ou de Hegel et par ailleurs elle ne fait pas émerger le vocabulaire d'origine étrangère : *Subjekt*, *Objekt*, *Prinzip*, *Reflexion*, etc. (1995 : 185)

Cordonnier, en revanche, cherche la solution ailleurs qu'au niveau de la langue elle-même, c'est-à-dire « au niveau de l'historicité du non-dit culturel allemand », en préconisant l'approfondissement de la culture étrangère pour faciliter l'opération traduisante. C'est la même historicité du non-dit de la culture iranienne que les traductions anglaises récentes de Lewis, de Mojaddedi, et de Williams ont cherché à rendre à l'évidence, tant bien que mal, avec leur marquage des locutions étrangères.

Reste à poser la question suivante : qu'est-ce qui motive un tel usage de l'arabe dans la poésie de Roumi ? Une seule langue ne suffisait pas à l'auteur, lui qui méprise le langage humain comme étant un voile, incapable d'exprimer les agitations d'une âme excitée ? Quoi qu'il en soit, ce dépassement des cadres posés par le répertoire des signes de la langue persane, cette *tertio difficilis* au dire d'Umberto Eco, ne se manifeste dans aucune version traduite de Roumi. Cette perte, sans doute inévitable de la forme discursive du texte peut être comptée parmi ces fameuses « pertes » de la traduction, sources de douleur pour le traducteur dont parle Ricœur dans son essai « défi et bonheur de la traduction » [172] en comparant la notion de la « tâche » du traducteur, empruntée à Benjamin, au sens freudien du mot « travail » : le travail de souvenir et le travail de deuil. Faut-il faire le « deuil » de cette perte infligée par la faille qui sépare l'idiome de Roumi de celui de ses traducteurs ou bien faut-il prendre plaisir à amener les lecteurs francophone et anglophone à un auteur si éloigné dans le temps et l'espace ?

2.3. Graphisme persan et difficultés de la traduction

L'autre problème de forme du signe persan qui a des conséquences non-négligeables pour la traduction est le graphisme de la langue persane. L'aspect graphique du persan notamment dans les textes anciens recèle des particularités qui rendent la lecture assez compliquée. L'absence de signe indiquant les phonèmes sonores dans l'alphabet arabo-persan, qui est en réalité un alphabet principalement consonantique (Lazard, 2006 : 37), et l'absence des signes de ponctuation constituent tous des sources d'ambiguïté pour le lecteur

[172] Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004, p.7-20.

et *a fortiori* pour le traducteur. Ces particularités peuvent sans doute à première vue s'avérer un handicap pour la langue ; néanmoins, les auteurs persanophones en ont toujours tiré bénéfices en détournant ce présumé handicap à leur faveur afin de créer des jeux langagiers de finesse. Nous verrons, par exemple, comment l'absence de marquage de quelques-uns des phonèmes ouvre la voie à une série de figures de style formelles, dans notre analyse du chapitre 5. En outre, la ponctuation – ou plutôt son inexistence – crée une impression d'ambivalence qui ne peut que disparaître à travers le passage en une langue européenne, qui, elle, ne supporte aucune ambiguïté formelle. Aussi celle-ci peut-elle donner lieu à des contresens au niveau du texte d'arrivée, résultat de malentendus ou d'incompréhension de la part des traducteurs. Il y a donc deux questions à étudier : d'une part, celle de l'ajout de marqueurs sémiotiques dans le texte d'arrivée, ce qui constitue un cas de la tendance bermanienne de clarification ; de l'autre, celle de l'interprétation, à tort ou à raison, de l'intenté de l'auteur.

2.3.1. Échec de déchiffrage et contresens

Le déchiffrage des manuscrits persans du XIIIe siècle n'est pas chose aisée, surtout quand l'éditeur ne dispose pas d'une variété de sources. Or l'éditeur du texte original et son traducteur ne font parfois qu'un, comme chez Nicholson et tous ses prédécesseurs au XIXe siècle pour le *Masnavi* et beaucoup d'autres comme Arberry pour les Qazals. En ajoutant l'absence de la ponctuation, dont l'usage n'est apparu en persan que très tardivement et ce sous l'influence des langues européenne, le texte de Roumi ne peut se comprendre facilement même dans ses éditions modernes, sans penser aux défis présentés par la lecture de caractères illisibles sur des parchemins anciens avec ses éventuelles erreurs de transcription ou de recopiage. En prenant en compte le caractère hétérogène du lexique persan, tiraillé entre les radicaux arabes et iraniens, ainsi que l'hermétisme discursif caractéristique de Roumi, voire ses infractions aux lois de la versification, les incompréhensions et les contresens se multiplient dans les éditions et, par conséquent, les traductions. La plupart de ces traductions sont fondées soit sur des manuscrits de première main soit sur des traductions antérieures, de manière directe (le cas des retraductions de Barks et d'autres à partir de l'anglais) ou indirecte : il est difficile, par exemple, d'imaginer qu'un traducteur récent ne consulte pas une traduction existante, surtout celle de Nicholson ou d'Arberry, lors d'une difficulté de déchiffrage du sens. Il en découle parfois des erreurs de compréhension récurrentes par de multiples traducteurs.

Il en résulte aussi des divergences entre les différentes traductions qui se sont fondées sur des éditions variées. Ce genre de divergences est mis à l'évidence à plusieurs reprises dans nos exemples, comme dans l'exemple 1.1 ou le 6.3. Le premier met au jour une divergence réputée pour autant que ce premier vers du *Masnavi* est le plus connu de tous : il y a plusieurs versions de ce vers en fonction des éditions de cet ouvrage ; la polémique porte à la fois sur le déterminant du *ney*, « flûte de roseau », dont les conséquences pour la traduction ont été évoquées dans le premier chapitre, et sur le positionnement des composants des verbes de chaque vers qui constitue aussi la rime. La différence entre la version de Nicholson avec les autres révélées par l'exemple 6.3, en revanche, a un impact sémantique plus important sur la traduction car c'est le message entier qui se voit transformé au vers 2 de la ligne 1751. Il s'agit du début du discours prononcé par le berger dont les propos sont jugés blasphématoires par Moïse en raison de son ton inapproprié. Sans doute en raison de l'illisibilité des manuscrits disponibles, il est impossible de trancher sur le contenu exact du texte, ce qui a donné lieu à des interprétations divergentes de la part des correcteurs du texte. Toutefois, le choix de Nicholson, dont la version (persane ou anglaise) a servi de base, en sus de sa traduction, à plusieurs traductions (y compris évidemment la version de Vitray-Meyerovitch), semble un peu moins plausible compte tenu de l'incohérence discursive qu'il cause par rapport au reste du texte. Le niveau de langue utilisé par l'auteur dans le discours rapporté dont le sujet énonciateur est un berger illettré se distingue par son infériorité par rapport au reste du poème, notamment les analyses moralisantes de Moïse et du narrateur. Or le substantif *gozinande* (celui qui sélectionne) repris dans la version persane de Nicholson, le participe présent ou le nom d'agent du verbe *Gozidan* (« choisir » apparenté au radical gotique *kausjan*[173] qui est aussi à l'origine du mot français) peut sembler beaucoup trop soutenu comme vocatif pour un début de discours dont l'origine diégétique est le berger en question. Ce choix a été tellement douteux sur le plan sémantique que Nicholson, dans sa traduction, a dû ajouter une note explicative pour clarifier l'énoncé dont le procès (choisir) laissé sans C_2 (complément du second rang, en l'occurrence d'objet direct) semble insensé. Ainsi toutes les traductions fondées sur Nicholson, y compris la française (sans vraie surprise), sont-elles tombées dans le piège de cet allongement superflu. Au contraire, les autres traducteurs (Wilson, Lewis et Mojaddedi) ont, à juste titre, basé leur traduction sur les autres versions (postérieures à celle de Nicholson, mais aussi sur d'autres manuscrits, dans le cas de Wilson, dont la traduction lui est antérieure) qui favorise un choix lexical plus

[173] *Le Grand Robert de la langue française*.

vraisemblable. Ce choix semble d'autant plus plausible qu'il témoigne de la figure rhétorique caractéristique de Roumi consistant à juxtaposer les éléments arabes et persans : *elâh* (arabe) et *xodâ* (persan) pour Dieu.

Les poèmes du *Divân* (les quatrains aussi bien que les qazals) posent moins de problèmes de ce genre au niveau de la traduction car il n'existe que deux éditions de base, celle d'Ispahan et celle de Foruzânfar, dont le dernier est sans égal, de loin la plus authentique et fiable selon un très large consensus (mettant de côté la version de Şafi'i Kadkani qui n'a servi de texte d'origine à aucune traduction à notre connaissance). Néanmoins, l'anthologie lourdement annotée que Nicholson a réalisée de 48 qazals de Roumi, parue en 1898, précède de quelques décennies les deux versions, qui ne sont pas différentes en contenu bien qu'elles varient au niveau des poèmes attribués au poète. Cette datation a causé maintes anomalies malgré l'effort que fait Nicholson pour fournir une version purgée des erreurs commises par ses prédécesseurs.[174] Dans cette anthologie, il fournit le poème en persan et sa traduction en regard avec des notes infrapaginales qui notifient les différences entre les manuscrits et des notes du traducteur à la fin du livre qui commentent les vers. La traduction qui en découle montre d'énormes anomalies par rapport à la version de Foruzânfar, tant au niveau du nombre des vers que de la longueur des qazals. Dans l'un des passages de notre corpus, les qazals VI et VII ne font qu'un chez Nicholson et les traducteurs qui l'ont suivi (Barks, Cowan, etc., mais pas Vitray-Meyerovitch).

Qui plus est, les divergences graphiques entre les manuscrits, si elles peuvent transformer le contenu, n'ont parfois aucune retombée à ce niveau et sont donc sans conséquence pour la traduction. C'est le cas ici :

Exemple 2.6 : Q. XVIII) ligne 6, vers 2 :

Édition de Foruzânfar : یا خانه درآ **جانا** یا خانه بپردازم Yâ xâne darâ **cân-â** yâ xâne bepardâzam	Nid : یا خانه درآ **ای جان** یا خانه بپردازم Yâ xâne darâ **ey cân** yâ xâne bepardâzam

[174] Il compte trois éditions qui ont servi de base aux traducteurs européens avant lui qu'il critique tous. Il affirme avoir fondé sa propre traduction sur sept manuscrits différents tout en reconnaissant qu'il « n'y a pas de *textus receptus* pour le *Divân* et que les manuscrits diffèrent non seulement au niveau du nombre et de l'ordre des beyts [distique] mais aussi du nombre et de l'ordre des qazals. » (NICHOLSON Reynold Alleyne, *Selected poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīz*, 1898, p. xlix-l.)

Si les deux vers diffèrent au niveau de la particule d'apostrophe (Lazard, 2006 : 69) du substantif vocatif *cân* (ô âme), la signification de l'énoncé reste inchangée : « soit entre dans la maison ô âme, soit j'abandonne la maison. » La différence de la particule d'apostrophe change le niveau de la langue : la particule prépositionnelle *ey* relève du registre du langage courant tandis que la particule post-positionnelle – *â* est bien soutenue, littéraire même, ce qui rend la version de Foruzânfar bien plus plausible étant donné le contexte poétique et que ce choix convient parfaitement au caractère prosodique de l'énoncé. Toutefois, de par l'inexistence de cette distinction dans aucune des langues traduisantes, cette différence dans le texte original n'a aucun impact sur la traduction.

Le cas de la ligne 5 du qazal VII cité dans l'exemple 2.2 indique toute une autre dimension traductologique des fautes de manuscrits où une petite bévue d'écriture donne naissance à un contre-sens flagrant. Le morphème *piç* (de l'infinitif *piçidan*, l'impératif à la deuxième personne singulière « tourne ») dans la version principale a été pris par Nicholson pour *hiç* (rien), sans doute de par la proximité graphique qui existe entre la lettre /ه/ et /پ/ dans l'écriture *şekaste*[175]. Un seul monème *p* a été substitué par *h*. Cette transformation du « *sémiotique* » a de graves conséquences pour le « *sémantique* » de la langue. Vu que *hiç* existe comme signe dans le répertoire de la langue persane, donc correspond à un signifiant existant, il s'agit d'un choix sémiotique valide[176], sur l'axe paradigmatique. Il est aussi alide sur l'axe syntagmatique car il forme une proposition nominale elliptique du genre « rien dans ta tête,… ». Sur le plan sémantique, en revanche, c'est-à-dire dans un rapport logique avec la référence extralinguistique de l'énoncé, ce choix est invalide, notamment de par son incohérence relativement au contexte discursif qui le précède. Tandis qu'il est possible, d'une manière caricaturale, d'interpréter le message pour faire dire à l'auteur : « il n'y a rien dans votre tête mais vous avez deux têtes », cet énoncé n'aurait aucun sens en prenant en compte le contenu des vers précédents. En effet, dans les vers qui précèdent cet énoncé, le poète pose une multitude de questions sur la nature d'une quantité d'objets abstraits, tels que l'intellect, l'imagination, le voile de l'esprit, etc., tout en donnant des réponses quant à l'orientation de ces objets. L'injonction de « tourner dans sa tête » (dont le sens figuré est « chercher » en persan) est en parfaite harmonie sémantique avec le reste du discours. Le choix de Foruzânfar

[175] Utilisée, avec l'écriture *nasta'liq,* dans les manuscrits, *şekaste* une « écriture très liée et souvent peu lisible », selon Lazard. (Lazard, 2006 : 37)

[176] Sur la validité des deux opérations langagières qui sont *sémiotique* et *sémantique*. *Cf.* Benveniste, 1974(II) : 43-67.

et les traductions qui en ont découlé, y compris celle de Vitray-Meyerovitch, sont sans aucun doute justes.

2.3.2. Absence de voyelle fermée et double-sens

Les difficultés de lecture ne sont pas uniquement dues aux erreurs de recopiage ou à l'illisibilité des manuscrits. Il existe aussi le caractère inné de l'alphabet persan, problème linguistique, et le choix délibéré de l'auteur qui s'en sert à sa faveur pour créer des double-sens (problème discursif). Dans l'écriture arabo-persane les voyelles fermées ne sont pas systématiquement indiquées car il n'y a que des accents en dessus ou en dessous des consonnes qui les représentent ; or ces accents, qui s'appellent en arabe *harakat* (mouvements) ne sont utilisés que rarement dans les manuscrits (et les typographies) et ce, uniquement dans les cas particuliers pour distinguer les homonymes graphiques (qui ne sont pas des homophones). Or l'absence de ces accents est souvent source d'ambiguïtés tant et si bien que le lecteur moyen ne peut interpréter le signe qu'en s'appuyant sur le contexte discursif ou la référence extralinguistique ; exemple : les deux mots persans *xord* (petit) et *xerad* (intellect) s'écrivent de façon identique à l'aide de l'alphabet persan : خرد. Si l'énonciateur-transcripteur ne met pas d'accent sur les deux premières consonnes[177], ce qu'il n'est pas obligé de faire et ce qu'il omet bien souvent par économie de temps et facilité d'écriture, c'est à l'interlocuteur-lecteur de déchiffrer le message en fonction du contexte. Aussi ce caractère du système de l'écriture du texte de départ n'est-il pas sans conséquence pour la traduction, qui passe d'abord par la lecture. Bien que ce problème n'ait pas causé d'incidents majeurs dans les traductions, au moins d'après nos observations du corpus, on peut remarquer une certaine perte sémiotique au niveau de l'aspect graphique des mots dans le transfert interlingual.

Ce qui peut bien illustrer ce jeu de mots est probablement le double-sens inhérent du caractère graphique du signe qui correspond au héros animé de Môlavi dans son prélude du *Livre I*, le *ney*. Quoiqu'il n'y ait aucun doute par rapport au sens de ce signe dans le discours en question, c'est-à-dire la « flûte de roseau », un instrument typiquement iranien, dont la tonalité est jugée triste, voire affligeante, et dont la valeur mystique a été mise en surbrillance par l'usage qu'en ont fait les musiciens de la musique classique iranienne, d'autres dimensions sémiologiques y ont été attribuées par des commentateurs de Roumi. Il s'agit d'un double-sens présumé. Si le premier sens, soi-disant contextuel, désigne l'instrument de

[177] *Cf.* خُرد *versus* خِرَد : *xord versus xerad*.

musique (hypothèse confirmée par la référenciation, à quelques vers près dans le contexte, à ses attributs comme ses trous et au champ lexical de la musique), nombreux sont les commentateurs qui ont présumé pour le signe un deuxième sens en l'associant à l'adverbe de négation persane *nay* « non » dans sa forme archaïque, de par sa proximité graphique. En effet, il suffit de mettre l'accent sur la lettre *nun* (/ن/) au lieu de sous celle-ci pour former une figure de style qui repose sur l'homophonie de ces deux signes : *nay* (une autre forme phonétique de *ney*) et *nay* (« non »). Cette petite manipulation graphique parfaitement possible étant donné l'absence d'accent sur ce mot dans les manuscrits, peut ouvrir la voie à une association d'idées qui ne fait que renforcer l'image symbolique de *ney* dans le sens où l'instrument représente, de par sa forme qui consiste en un tube vide avec des trous, la vacuité et la négation de *l'ego* du sujet énonciateur, le poète lui-même qui a dénudé sa personne de toute valeur pour qu'elle se remplisse de son bien-aimé. Bien que des traducteurs-commentateurs, tel Nicholson, aient fait allusion à cette valeur symbolique, ce jeu de mots disparaît inévitablement de toute traduction. Cet exemple commence déjà à mettre à mal l'idée de la dualité du signe, fondement de la linguistique saussurienne, tant critiqué par Henri Meschonnic. Cette question sera amplement abordée dans les chapitres suivants.

2.3.3. Ponctuation : fatalité du signe ou choix sémiotique

Comme nous l'avons déjà mentionné, la ponctuation est le grand absent de tous les textes classique du persan. La ponctuation fait aussi défaut aux éditions anciennes, telles que celle de Foruzânfar (pour le *Divân*) et celle de Nicholson (pour le *Masnavi*), car les normes de l'édition des textes anciens l'obligent, il ne faut pas ajouter quoi que ce soit au texte tel qu'il apparaît dans les manuscrits pour ne pas en altérer les aspects sémiotiques. Cela peut passer pour une curiosité, mais, comme on l'expliquera plus loin, ce choix s'explique par la volonté de préserver le texte tel quel. Des correcteurs plus modernes, comme Xaleqi et Este'lâmi, ont enfreint ce principe et ont ajouté des signes de base de ponctuation : point d'interrogation, virgule, et deux-points, mais pas de point final ni guillemet pour marquer la fin des phrases ou les citations et les discours rapportés directs. Or l'absence des signes de ponctuation pose deux problèmes à la traduction. D'abord, c'est le problème du déchiffrage : faute de signes de ponctuation, qui constituent avant tout un dispositif textuel facilitant la lecture, il est parfois impossible de trancher définitivement sur le vouloir-dire de l'auteur. Cet exemple l'illustre :

Exemple 2.7 : Q. XVIII) ligne 3 :

La ligne se compose de quatre propositions, dont trois indépendantes liées par des conjonctions de coordination exprimant l'équivalence, et la dernière est une subordonnée relative. Les deux premières construisent le premier vers alors que le deuxième vers abrite la phrase complexe. Faute de point d'interrogation, à première vue les phrases semblent affirmatives. Néanmoins, Nicholson a favorisé la piste des phrases interrogatives en s'appuyant sur l'ensemble du qazal et la rupture sémantique que ce distique produit dans le discours. Le poème contient 6 distiques qui alternent entre la narration et la description. Le discours général est marqué par un ton affirmatif fournissant un compte rendu dramatique de l'état des choses avec une forte actualisation[178] par des procès de processus, sauf dans ce vers ou les énoncés font preuve d'une désactualisation en renvoyant à une notion. Ces propositions coordonnées par l'équivalence ou l'indifférence indiquée par la conjonction *yâ* (ou) produisent un effet d'incertitude par rapport aux faits, ce qui marque une rupture nette dans le discours. C'est pourquoi Nicholson a considéré ces énoncés comme étant des questions. Il en va de même pour Arberry et Lewis ainsi que pour les traducteurs dont le texte repose sur les traductions d'Arberry (et moins sur celle de Nicholson dans le cas des qazals). Il est aussi probable que le choix de Star (A4) résulte de sa tentative de poétisation plutôt que de relecture du texte principal, car il compte parmi ces nombreux traducteurs de seconde main qui, ne maîtrisant pas la langue persane, fondent leur version sur celles des anciens.

Malgré cette explication reposant sur une analyse syntaxique, il n'existe aucune preuve solide pour trancher le sujet. Cette différence de ton aurait pu découler de l'inconsistance discursive dont Roumi fait preuve à maintes reprises surtout dans les qazals. Il faut se rappeler que les qazal ne représentent en aucun cas un discours didactique ou narratif mais de la poésie lyrique qui rend compte des agitations de l'âme du poète. S'agit-il d'une question dans le cadre d'un monologue intérieur auquel se livre le poète ou d'une pause descriptive renvoyant à un « état » au milieu d'un courant narratif plein d'énergie ? Impossible de trouver une réponse à cent pour cent convaincante. C'est ainsi que les traducteurs français ont choisi de garder les phrases à l'affirmatif, des phrases sans mot de question et ni point d'interrogation. Pourtant, l'existence du mot de question ne règle pas toujours le problème de l'absence de point d'interrogation. C'est notamment le cas fourni par l'exemple suivant :

[178] Selon la définition fournie par Guillemin–Flescher, l'actualisation consiste à « la transformation d'un élément renvoyant à la notion en élément déterminé de telle façon qu'il puisse être inséré dans un contexte. » (Guillemin–Flescher, 1981 : 403)

Exemple 2.8 : Q. XIV) ligne 15 :

En dépit de l'existence de l'adverbe interrogatif *çe* (que, quoi, quel) et en raison de l'absence de toute indication ponctuationnelle, l'ambiguïté règne aussi dans le premier de ce distique. Chittick[179] et Arberry ont, à juste titre, pris l'énoncé pour une proposition exclamative et l'ont traduite telle quelle, alors que Nicholson et le clan de ses imitateurs (et en l'occurrence Vitray-Meyerovitch en fait partie, contrairement à sa pratique habituelle dans la traduction des qazals) ont produit une proposition subordonnée circonstancielle du fait de la divergence de l'édition de Nicholson qui a lu *ço* (comme) au lieu de *çe* dans les manuscrits. Il s'agit donc de deux lectures différentes sans conséquence majeure sur le sémantisme de cette phrase complexe mais qui modifie considérablement le ton et l'effet recherché du discours. Pour ce qui est de la possibilité d'une lecture interrogative, comme dans la traduction de Star, on peut l'écarter avec un degré élevé de certitude car une telle hypothèse compromet fortement la cohérence du discours.

Les difficultés illustrées par ces exemples touchent à la première étape de la traduction, la décortication du sens du signe, mais il existe une autre dimension non-négligeable. Cette difficulté consiste à une absence sémiotique dans le texte de départ qui devient une présence dans les textes d'arrivée. Cette absence est de l'ordre du même non-dit qui découle de l'absence du genre grammatical en persan. Cette absence sémiotique a deux effets : d'une part, elle incite le lecteur à revenir sur l'énoncé pour le déchiffrer car bien souvent une première lecture ne rend pas la compréhension possible. Le lecteur se voit bien souvent obligé de revenir sur plusieurs lignes pour vérifier où la phrase commence, où elle prend fin, où il y a une question, où il existe une assertion, quelle partie du texte correspond à un discours rapporté, etc. Ce procédé de lecture de la poésie n'est nullement nécessaire dans le texte traduit en anglais ou en français. En effet, ce retour constant sur le texte est le propre de la lecture de la poésie, sauf qu'il est accentué par l'ambivalence qui découle de l'absence de la ponctuation dans la poésie persane. D'autre part, une double possibilité de lecture ouvre des voies à de multiples interprétations, quoique l'une soit souvent privilégiée par rapport aux autres. C'est d'ailleurs pourquoi de nombreux éditeurs décident de ne pas ponctuer les textes anciens justement afin de préserver cet effet d'ambiguïté. L'inclusion systématique de guillemets dans les traductions anglaises et françaises du *Masnavi* notamment, constitue une

[179] Roumiologue éminent qui est malheureusement sous-représenté dans notre corpus à cause du caractère de ses traductions qui sont relativement peu nombreuses mais de haute qualité et fragmentaire.

tentative de normalisation unilatérale de la part des traducteurs qui a pour effet la clarification d'un texte qui n'est en réalité pas claire, et ne cherche point à l'être.

Les aspects graphiques du texte de départ, qu'il s'agisse des normes intrinsèques du système de signes linguistiques de départ ou qu'il constitue un choix délibéré de l'auteur dans le but de rendre son message ouvert à des interprétations ésotériques, disparaissent dans le texte traduit. Il n'est pas exagéré d'affirmer que ces problèmes sont les moins abordés, voire totalement négligés dans les notes des traducteurs qui n'hésitent pas à les prendre pour des défauts textuels à corriger dans leur traduction. Ils ne mentionnent quasiment jamais l'existence de tels caractères du texte de départ en tant que traits de style, voire figures rhétoriques. Nul ne fait allusion à ces particularités comme source d'interprétations variées et encore moins comme richesse. Or il est malaisé d'imaginer que la décision des éditeurs (comme Foruzânfar ou Nicholson) de ne pas introduire de signes de ponctuation ou d'accents dans leurs éditions soit due à la négligence ou à l'ignorance. Le texte de Roumi est imprégné de sens tel quel. Toute intervention au niveau du texte se traduit par une atteinte à l'intégralité de texte. S'il est parfaitement justifiable que le traducteur tente de rendre le texte d'arrivée accessible, lisible, pour son lecteur, on peut s'attendre à une explication, fût-elle sommaire, de l'état du texte original. S'agit-il d'une tendance déformante, d'un aplatissement inconscient ou d'un ennoblissement intentionnel du texte ?

CHAPITRE 3

Traduire le vers persan : mètre, rythme, rime, et musique

Jusqu'ici nous avons examiné quelques-unes des difficultés et des possibilités qui se présentent au cours de l'opération traduisante en rapport avec les particularités syntaxiques, lexicales et graphiques du texte. Elles relèvent de deux domaines, celui de la langue et celui du discours ; c'est-à-dire qu'elles sont tantôt liées au système de signes langagiers qu'est le persan tantôt à l'usage que le poète a fait de cet ensemble de signes régi par une série de règles syntaxiques. Il est temps maintenant d'aborder le cœur du sujet qui est la traduction de la poésie dans sa spécificité formelle. Il faut examiner d'abord les caractéristiques du système poétique persan en comparaison avec ceux des langues traduisantes, pour ensuite relever les défis immenses auquel fait face le traducteur dans sa tâche de faire passer le discours poétique avec la moindre perte au niveau esthétique et sémantique. La tâche que se fixe ce chapitre est d'examiner les particularités de la versification persane et de relever les enjeux traductifs de ce système poétique dans le cadre de la poésie de Roumi. Ce cadre est, du reste, assez unique même au sein de la littérature persane, tant à cause de la particularité de l'époque à laquelle le poète appartient que des innovations poétiques apportées par Môlavi à la littérature persane. Au sujet des difficultés inhérentes liées à la tâche de transférer le discours poétique d'un idiome à l'autre et de l'impossibilité logique de préserver la forme et le fond de l'énoncé poétique, l'encre ne cesse pas de couler depuis une éternité dans le domaine de la poétique, celui de la linguistique et plus récemment en traductologie. Dans notre recherche, toutefois, il ne s'agit guère de se joindre à ce cortège funéraire qui se lamente sur l'intraduisibilité du poème, position théorique qui, quoiqu'en vogue depuis l'Antiquité, s'est popularisée sous l'effet des études linguistiques de ce dernier siècle. C'est la faute que Cordonnier impute à une fausse idée selon laquelle la traduction a la tâche de faire correspondre les langues. « L'empirisme et la tradition ont pour habitude d'ancrer la traduction dans l'intraduisible, et en conséquence, puisqu'elle faillirait à la tâche, dans la trahison. » (1995 : 184) C'est précisément à ce poncif qu'il faut s'échapper pour sortir d'une aporie théorique qui consiste à associer la poésie persane, essentiellement fondée sur le rythme prosodique, à l'intraduisible. À cet effet, il faut rappeler les cas de réussite des traducteurs anglophones ou francophones de Roumi à relever ce défi, ne fût-ce que partiellement et dans la mesure du possible, réussite qui correspond à cette situation où le texte traduit est asymptote au poème original dans son contenu sémantique tout en en recréant

la forme prosodique dans la mesure du possible. Mais d'abord il faut mettre au jour l'immensité de cette tâche, non dans un absolu théorique, mais relativement à la traduction de la poésie persane dans ses spécificités formelles, et particulièrement à la poésie de Roumi. Ces caractéristiques, pour des raisons qui seront étudiées ici, rendent cette tâche exponentiellement plus difficile en comparaison avec des entreprises semblables de traduction de la poésie entre des langues européennes.

3.1. Principes de base du discours poétique

3.1.1. Un système dans le système

La poésie constitue un langage spécifique a sein de la langue. Ceci est encore plus vrai pour la poésie classique persane car il y a des règles qui gèrent non seulement le nombre de mots et de syllabes dans chaque vers (mètre), mais aussi la qualité et la longueur de ces syllabes (rythme), l'allitération et les ressemblances des mots (rime) ainsi que les images évoquées par les mots. Cet ensemble de règles n'est pas celui qui domine dans le système de la langue (lexicologie et syntaxe), mais vient s'y ajouter et parfois s'y interposer jusqu'à les contredire. Néanmoins ce système se compose de mêmes unités que de la langue. Il s'agit donc d'un système sémiotique particulier fondé sur les mêmes composants que ceux de la langue, à savoir les signes linguistiques. Ce système de signes linguistiques communément appelé la « versification » se greffe sur les éléments constitutifs de la langue tout en les manipulant afin de communiquer un message *ad hoc* dans un contexte référentiel qui n'est pas nécessairement extralinguistique ou réel, mais imaginaire ou chimérique. Il est, en effet, question d'un système sémiotique à l'intérieur du système sémiotique mère, la langue : la versification persane classique[180], par exemple, dans son ensemble de règles, de dogmes, et de valeurs esthétiques constitue un système sémiotique qui se trouve au sein de la langue persane. Ce système poétique se veut avant tout sémiotique car il est fait de et par des signes, avec leur valeur sonore et visuelle constituant un mode de signifiance particulière et

[180] Il est important de distinguer la poésie classique de la poésie dite « moderne » reposant sur des règles qui, en dépit de bases communes avec le système classique, sont bien proches de la versification française dont il a été imprégné. Ces principes prosodiques « modernes » ne forment pas un ensemble homogène et figé mais varient en fonction de l'époque, du poète, et du genre poétique concerné. En conséquence, on peut les considérer comme un continuum dont les deux extrémités sont la prose poétique et le vers classique. Cette nouvelle forme littéraire est apparue à l'orée du XXe siècle avec la révolution littéraire initiée par Nimâ Yuşic. *Cf.* Şamisâ, 1380[2001] : 339-356.

différente de celui de la langue. Ils sont en réalité empruntés au système global de la langue, sans être gérés par des régulations identiques. Ses règles formelles ont par ailleurs évolué, dans le cas du persan, conjointement avec le système de versification arabe dont elles sont tributaires pour ses principes de base. Cette versification est aussi un système sémiotique de son propre droit, car elle correspond à tous les quatre caractères communs des systèmes sémiotiques définis par Benveniste dans sa « Sémiologie du langage » (1974(II) : 43-66) : premièrement, elle a un mode opératoire qui est le même que la langue ; deuxièmement, elle a un domaine de validité qui se trouve dans les poèmes et parfois la prose poétique (*nasr e mosacca')* ; troisièmement, le nombre et la nature de ses signes et de leurs organisations sont délimités et distincts (les mètres et les formes sont bien désignés) ; et enfin, son type de fonctionnement repose sur la musicalité du discours pour des raisons prosodiques et pragmatiques (le message véhiculé par la poésie est plus facile à retenir par l'interlocuteur). La poésie persane satisfait aussi aux conditions minimales exigées par Benveniste pour être considérée comme un système sémiotique : elle « repose sur (1) un répertoire fini de SIGNES, (2) des règles d'arrangement qui en gouvernent les FIGURES, (3) indépendamment de la nature et du nombre des DISCOURS que le système permet de produire. » (*Ibid*. : 56)

Puisqu'il s'agit d'un système sémiotique, il convient d'examiner sa relation avec d'autres systèmes sémiotiques, notamment celui de la langue persane et celui de la musique iranienne. Il va de soi que c'est la langue persane qui est à l'origine du système poétique persan, alors il y a cette relation de « type d'engendrement » entre les deux systèmes ; pourtant, aussi étrange que cela puisse paraître, une partie de la musique iranienne aussi repose entièrement sur ce système poétique, comme nous le verrons. Il existe aussi une « relation d'homologie » entre la versification classique persane et la musique classique iranienne, communément dite « traditionnelle » par égarement. La nature de cette homologie est à la fois structurelle, conceptuelle, et substantielle. Structurelle, dans le sens où les intervalles d'une variété de la musique iranienne sont identiques aux intervalles des syllabes de la poésie persane. Conceptuelle, car certaines formes mélodiques sont associées aux formes poétiques, par exemple *Masnavi* (dans l'acception de la forme poétique et non du titre raccourci de l'ouvrage de Môlavi). Substantielle, dans la mesure où le choix des mélodies voire les gammes sont fréquemment en fonction du sémantisme des vers qui sont chantés. Cette interdépendance, comme il sera démontré, a sa part dans la signifiance du discours poétique et par conséquent dans le processus du transfert du discours poétique persan vers les

idiomes dans lesquels soit ces rapports n'existent point, soit ils suivent des modalités fondamentalement différentes.

3.1.2. Interférence de deux opérations langagières

Nous nous sommes déjà servis des notions empruntées à Jakobson pour expliquer la fonction poétique du langage. Il est temps d'examiner les modalités de création du discours poétique dans le cadre des modes de fonctionnement de la langue. On sait que le point focal de la fonction poétique de la communication verbale est le message lui-même ; c'est-à-dire que de tous les composants de la communication langagière (destinateur, destinataire, message, contexte, code, et canal), c'est vers le message que le discours poétique s'oriente. Selon Jakobson, il existe « deux modes d'arrangement fondamentaux dans le comportement verbal » : la *combinaison* et la *sélection*.[181] Le message linguistique se compose de signes qui sont assemblés dans un contexte[182] l'un à côté de l'autre pour produire la signifiance ; cette « combinaison » ou « contexture » s'opère sur la base de contiguïté. En même temps, chacun des signes constituant de l'énoncé est sélectionné, par le locuteur (destinateur), dans un répertoire de signes possibles, existant dans le code langagier, en fonction de la similarité, ou de son absence, leur ressemblance ou dissemblance sonore ou sémantique. Ces signes peuvent substituer l'un à l'autre. Les constituants du message, les termes composants de l'énoncé, se trouvent en deux relations les uns avec les autres : d'une part, chaque terme (signe) est en rapport de similarité avec tous les termes possibles du langage qui peuvent lui substituer, allant de ses synonymes à ses antonymes ; d'autre part, ces termes sont en relation de contiguïté avec tous les autres éléments dans le contexte (dans l'énoncé dont ils font partie). Chaque énonciateur procède donc à deux opérations pour former le message verbal : l'opération de sélection en fonction de la similarité des signes possibles, et l'opération de combinaison des signes sur le fond de contiguïté. Ce sont deux modes *indépendants* de fonctionnement du message linguistique qui rendent la signifiance possible. Or dans le discours poétique cette indépendance disparaît.

> La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie ou de l'antonymie, tandis que la combinaison, la

[181] Jakobson traite à plusieurs reprises dans ces essais de ces deux modes d'opération langagière notamment dans son essai intitulé « Linguistique et poétique ». Mais c'est surtout dans une analyse sur les origines de l'aphasie qu'il pose les fondements de cette dichotomie conceptuelle du langage qu'il extrapole dans d'autres domaines de l'activité intellectuelle, à l'instar des structuralistes. *Cf.* Jakobson, 1963(I) : chapitres II, IV, et XI.

[182] Ici, nous entendons le contexte énonciatif, à savoir la co-occurrence des unités linguistiques (phonème, morphème, locution, phrase) au sein de l'énoncé et non le contexte extralinguistique ou la référence.

> construction de la séquence, repose sur la contiguïté. *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison.* L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence. En poésie chaque syllabe est mise en rapport d'équivalence avec toutes les autres syllabes de la même séquence ; tout accent de mot est censé être égal à tout autre accent de mot ; et de même, inaccentué égale inaccentué ; long (prosodiquement) égale long, bref égale bref ; frontière de mot égale frontière de mot, […] ; pause syntaxique égale pause syntaxique, […]. Les syllabes sont converties en unités de mesure, et il en va de même des mores ou des accents. (Jakobson, 1963 (I) : 220)

C'est dans ces circonstances que ce même linguiste juge la traduction de la poésie impossible. Dans son traitement de la traduction, Jakobson conclut que diverses langues ont diverses façons de découper le réel à l'aide de leurs catégories grammaticales ; cependant, elles en dépendent moins dans leur aspect cognitif. Le même message peut se reconstruire, certes de manières différentes, dans les langues variées pour renvoyer à la même référence extralinguistique. Or c'est dans le discours poétique que cette référence ne compte plus, cédant sa place au message même modelé, encastré, dans ces catégories formelles.

Néanmoins, réduire la communication du discours poétique au simple jeu d'équivalence sur l'axe de combinaison, c'est de priver la poésie de son contenu sémantique. Toute la poésie de Roumi n'est-elle que du simple jeu d'équivalence sonore pour plaire à l'oreille ? A-t-il composé 26.500 distiques du *Masnavi* dans le seul but de créer un monument esthétique langagier ? Lui, qui méprise la poésie à plusieurs reprises dans ses discours (*Fih e mâ fih*)[183] se plaignant des contraintes que lui imposent les règles complexes de la versification persane ? La poésie, pour Roumi, n'est-il qu'un outil technique pour communiquer l'ineffable de l'expérience mystique ou pour donner des leçons aux disciples du cheminement vers le créateur de soufisme ? Jakobson refuse cette réduction, la considérant comme « ratiocination spéculative sans la moindre justification empirique. » Il insiste que « la projection du principe d'équivalence sur la séquence a une signification beaucoup plus vaste et plus profonde. » (*Ibid.*: 233) Encore faut-il préciser que cette signification, ou mieux encore, cette signifiance atteint son sommet dans les vers des poètes soufis, en premier chez Roumi.

---

[183] Nous abordons ce sujet en détail en parlant de la poétique de Roumi, plus loin. *Cf.* ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Fihe mâ fih*, discours de Môlânâ édité par FORUZÂNFAR Badiozzamân, 1330 (1951), édition de YAZDÂNI, Zeynab, 1385 (2006), p. 235.

3.1.3. Prosodie : signifiance sur l'axe syntagmatique

Si l'aspect sémiotique du langage se manifeste surtout au niveau des mots et son sémantisme dans le syntagme, cette dichotomie est bien mise à mal dans la fonction poétique du langage. Choix syntagmatique connotatif, rythme, rime, figures de style jouant sur l'homophonie, locutions idiomatiques, expressions figées, etc. sont quelques-unes des manières dont la séquence des mots peut se doter d'une valeur sémiotique. Dans son essai sur le conflit des énonciations, Folkart distingue trois niveaux auxquels le schéma prosodique de l'énoncé joue un rôle dans la construction du discours et peut générer un décalage, ou une invariance, au sein de la ré-énonciation. Il peut s'agir d'une « simple configuration fondée sur la récurrence rythmique et phonétique », ou bien d'une configuration inscrite au sein d'un polysystème (notamment les syntagmes chargés d'une connotation historique ou culturelle), soit de l'intervention de ce schéma prosodique dans le processus de signifiance du texte.[184] Elle donne l'exemple, ensuite, de l'analyse de Holmes d'une ballade d'Auden traduite en français. La ballade en tétramètre anapestique a été traduite en vers alexandrin, ce qui revient à dire qu'un mètre quantitatif est devenu syllabique en français ; c'est le premier niveau d'analyse. Le deuxième angle de vue consiste à repérer la différence du statut culturel de ces deux formes poétique en français, où la ballade est une forme savante, contrairement à l'anglais. Mais la question la plus complexe, c'est de savoir comment la prosodie est « engagée dans la signifiance dans le poème ». Mais comment la prosodie peut-elle constituer un dispositif sémiologique ? Qu'entendons-nous par le rythme ?

Dans une analyse étymologique, Benveniste (1974(I) : 327-335) écarte l'hypothèse concernant le sens du mot grec *rythme* qui l'associe au « flux ou écoulement ». Il trouve l'origine du terme dans un synonyme grec pour le mot « forme », mais il ne s'agit pas de n'importe quelle forme. L'analyse des sèmes de la racine de ce mot révèle un sens à multiples facettes : « forme distinctive ; figure proportionnée, disposition » d'un phénomène en transformation, « forme du mouvement », « forme mesurée du flux ». Surtout dans l'usage qu'en fait Platon, le mot prend le sens de « cette forme qui est désormais déterminée par une « mesure » et assujettie à un ordre » mathématique. C'est pourquoi nous estimons que la question du rythme de la poésie de Roumi occupe une place centrale dans l'analyse de cette partie.

[184] FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, 1991, p. 220-221.

Parmi les poéticiens des temps modernes, personne ne s'est penché sur la question du rythme plus qu'Henri Meschonnic, lequel lui attribue une dimension au-delà de la simple mesure métrique du vers. Pour lui, « le rythme (à la fois prosodie et rythme, intensité, souffle et geste) est plus porteur de sens que le signifié lui-même. »[185] Il appuie sur argument par une critique des traductions de l'Ancien Testament, de la Bible hébraïque, dans les langues occidentales, qu'il juge comme partant d'un principe erroné du signe linguistique. Il propose la notion de l'inséparabilité du sens du signe de la forme du signe dans le cas de l'hébreu et du discours prophétique et poétique de la Bible. Le fameux mythe de la dualité du signe est alors mis à mal par Meschonnic, qui cherche à mettre en avant l'oralité de la langue et le rythme de l'énoncé comme élément signifiant. En élargissant la visée et le domaine de la poétique pour qu'elle devienne une analyse de l'ensemble des phénomènes à l'œuvre au sein du discours, il maintient que le poème est la manifestation par excellence de ces phénomènes. Ainsi serait-il bénéfique pour notre recherche d'examiner la poésie de Roumi et les difficultés de sa traduction à la lumière de ses théories de rythme et du concept de « sémantique sérielle »[186]. Il est en effet possible d'établir un rapport d'analogie entre la poésie de Roumi et les textes sacrés ou liturgiques du fait du caractère prosodique des deux (allitération, rimes intérieures, etc.) et du rôle central du rythme poétique, ce qui fait que la poésie persane serve de base chronométrique à une partie de la musique iranienne (au sens large) ainsi qu'à une forme de danse spirituelle mystique nommée *samâ*. Mais, d'abord, s'impose un tour d'horizon du système de la versification persane, préalable à toute analyse des problèmes posés par le processus de ré-énonciation qu'est la traduction.

3.2. Formes et principes de la prosodie persane

Mais qu'est-ce que la poésie en persan ? Şafi'i Kadkani, linguiste et poéticien iranien contemporain, reprend la formule des formalistes russes, pour désigner la poésie comme la résurrection des mots dans la mesure où les mots ne sont que dans un état mort dans la langue neutre et n'attirent aucunement l'attention du lecteur, alors que la poésie les rend vivants.[187] Il

[185] MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, 1973, p.270.
[186] « […] une sémantique sérielle, avec une paradigmatique et une syntagmatique rythmique et prosodique — l'organisation des signifiants consonantiques-vocaliques en chaînes thématiques, qui dégage une signifiance — organisation des chaînes prosodiques produisant une activité des mots qui ne se confond pas avec leur sens mais participe de leur force, indépendamment de toute conscience qu'on peut en avoir. » DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, 1998.
[187] ŞAFI'I KADKANI Mohammadreza, *Musiqi e şe'r*, Vincennes, Enteşârât e Khâvarân, 1368 (1989), p.13-15.

divise ensuite les sources de la poéticité du discours en deux groupes musical et linguistique[188]. Les quatre conditions musicales *sine qua non* de la poésie persane selon lui sont : le mètre, la rime, le *radif* (rime anaphorique complémentaire de la rime ordinaire), et l'assonance[189].

En ce qui concerne les aspects métriques et prosodiques de la poésie, les versifications arabe et persane (et par conséquent celles du turc et de l'ourdou lesquelles se sont façonnées sur la base de la poésie persane vers le haut Moyen Âge) ont un fondement prosodique commun. Cette base commune consiste avant tout à suivre les mêmes modèles métriques, la même logique et structure, parfois exagérée, de rime, et les mêmes formes (*robâ'i*, *masnavi*, *qaside*, *qazals*, etc.) voire les mêmes genres poétiques (surtout dans le cas des trois dernières langues car la tradition littéraire persane ne partage que très peu de d'évolution simultanée avec l'arabe notamment dans ses débuts). L'analyse qui suit est loin d'être exhaustif n'ayant pour but que de donner un aperçu contrastif des versifications dans les langues traduisante et celle de la langue traduite. Qui plus est, cette analyse sommaire se révèle d'autant plus importante que les éléments de base de la versification du persan moderne étant fondés sur le système poétique arabe, la plupart des concepts de la versification dans les langues occidentales n'y ont pas lieu d'être : le classement des mètres, la scansion métrique, la définition du pied, voire les hémistiches et les strophes y prennent une allure différente. Abordons d'abord la caractéristique la plus significative de ce système poétique, à savoir le mètre.

3.2.1. *Aruz* : mètre quantitatif particulier

Le système métrique de la poésie classique persane est entièrement fondé sur les *ôzân e aruzi*, littéralement les « mètres du *aruz* ». Le *aruz*[190] consiste en un ensemble rigide et extrêmement complexe de mètres identifié et théorisé en grande partie par les linguistes de

---

[188] Dans le groupe linguistique, il dénombre plusieurs figures de style (celles de substitution ou celle qui sont syntaxiques) dont l'usage, estime-t-il, est indispensable pour la poésie.

[189] Il fait allusion non seulement à l'allitération et à l'assonance, mais à une série de figures de style de forme qui feront l'objet d'une courte analyse au chapitre 5 du présent exposé.

[190] L'origine de ce nom est objet de spéculation. Plusieurs hypothèses existent : */'a r d/* (عرض) signifie « présenter » en arabe ; '*arud* c'est ce à quoi on présente le vers pour séparer *l'ordonné* du *désordonné*. Une autre hypothèse le rapproche du mot pour « bâton » (pour contrôler et conduire le chameau), ou encore le « pôle d'une tente ». Voir l'incontournable traité de la prosodie persane qui est en effet une inestimable étude comparative diachronique des mètres prosodiques en diverses langues dont ceux du persan moderne : XÂNLARI Parviz Nâtel, *Vazn e şe'r e Fârsi*, 1345 (1966), p. 84-85.

l'école de Bassora au VIIIe siècle.[191] Il n'existe pas de nombreuses recherches descriptives exhaustives sur la poétique arabo-persane dans les langues occidentales si ce n'est quelques thèses universitaires et des articles encyclopédiques[192]. Sur ce sujet, Lewis a fait une analyse sommaire et comparative, dans son ouvrage anglais sur Roumi, de la structure rythmique et celle des rimes dans la poétique persane. (2007 : 327-335)

Pour ce qui à retenir dans le contexte de notre recherche, il faut préciser que le *aruz* représente une structure métrique quantitative, comme celle utilisée dans la versification du grec et du latin ancien, à la différence près que les valeurs numériques des syllabes et des mètres sont calculées sur la base d'une distinction non-syllabique. De fait, l'unité de base de scansion métrique n'y est pas la syllabe, contrairement à la plupart des systèmes poétiques dans les langues indo-européennes, ce qui est considéré comme un défaut pour la poétique persane par Xânlari du fait de l'incompatibilité de ce système avec les voyelles composées spécifiques à ces langues dont fait partie le persan (1345[1966] : 91-108). Cette incompatibilité, prétend-il, rend le *aruz* peu efficace dans la perspective des langues indo-européennes et de la linguistique moderne. Paradoxalement, ce système métrique a trouvé parfaitement sa place dans la poésie classique persane dès sa naissance au IXe siècle mettant au monde de très grands monuments poétiques au cours du Moyen Âge. L'unité de base de mètre dans le *aruz* consiste en trois unités phonologiques (*sabab*, *vatad*, et *fâsele*) nommées les *arkân e aruz* (littéralement « fondements de *aruz* »), lesquelles sont formées de la séquence, non pas des syllabes, mais des unités phonétiques *motaharrek* (consonne suivie d'une voyelle) et *sâken* (consonne non suivie d'une voyelle). Autrement dit, ce qui compte en sus des syllabes longues et courtes c'est la position réciproque des consonnes et des voyelles l'une par rapport à l'autre. Par exemple, un *vatad e nacmu'*, qui se compose de deux *motaharrek* suivis d'un *sâken*, peut se manifester en deux syllabes courtes (U U) dont la deuxième se termine en une consonne, comme *falak* ; ou bien en une syllabe courte et une

[191] Il existe des discussions polémiques sur l'origine de ce système dont les origines doivent être tracées dans la versification sanskrite selon la thèse d'Abureyhân e Biruni (973-1048) ou encore dans la *Poétique* d'Aristote. Mais d'après une légende arabe, Al-Farâhidi (de Bassora), le père de la « science du *aruz* » a reçu une révélation divine lors d'un pèlerinage à la Mecque, légende qui doit évidemment être interprétée dans une perspective nationaliste et annexionniste. Xânlari appuie la thèse de Biruni qui a évoque d'étonnantes ressemblances entre le système métrique sanskrit et celui proposé par Al-Farâhidi, surtout en ce qui a trait aux unités de scansion, aux pieds, à la structure du, etc. Quelle que soient leurs origines, les principes du '*arud*, le système porte la marque prosodique d'une langue sémitique comparable au caractère rythmique du texte sacré hébraïque comme décrit par Meschonnic.

[192] *Dictionnaire universel des littératures* présente une entrée assez riche quoique peu lisible pour le terme « *'arûd* » avec une bibliographie détaillée : DIDIER Béatrice, sous la direction de, *Dictionnaire universel des littératures*, 1994, p. 222-224.

syllabe longue (U–) comme *marâ*.[193] Dans les pratiques de scansion modernes, il est préférable de s'appuyer sur le découpage séquentiel syllabique en persan. Le persan reconnaît trois sortes de syllabes : courte (indiquée par « U » : ma / mo / me /…), longue (indiquée par « – » : mâ / man /…), et allongée (indiquée par « U– » : mard / mâl / mând /…).[194]

Pour simplifier les choses afin de faire sortir la complexité accrue du système métrique arabo-persan par rapport aux autres systèmes quantitatifs, il faut préciser que ce n'est pas uniquement le nombre et la longueur des syllabes qui compte pour construire le mètre, mais aussi le positionnement relatif des syllabes en fonction de leur longueur dans la séquence énonciative, ce qui en sus du caractère tonique des mètres, les dote d'une propriété chronométrique. Jakobson résume la différence syllabique entre ce schéma métrique quantitatif et celle du grec ancien, en expliquant :

> Dans le vers quantitatif (« chronométrique »), les syllabes longues et brèves s'opposent mutuellement comme étant respectivement proéminentes et non-proéminentes. Ce contraste est normalement assuré par les centres de syllabes, phonologiquement longs et brefs. Mais, dans des types métriques comme ceux de l'arabe et du grec ancien, qui identifient longueur « par position » et longueur « par nature » les syllabes minimales consistant en un phonème consonantique plus une voyelle d'une more s'opposent aux syllabes comportant un surplus (une seconde more ou une consonne terminale) comme des syllabes simples et non-proéminentes s'opposant a des syllabes complexes et proéminentes.(Jakobson, 1963 (I) : 224)

Ces unités multi-syllabes, *moteharrek* et *sâken* en arabe ayant pour équivalent les syllabes (courte, longues et allongées) en persan, forment de leur tour des unités plus grandes (*aczâ' e aruz*, littéralement « composants du *aruz* ») qui s'apparentent à la notion de « pied » dans les mètres quantitatifs gréco-romains[195], sans y correspondre à cent pour cent[196]. Il y a 8 pieds principaux et 12 pieds ancillaires dans la poésie persane, lesquels reposent sur la séquence des unités susdites. Les diverses combinaisons des pieds donnent naissance à 19 structures métriques de base, les *bahr* (« océan » en arabe) à partir desquelles les mètres sont formés. Chacune de ces structures globales peut donner jour à plusieurs mètres (jusqu'à une

---

[193] AHMADNEJÂD Kâmel, KAMÂLIE ASL Şivâ, *Arouz va qâfieh*, 1385 (2006), p. 6-11.

[194] Quoique ce ne soient pas les syllabes qui comptent dans le *aruz* arabe, cette notion prend de l'ampleur en persan, qui, étant une langue indo-européenne où le découpage syllabique est important, a parfois du mal à s'adapter à ce système arabe. Voir l'analyse critique de Xânlari concernant les insuffisances des principes du découpage du *aruz* : 1345[1966] : 91-108.

[195] Mais aussi du Sanskrit et des persans ancien et moyen (pahlavi), d'après l'hypothèse de Xânlari. *Cf.* 1345[1966] : 29-55.

[196] Puisque ces présumés pieds arabes ne se succèdent pas de manière régulière dans le vers et font l'objet d'un très grand nombre d'élisions ou d'ajouts (d'augmentation) dans les mètres variés.

trentaine de mètres différents !) en fonction de deux facteurs : le nombre de pieds dans chaque vers (2, 3, 4 pieds) ainsi que la modification de l'un des pieds (omission ou addition d'une ou de plusieurs unités à un pied). Il faut aussi préciser que l'unité de versification en persan est le *mesra'*(vers ou hémistiche en fonction des critères de définition, étudiés plus bas) alors qu'elle est le *beyt* (maison) en arabe (distique). (Ahmadnejâd et Lamâli, 1385(2006) : 16) Ainsi pour la nomination de chaque mètre, on commence par nommer le *bahr* concernée, suivi par le nombre de pied dans chaque *beyt*, suivi par la nature de modification que le mètre a subie. Exemple : le mètre « *bahr e hazac e mosaddas e mahzuf* » correspond à un mètre de la structure de base de *hazac* qui contient 6 pieds dans chaque vers (*mosaddas* : hexamètre) qui manque une syllabe longue (*mahzuf* : manquant, soit élidé[197]).

Cette complexité impressionnante met à la disposition du poète une très vaste panoplie de mètres avec des caractéristiques prosodiques variées. Il va sans dire que chacun de ses mètres est susceptible d'évoquer une ambiance particulière et est associé à une fonction spécifique. Les *robâ'i*, par exemple, sont composés selon 24 variétés du mètre *hazac e mosamman* qui contient quatre pieds de tailles différentes (différences qui constituent les variétés). Le *Masnavi e ma'anavi* a été entièrement composé dans le mètre suivant : *bahr e ramal e mosaddas e mahzuf* avec trois pieds dont le dernier manque d'une syllabe longue.

Exemple 3.1 : M. I) ligne 1

بشنو از نی چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند

Beşno az ney | çun hekâyat | mikonad az codâyi | hâ şekâyat | mikonad

– U – – | – U – – | – U – – U – – | – U – – | – U –

Nous parlerons prochainement des choix métriques de Roumi dans ses qazals qui sont parfois sans précédent dans la poésie classique persane.

3.2.2. Rime : *radif* et *qâfie*

D'après Şafi'i Kadkani, le deuxième composant musical indispensable du poème est la rime. En effet, la prosodie classique persane repose sur deux piliers principaux le rythme (métrique) et la rime, si bien que, selon la définition classique du poème, nul poème ne peut exister sans rime, et ce depuis le persan moyen (pahlavi), c'est-à-dire avant l'évolution

[197] Le cas de *catalexis*. En réalité ce sont surtout les divers arrangements de ces vers catalectiques qui multiplient de façon exponentielle le nombre de mètres possibles dans chaque *bahr*.

commune des versifications arabe et persane. Le statut primordial de la rime a été souligné à plusieurs reprises par des spécialistes occidentales, tels Arberry et Nicholson. Lewis, notamment, précise l'impossibilité du poème dans l'absence de rime en persan : « All medieval Persian poetry observes rhyme ; there is no equivalent of blank verse. » (Lewis, 2007 : 332) Afin de mieux apprécier la fréquence et la richesse des rimes en poésie persane, il faut d'abord connaître la division et l'organisation des vers dans le poème persan.

D'après la versification persane[198], l'unité de base de l'énoncé rythmique[199] est le *mesra'* (littéralement « l'une des composantes d'une porte à double battant »), l'équivalent du vers (et non pas de l'hémistiche), et l'unité discursive d'un poème est le *beyt* (« tente, maison » en arabe), l'équivalent d'un distique dans les systèmes poétiques occidentales. Cette définition se distingue radicalement de celle qui est de mise dans le système arabe, lequel prend le *beyt* comme l'unité de base de la poésie, source de confusion pour un grand nombre d'experts occidentaux (y compris Lewis) qui ont appliqué les principes arabes au phénomène linguistique (ou culturel) iranien. Ainsi le concept de l'hémistiche en tant que tel n'existe dans la versification persane que s'il s'agit d'un mètre se prêtant à une césure, soit un mètre dont le nombre de pieds (*ajzâ e aruz*) est pair (*morabba'ou mosamman*) et que la taille de chaque pied est égale, à savoir un mètre sans élision (bahr e *sâlem*) ou symétrique. Il est d'autant plus important de faire la part entre ces deux systèmes, dans le cas des divergences fondamentales, que cela facilitera l'analyse de la formation de la rime intérieure, très emblématique chez Môlavi.

La rime persane possède deux variantes : le *qâfie* et le *radif*. Le premier, qu'on a pris pour l'équivalent de la rime en Occident, consiste en « termes non-répétitifs à la fin des *beyt* et des *mesra'* [du distique et des vers] dont la totalité ou une partie [des phonèmes] sont allitératives et dont les dernières lettres [consonantiques] sont identiques. » (Ahmadnejâd et Lamâli, 1385(2006) : 103) Plus ces termes ont des phonèmes identiques, plus la rime est considérée riche. Tandis que l'existence du *qâfie* est indispensable pour que le discours soit considéré comme poème, l'emploi du *radif* est facultatif tout en étant un signe de richesse de la rime et donc de la construction poétique. Le *radif* (littéralement « rangée ») désigne les termes qui se répètent après le *qâfie* à la fin du vers (ou du distique) afin d'augmenter le

[198] Notre source primaire est le traité de Homâyi sur la poétique persane : HOMÂYI, Jalâleddin, *Fonun e belâqat va sanâ'ât e adabi*, Naşr e Namâ, Tehrân, 1988, p.93.
[199] À ne pas confondre avec l'unité de base de scansion qui est la syllabe ou le pied selon les définitions déjà citées.

nombre des phonèmes identiques composant la rime. À ce titre, le *radif* peut être qualifié de rime anaphorique. Noter la structure de la rime dans un quatrain de Roumi :

Exemple 3.2 : RXIII) Di : Ro n°1891

ای دوست قبولم کن و **جانم بستان** با هرچه دلم قرار گیرد بیتو	مستم کن و از هر دو **جهانم بستان** آتش به من اندر زن و **آنم بستان**
Ey dust | qabulam kon | o **cânam** be|setân – – U | U – – U | U – – U | U – U –	Mastam ko|n o az har do |**cahânam** be|setân – – U | U – – U | U – – U |
Bâ har çe | delam qarâr | girad bi | to – – U | U – U – U|U – – – | – –	âtaş be | man andar za|n o **ânam** besetân – – U | U – – U | U – – U | U
TL : Ô ami, accepte-moi et ôte-moi l'âme Tout avec quoi mon cœur se calme, sans toi	rends-moi ivre et ôte-moi aux deux mondes mets-moi le feu et ôte-le-moi

Dans ce quatrain qui met à l'œuvre un tétramètre dans le *bahr e hazac* (le poème étant un robâ'i) avec une licence poétique[200] dans le vers 3, il existe une rime complexe, c'est-à-dire comprenant un *qâfie* et un *radif*. La rime conventionnelle est mise en caractères gras dans l'exemple. La rime anaphorique, *besetân*, y est soulignée. Cette rime complexe comporte au total 5 syllabes identiques qui se répètent à la fin des vers 1, 2, et 4 *: â / nam / be / se / tân*. Il ne faut cependant pas confondre les syllabes appartenant à une lexie en position anaphorique, à savoir *bestân* avec les syllabes répétées des trois autres lexies. *Besetân*, le terme qui se répète trois fois, est donc le *radif* ; *cânam*, *cahânam*, et *ânam*, sont les *qâfie*. Cette richesse prosodique, pourtant très typique dans les poèmes de Roumi, n'a d'équivalent dans aucune autre langue indo-européenne tant pour des raisons linguistiques que stylistiques.

Il existe un grand nombre de possibilités de construction de rimes en persan grâce à une opération de « sélection » d'autant plus vaste que le répertoire de lexiques disponibles dans cette langue a été hypertrophié par des emprunts à grande échelle. Rappelons-nous qu'une multitude remarquable de mots arabes est entrée en persan notamment depuis l'émergence de l'école *arâqi*, sans doute partiellement dans le but d'enrichir le langage poétique. En d'autres termes, le poète dispose, en sus des mots du radical iranien, des racines sémitiques de l'arabe, persanisées ou non, afin de réaliser son opération de « sélection » pour

[200] Nous avons omis d'aborder les licences poétiques réglementées par le système de '*arud* pour des raisons d'économie d'espace.

former la rime. Ni l'arabe, avec ses racines trilitères au nombre limité, ni aucune des langues européennes traduisantes (et là on peut inclure l'allemand et les langues romanes) n'est dotée de cette caractéristique lexicologique particulière, sauf bien évidemment l'anglais. Or en anglais, non plus, probablement pour des raisons stylistiques, cette construction massive de rimes, n'est témoignée chez aucun poète. (*Cf.* Lewis, 2007 : 335) Si, suite à son opération sélective basée sur ressemblance, le terme qui convient à la rime de son vers reste insaisissable, par une opération combinatoire sur la base de contiguïté et de ressemblance[201], le poète de l'école *arâqi*, tel un Roumi ou un Hafez, n'hésite aucunement à aller chercher chez les Arabes, quitte à obliger son lecteur à consulter un dictionnaire pour comprendre l'énoncé.

Il est aussi à signaler que, grâce à la richesse lexicographique de sa langue et dans cette pratique ultralibérale et décomplexée d'emprunt d'éléments étrangers, le poète peut même se permettre de créer des rimes intérieures ; celles-ci peuvent constituer des rimes simples (*qâfie* seul) ou des rimes composées (*qâfie* + *radif*) qui ont lieu au milieu du vers (*mesra'*), soit à la fin de chaque hémistiche (le cas échéant[202]), soit à la fin de chaque pied (Dans le cas d'un trimètre (*masaddas*)). L'apparence de la rime intérieure est la signature de Roumi dans ses qazals. Noter le cas extrême suivant dans les deux premiers *beyt* plus un autre d'un qazal connu de Roumi :

Exemple 3.3 : Q. II) Di : Qa n°37 : vers 1, 2, et 5

یار مرا *غار* مرا عشق **جگرخوار** **مرا**	*یار* تویی *غار* تویی خواجه***نگهدار*** **مرا**
نوح تویی *روح* تویی فاتح و مفتوح تویی	سینه*مشروح* تویی بر در **اسرار** **مرا**
[...]	
حجره *خورشید* تویی خانه*ناهید* تویی	روضه*امید* تویی راه ده **ای یار** **مرا**
Yâr <u>*marâ*</u> *qâr* <u>*marâ*</u> eşq e **jegar-*xâr*** <u>marâ</u>	*Yâr* <u>*toyi*</u> *qâr* <u>*toyi*</u> xâje **negah *dâr*** <u>marâ</u>
– U U – – U U – – U U – – U U –	– U U – – U U – – U U – – U U –
Nuh <u>*toyi*</u> *ruh* <u>*toyi*</u> fâteh o *maftuh* <u>*toyi*</u>	sine ye *maşruh* <u>*toyi*</u> bar dar e **asrâr** <u>marâ</u>
[…]	
Hojre ye *xorşid* <u>*toyi*</u> xâne ye *nâhid* <u>*toyi*</u>	rôze ye *ommid* <u>*toyi*</u> râh deh **ey yâr** <u>marâ</u>

Les rimes extérieures sont indiquées en caractères gras tandis que les rimes intérieures sont en italiques. Comme dans l'exemple précédent, les *radif* (rimes anaphoriques) sont

[201] Conformément aux principes de la fonction poétique décrits par Jakobson : ressemblance / équivalence non plus uniquement sur l'axe de sélection mais aussi sur l'axe de combinaison de l'énoncé.

[202] C'est ici que la question de l'hémistiche resurgit : pour qu'il y ait hémistiche, il faut un dimètre (*morabba'*) ou un tétramètre (*mosamman*).

soulignés, qu'ils soient intérieurs ou extérieurs ; en d'autres termes, le *radif* intérieur est à la fois en italique et souligné de même que celui qui est extérieur s'indique en caractères gras soulignés. D'après nos calculs, dans ce passage, il y en moyenne 10 mots (entre 8 et 11) dans chaque vers pour un total approximatif de 60 mots (lexies, et non pas morphèmes). De cet ensemble, seuls 11 mots n'appartiennent à une rime, intérieure ou extérieure ; et encore, il y a une forte allitération entre les trois éléments *hocre*, *xâne*, et *rôze* dans le vers 5. Cette véritable symphonie verbale n'est nullement dénuée de contenu ; bien au contraire, ce qazal est construit sur une symétrie sémantique et plein de tropes, de fond en comble.

Cette symétrie est à la fois la conséquence et la cause du choix métrique. Le mètre qui sert de fond de ce qazal est le *bahr e racaz e mosamman e mtavvâ* [203](le tétramètre de la base *racaz* parcouru[204]) qui se forme par quatre occurrences du pied « *mofta'elon* » correspondant au schéma /(–U U–) x 4/, ce qui suit un plan symétrique. Mais encore faut-il constater que ce choix nécessite aussi une rime intérieure pour échapper à la monotonie rythmique. C'est pourquoi le poète a trouvé une certaine manière de cadencer le vers à l'aide des rimes intérieures, sinon le résultat semblerait un peu monotone. Il s'agit donc d'un choix métrique qui à la fois facilite et nécessite la création de la rime intérieure.

3.2.3. Formes poétiques principales en persan et problèmes de graphie

En fonction des facteurs formels, à savoir le nombre, le mètre, le positionnement des rimes, le regroupement et l'arrangement des *beyt* sur le plan vertical, ainsi que des caractéristiques discursives, c'est-à-dire le thème, le genre, et l'usage de la poésie, plusieurs formes poétiques peuvent voir le jour dans la poésie persane. Ces formes sont plus ou moins comparables à celles dans le système littéraire occidental que sont le sonnet, l'ode, la ballade, ou encore le quatrain[205]. C'est le cas à la différence près qu'il existerait plus de formes dans la poésie iranienne puisque celles-ci ont été à la fois empruntées aux Arabes et inventées au sein de l'espace culturel du monde iranien. C'est notamment le cas du *do-beyti* (littéralement

[203] Et non pas le *bahr e rajaz*, contrairement au résultat de la scansion commise par Lewis qui s'y est trompé. *Cf.* Lewis, 2007 : 340.

[204] *Motavvâ* en arabe signifie « empilé, parcouru par une force extérieure ». Ce qualificatif correspond à un pied dont une syllabe (plutôt une unité *sâken*) est élidée. Il existe une multitude de catégories d'élision en fonction de la position et de la qualité de la syllabe (l'unité) omise.

[205] Ce dernier est, d'après Lefevere, une importation de la poésie arabo-persane en Occident, popularisé par la traduction des robâ'is d'Omar Khayyâm. *Cf.* LEFEVERE André*, Translation, Rewriting, and the Manipulation of the Literary Frame*, 1992, p. 8-9.

« deux-distiques ») qui a été calqué sur le modèle de rime du *robâ'i* (arabe) mais sur un mètre allégé, inventé par *Baba Tâher* au XIe siècle.

Quelques-uns de ces formes (en persan *qâleb*, littéralement « moule/matrice ») sont *masnavi*, *qazal*, *qaside*, *qet'e*, *do-beyti*, *robâ'i, çârpâre*, *tarci'band*, *tarkib-band*, *mostazâd*, *mosammat*, etc. (Homâyi, 1367 (1988) : 100-221). Aux yeux d'un lecteur peu averti, ce qui différencie ces formes est en premier lieu le nombre de vers, l'arrangement des *beyt* et en deuxième lieu le positionnement des rimes et des *radif* à la fin des vers. Qui plus est, la notion de strophe n'existe que rarement dans la poésie persane. En fait, la seule forme qui présente des groupements semblables à la strophe est le *mosammat*. Ainsi, la représentation graphique du poème s'octroie une valeur de signifiance. Cette valeur se trouve en « marge » de l'énonciation. On peut en imaginer la signifiance pour autant que le lecteur, rien qu'en observant l'aspect graphique du texte, obtient de l'information relativement au genre et au thème éventuel du poème.

En ce qui concerne les formes utilisées par Roumi, ils en reviennent à quatre : *masnavi*, *qazal*, *robâ'i,* et *tarci'band*. Le *masnavi* (ou *dogâni* en persan, « couplet ») est la forme la plus répandue dans la poésie persane[206] en fonction de la quantité de vers composés. Il se compose d'une série de distiques, à savoir de *beyt*, deux vers horizontalement juxtaposés, à rime unique. Le nombre de *beyt* est indéterminé mais ils ont tous le même mètre. En outre, il n'y a que les deux vers (*mesra'*) de chaque distique (*beyt*) qui riment entre eux ; suivant le schéma suivant :

----------A ----------A
----------B ----------B
----------C ----------C
----------D ----------D
…

Du fait du changement de la rime à chaque distique, le poète réjouit d'une certaine liberté dans sa sélection, sur l'axe paradigmatique, du terme final de chaque vers. Pour cette raison et le nombre indéfini de vers, cette forme, à la manière des alexandrins français, est celle utilisée le plus souvent dans la composition de longs poèmes narratifs, historiques, épiques, didactiques, etc. Les grands chefs-d'œuvre de la littérature persane sont dans cette

[206] D'après Şafi'I Kadkani, il n'y a que peu de masnavis dans la littérature arabe et cette forme est une spécificité persane. *Cf.* ŞAFI'I KADKANI Mohammadreza, *Sovar e xiâl dar şe'r e parsi*, 1350 (1971), p.306.

forme : *Şâhnâme* de Ferdowsi, le *Xamse* de Nezami, *Manteq-o-tteyr* d'Attar, *Hadiqa-tol-haqiqa* etc. sont tous sous cette forme.

Le *robâ'i*[207] ou *çahâr-gâni* (littéralement « quatrain » en persan) est un poème court qui s'apparente à une strophe, quatrain, en langues occidentale. Il se forme de deux *beyt*, autrement dit, de quatre vers, de mètre identique, dont les vers 1, 2, et 4 ont la même rime se positionnant selon le schéma ci-dessous :

----------A ----------A
----------B ----------A

On peut considérer cette forme comme la plus répandue quant au nombre de poèmes composés dans celle-ci. Le contenu thématique et le genre peuvent varier largement en fonction de l'époque et du poète, ce qui est constaté par la nature des robâ'is philosophiques et épicuristes d'Omar Khayyâm, moralisants de Sa'di, ou lyriques de Roumi et de Hafez, ou mystiques de Roumi et de Abusa'id e Abalxeyr. En effet, la concision formelle de ce poème exige un discours dépouillé et incisif. Les quatrains de Roumi sont parmi ses plus populaires et fréquemment traduits de la littérature persane.

Le *qazal* est l'archétype de la poésie lyrique persane. Porté à son apogée de perfection poétique par Sa'di et Hafez, il est devenu la forme la plus populaire chez les persanophones. Le terme arabe *qazal* signifie « galanterie, flirt, parole amoureuse ». Cependant, cette forme a évolué avec Sanâ'i au XIIe siècle lequel en a fait le véhicule de son message mystique. Ce genre occupera une place centrale qui se trouve à cheval entre les thématiques lyriques et métaphysiques. « Le qazal, plus il est doux, poignant, et émouvant, affirme Homâyi, plus il sera agréable et attirant. » (1367(1988) : 125) Ce qui distingue le *qaside* du qazal, dont il est dérivé et auquel il s'apparente sur le plan formel, hormis la longueur, c'est le contenu et l'organisation du discours. La particularité du qazal, c'est la multitude de thèmes abordés à l'intérieur d'un seul poème ; ce qui impose une multi-référentialité extralinguistique dans le sens où le message communiqué par le discours est variable et non pas nécessairement cohérent sur le plan logique du discours.

Long de 5 à 12 *beyt*, rarement allant jusqu'à 19 (comme c'est le cas chez Roumi), le qazal maintient le même mètre et surtout la même rime à la fin de chaque vers paire (à la fin

[207] Homâyi affirme que le robâ'i est une innovation iranienne reprise par les Arabes, expliquant l'origine étymologique du terme. *Cf.* Homâyi, 1367[1988] : 152.

de chaque *beyt*) qui est établi dans le tout premier vers. En matière de prosodie, le qazal se prête conventionnellement à une très large gamme de mètres, contrairement aux formes déjà citées qui n'appellent pas une grande variété de mètres[208]. Le schéma des rimes dans le qazal est le suivant :

----------A ----------A
----------B ----------A
----------C ----------A
----------D ----------A
----------E ----------A
----------F ----------A
----------G ----------A
…

Ce schéma montre que dans une certaine mesure la composition du qazal représente un défi poétique relativement plus important que les autres formes étudiées dans la mesure où la rime et le *radif* sont à respecter à de nombreuses reprises. Une autre particularité de qazal réside dans la pratique du *taxallos* (libération, sortie [du poème] dans le sens de sa finalisation) qui consiste à inclure soit une dédicace (à un personnage important soit son nom de plume (pratique plus tardive) en guise de signature, dans le dernier ou l'avant-dernier distique. Cette intégration s'effectue au sein de l'énoncé de façon à ce que le nom propre concerné devienne un élément de la syntaxe : terme de départ, complément d'objet, appositif, et bien souvent avec une fonction vocative. La plupart des qazals de Roumi sont dédiés à Şams.

Il reste, enfin, une dernière forme de poème dont Roumi se sert dans son *Divân* qui le *tarci'band*. Celle-ci est le résultat de la jonction de plusieurs poèmes (qazal ou autres formes) moyennant un *beyt* qui se répète à la fin de chaque poème et qui est différent en rime mais identique en mètre, le tout formant un grand bloc de texte ressemblant à celui d'un long *masnavi*.

[208] Le masnavi, pour des raisons pragmatiques, ne se permet pas d'adopter des mètres jugés trop lourds, car le mètre doit rester le même jusqu'à la fin du poème, c'est-à-dire la fin du récit voire de l'œuvre. Quant au robâ'i, il n'y a que 24 mètres tous dans le *bahr* de *Hacaz*.

3.3. Musique et poésie du monde iranien : deux façades d'un seul monument ?

Quel rapport entre cette poésie rythmique, la musique en général et la musique du monde iranien en particulier ? Quels sont les liens structurels entre les deux univers sémiotiques ? D'une part, la musique iranienne, même dans ces formes les plus modernes[209] reste, en grande partie, toujours tributaire de la poésie classique, chose surprenante en comparaison avec d'autres sphères socioculturelles[210]; d'autre part, nul connaisseur de Roumi n'ignore les liens privilégiés que ses qazals entretiennent avec les pratiques soufies de ses disciples, les danseurs mystiques de *samâ*, connue sous le nom des derviches tourneurs en Occident. Existe-t-il une sorte d'interconnexion entre *cette* musique et *cette* poésie qui dépasse le lien habituel entre *la* musique et *la* poésie ?

3.3.1. Musique et poésie : deux systèmes sémiotiques

Si, selon Debussy, « La musique commence là où la parole est impuissante à exprimer »[211], il n'est pas difficile de rapprocher la langue et la musique comme des moyens de communication. D'un côté, il va sans dire que la musique a un langage particulier, ou qu'elle *est* une langue en soi, mais cette analogie ne semble pas dépasser les limites d'une métaphore. De l'autre, une phrase énoncée dans une langue peut être qualifiée de mélodique ou de musicale, surtout dans le cas de la poésie avec son rythme. Cependant, ce rapprochement entre ces deux systèmes sémiotiques relève presque toujours du sens figuré, une comparaison dont le comparant réside dans le fait que la poésie et la musique toutes les deux engendre un certain plaisir d'ordre esthétique chez le destinataire. Toute tentative théorique de rapprochement entre ces deux systèmes de signes sonores, a été, d'emblée, rejetée comme stérile par les sémiologues, à commencer par Benveniste, lequel fait une analyse contrastive assez détaillée de la musique et de la langue dans son essai intitulé *Sémiologie de la langue*. (1974(II) : 43-66) Il reconnaît à la musique le statut d'un système « sous-sémiotique à l'intérieur à la société, système qui reste, pour autant, dépendant d'un

[209] Il est remarquable de constater la part de la poésie classique (notamment celle de Roumi, Hafez, et Sa'di) dans la parole des chansons contemporaines iraniennes, et ce, quel que soit le genre musical : traditionnel, classique, folklorique, populaire, rock, rap, jazz, ou bien des genres mixtes.

[210] On peut s'interroger sur le nombre de chansons françaises dont la parole est issue de la poésie de Racine, Hugo, Lamartine, ou encore Baudelaire. Ou encore combien de chanteurs pop ou rock chantent du Shakespeare ou de Lord Baryon. Or il existe des chansons de la chanteuse pop américaine Madonna à partir des traductions de Roumi! *Cf. A Gift of Love* Vol.1: Music Inspired By Love Poems of Rumi by Deepak Chopra featuring Madonna, Demi Moore, Rosa Parks, Martin Sheen, Goldie Ha (2002) Audio CD.

[211] DEBUSSY Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1987, p. 206.

« interprétant » (*Ibid.* : 53-54) qui n'est autre que la langue, le système sémiotique par excellence et de loin le plus complet. Ce rapport d'« interférence » est, selon Benveniste, dissymétrique, c'est-à-dire c'est la langue qui est l'interprétant de tous les systèmes sémiotiques et pas l'inverse : S → L. Tandis qu'il y a des propriétés communes entre la langue et la musique, comme systèmes sémiotiques, notamment au niveau du mode opératoire qui est sonore, le rapport différentiel entre les signes (les unités sémitiques en musique étant les notes) n'existe qu'entre eux-mêmes à l'intérieur du système, et non par rapport à une réalité externe. « Les notes n'ont de valeur différentielle qu'à l'intérieur de la gamme, et la gamme est spécifiée par le ton qu'indique la clef. » (*Ibid.* : 54)

Une autre analogie entre la langue et la musique est aussi imaginable. Tout comme la langue, la musique fonctionne sur deux axes, sélective et séquentielle : lors de la composition, c'est-à-dire la construction des phrases musicales, la sélection s'effectue au niveau des notes, à savoir la fréquence sonore, et la combinaison se réalise au niveau du rythme, les intervalles chronométriques. Ce schéma est comparable aux axes paradigmatique et syntagmatique en langue. Toutefois, le problème théorique posé par Benveniste est que :

> […] l'axe des simultanéités en musique contredit le principe même du paradigmatique en langue, qui est principe de sélection excluant toute simultanéité intra-segmentale ; et l'axe des séquences en musique ne coïncide pas non plus avec l'axe syntagmatique de la langue, puisque la séquence musicale est compatible avec la simultanéité des sons, et qu'elle n'est en outre assujettie à aucune contrainte de liaison ou d'exclusion à l'égard de quelque son ou ensemble de sons que ce soit. (*Ibid.* : 55)

Or cette approche théorique ne prend pas en compte la fonction poétique de la langue. Dans la mesure où le *discours* poétique peut mettre en cause les règles strictes de la *langue*, système à double signifiance, syntaxique et sémiotique, il peut s'approcher des modes de fonctionnement musicaux. Comme le montre Jakobson, « c'est seulement en poésie, par la réitération régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical – pour citer un autre système sémiotique ». (Jakobson, 1963 (I) : 221) Autrement dit, la poésie est le mode de fonctionnement langagier où la langue se rapproche de la musique dans toute son ampleur : enchevêtrement de deux axes d'opération combinatoire et sélectif, harmonie, contrepoint, liberté de juxtapositions des éléments qui ne s'accompagnent pas autrement, etc. Si l'on n'arrive pas à amener la musique vers la langue, il est possible de rapprocher la langue de la musique. Et sans doute, nulle part

ailleurs, la langue se mêle à la musique aussi bien que dans la poésie persane, et en particulier celle de Roumi.

Le rejet total de toute analogie entre la musique et la langue au moins dans une de ses fonctions qu'est la fonction poétique, est une idée, nous paraît-il, quelque peu bornée. Elle est bornée à cause d'un discours dominé par la dualité du signe linguistique ainsi que par les propriétés des systèmes occidentaux de versification (au mètre syllabique comme dans les langues romanes ou syllabotonique comme en anglais) et celles surtout du système musical occidental (du fait de son rythme régulé). Les caractéristiques de la musique classique du monde iranien aussi bien que les particularités rythmiques (métriques et prosodiques en matière de rimes) obligent que ce sujet soit revisité sous un nouvel angle. Nous avons plusieurs raisons de croire que la poésie classique persane, surtout telle qu'elle se manifeste chez Môlavi, et la musique classique iranienne sont pour le moins interconnectées et pour le plus consubstantielles, et ce non pas par analogie métaphorique mais par une logique mathématique au sens légitime du terme. Nous pouvons argumenter dans deux directions : en premier lieu, en prenant le système de versification persan pour système musical selon la théorie de la musique ; en second lieu, en partant de la réalité des pratiques mélodiques et celle du chant dans la musique classique iranienne qui se renoue inséparablement à la poésie persane.

3.3.2. Rythme du vers persan : poésie comme musique

Şafi'i Kadkani, a dédié un traité entier (qui est son mémoire de licence) intitulé *Musiqui e şe'r* [Musique de la poésie] (1368[1989]) à la question. Il y reconnaît quatre propriétés dans la poésie classique persane qu'il qualifie d'aspects musicaux. Il les baptise les groupes musicaux : le rythme métrique, le rythme créé par la rime (*qâfie*), le rythme anaphorique (*radif*), les harmonies sonores (allitération, consonance, et les figures c*enâs*[212]). C'est cette même typologie des traits musicaux qu'il applique aux poèmes du *Divân* dans une analyse qui fait office de l'introduction à son anthologie des qazals de Roumi.[213] Il y ajoute une autre catégorie, la musique *ma'navi* (du sens) qui réside dans le contenu des vers. Ainsi écrit-il :

[212] Figure de style formelle de la rhétorique persane, semblable à la paronomase, qui consiste à juxtaposer des éléments lexicaux qui portent diverses ressemblances d'ordre graphique, sonore, etc. Cette figure est étudiée au chapitre 5.

[213] ŞAFI'I KADKANI Mohammadreza, *Gozide ye qazalyât e Şams qarn e haftom e hejri*, 1352 (1974), p. 1-146.

> La musique ou la mélodie en poésie se classe ainsi : 1. Musique externe (mètre du *aruz*) ; 2. Musique de marge (le *qâfie* et le *radif*, et tout ce qui s'y apparente tels que les anaphores [et les rimes internes] ; 3. Musique interne (l'ensemble des harmonies engendrées par les accords et les contrastes des consonnes et des voyelles de composant du vers ; divers types de *cenâs* en sont un exemple) ; 4. La musique du sens (tous les rapports cachés des éléments d'un *mesra'* [vers] qui se réalisent à travers les contrastes, les équivalences, et les confrontations ; aussi bien, la répétition du thème central du poème dans ses variations). (1352 (1974) : 23)

Il en donne ensuite des exemples tirés de son corpus que nous remplaçons par ceux issus du nôtre. Tandis que cette typologie des traits musicaux de la prosodie roumienne paraît plus métaphorique et analogique que littérale et logique, nous défendons l'idée que le premier type de musique de la poésie, à savoir la « musique externe » du vers ne relève plus du domaine de l'imaginaire mais du réel. C'est pourquoi ce critique littéraire persanophone la qualifie d'externe, car elle est visible, ou plutôt audible.

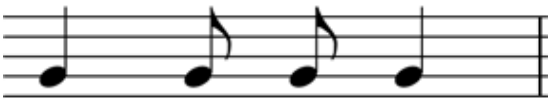
Sur le plan structurel, la poésie persane *est*, en réalité, une sorte de musique pour ne pas dire qu'elle *est* musique, et ce contrairement aux vers anglais et encore moins aux vers français[214]. Les intervalles métriques d'aucun de ces deux systèmes ne constituent une équivalence sur le plan séquentiel chronométrique autant que dans le système métrique persan. Pour appuyer l'argument d'origine, nous nous tournons vers une définition toute simple de la musique, aussi simple que celle connue de Rousseau : « Art de combiner des sons d'après des règles (variables selon les lieux et les époques), d'organiser une durée avec des éléments sonores ; production de cet art (sons ou œuvres). »[215] Un vers persan composé dans le cadre d'un mètre du *aruz*, de par son rythme temporellement réglementé et ses cadences mélodiques, constitue un morceau musical, certes assez simple et sans doute rudimentaire (du point de vue tonal), mais doté d'une séquence chronométrique répétitive ainsi que d'une variation mesurable de la fréquence sonore. Rien que la séquence métrique, seule, comme celle de l'exemple 3.3, telle qu'elle est représentée par le schéma sémiotique de la scansion poétique (par les symboles U et –), s'apparente au système de notation d'un instrument à percussion, tel un *tonbak* (instrument de percussion iranien). Qui peut nier qu'un instrument à percussion est un instrument de musique ? Même si la séquence des durées régulières n'est pas accompagnée par les tons d'une gamme (dodécaphonique ou diatonique),

[214] L'anglais est relativement privilégié de par l'aspect accentuel de son mètre quantitatif (syllabotonique), alors que le mètre syllabique du français ne repose que sur une mesure morphologique sur la base de nombre de syllabes dans chaque vers sans tenir compte de la qualité et du caractère tonique de celles-ci.
[215] Cité in *Le Grand Robert de la langue française*.

elle constitue toujours une forme musicale dans la mesure où elle correspond à l'organisation d'une « durée avec des éléments sonores », ne serait-ce que des éléments sonores suivants : *tum ta ta tum.* Or la représentation schématique du mètre du *aruz* se fait par les inclinaisons du radical trilitère arabe (فعل) */f 'a l*/. L'unicité du *aruz*, en revanche, réside ailleurs ; elle est dans son découpage phonétique, qui n'est pas fondé sur des phonèmes mais sur des *moteharrek* et des *sâken*, analysés précédemment. C'est bien cette distinction entre les syllabes de qualités différentes qui rapproche la structure rythmique du *aruz* de celle de la musique.

En l'occurrence, le rythme de chaque vers (*mesra'*) dans l'exemple 3.3 qui se compose de quatre pieds formés chacun de la séquence de *sâken* plus *moteharrek* plus *moteharrek* plus *sâken*, peut être représenté ainsi : – U U – | – U U – | – U U – | – U U –

Ou bien ainsi : *Mofta'elon* | *Mofta'elon* | *Mofta'elon* | *Mofta'elon* (مفتعلن| مفتعلن| مفتعلن| مفتعلن)
Ou encore : *tum ta ta tum* | *tum ta ta tum* | *tum ta ta tum* | *tum ta ta tum*
Mais surtout :



En d'autres termes, chaque pied équivaut une mesure de 6/8 en musique, soit une *huitième* suivie par 2 *seizièmes* et une dernière *huitième*. Le vers comporte alors quatre mesures de 6/8 divisées par trois barres de mesure sur une partition imaginaire. Selon la manière conventionnelle de déclamer le poème, il est de mise que la première syllabe de chaque pied soit accentuée, comme si le « temps fort »[216] de chacun devait se jouer avec plus d'intensité. Cette pratique rapproche aussi le système métrique du persan à celui des langues germaniques qui se veut syllabotonique (quantitatif accentuel).

Mais la construction musicale du vers persan ne se limite pas au rythme ou à l'accentuation du temps fort ; il existe aussi la fréquence des sons relatifs aux phonèmes. Ce rythme et cette gamme mélodique ne correspondent pas, pour autant, aux unités de durée en musique et aux hauteurs de notes d'une gamme musicale ; toutefois, ils sont conformes aux éléments de base de la définition de la musique. Il s'agit donc d'un sous-système musical

[216] Premier temps d'une mesure immédiatement à droite de la barre de mesure. *Cf. Dictionnaire de la musique,* Paris, Larousse, 2005.

dont l'aspect tonique est irrégulier de point de vue mathématique mais dont les valeurs rythmiques correspondent parfaitement à des ratios mathématiques mesurables.

3.3.3. Fondements poétiques de la musique iranienne : musique comme poésie

C'est, en effet, ce rythme parfaitement musical qui fait fonction du rythme de base pour une partie de la musique iranienne. Effectivement, il n'y a pas que la langue persane qui s'approche de la musique iranienne. Cette musique, elle aussi, sous sa forme classique s'assimile remarquablement à la langue persane. Ce rapprochement se révèle dans les pratiques musicales, sur lesquelles on peut s'interroger sous deux angles différents : d'une part, le rythme poétique comme rythme du chant, et de l'autre, la mise en accord du contenu sémantique du poème chanté avec l'état d'âme engendré par la mélodie accompagnant les paroles, moyennant le choix mélodique fondé sur les modes du *dastgâh*[217] (les modes : mineur, majeur, etc.) et la modulation des *gouşe*[218].

3.3.3.1. Le rythme musical

Pour ce qui est du rythme, il convient de noter deux cas de coexistence du système poétique avec la musique du monde iranien ; notamment la pratique de *samâ* et la dépendance des mélodies *âvâzi* (du chant) d'une grande partie des composants mélodiques du répertoire structurel de la musique iranienne (*radif*[219]) envers le rythme poétique (mètre) du persan. Concernant la structure du rythme dans la musique iranienne, il faut, d'abord, préciser les formes musicales. During[220] compte plusieurs formes, telles que *âvâz* (chant) et *pişdarâmad* (prélude), mais ce qui est à retenir sont deux catégories formelles, les morceaux au rythme classique et ceux au rythme non-mesuré (d'après la terminologie de During), à savoir au rythme libre. C'est la seconde catégorie qui nous intéresse dans le cadre d'une étude

---

[217] La musique iranienne est définie comme une musique modale. Elle « compte douze systèmes modaux essentiels, les douze *Avâz*, répartis en sept systèmes principaux, les *dastgâh*-s (qui comprennent les cinq échelles de base) […]. Un *Dastgâh* se compose d'un nombre variable de séquences mélodiques plus ou moins brèves, les *Guché*-s qui se succèdent dans un certain ordre appelé le *Radif*. » Voir SAFVATE Dariouche, CARON Nelly, *Musique d'Iran*, 1997, p. 17. Voir aussi : DURING Jean, Iran, *Dictionnaire de la musique,* 1975.

[218] « Un *gushé* (littéralement [en persan] coin, angle, côté) est une séquence mélodique dont un certain nombre, se succédant dans un ordre déterminé, constitue un *Avâz* [un *dastgâh*]. » (During, 1975 : 109)

[219] Mise en garde importante : à ne pas confondre avec le terme *radif* poétique (rime anaphorique suivant le *qâfie*).

[220] Jean During, musicologue français, est l'un des spécialistes les plus éminents de la musique iranienne en Occident. Son court essai exhaustif sur le système musical du monde iranien est une lecture incontournable pour une familiarisation préliminaire avec un système complexe : « The System of Persian Music » in DURING Jean, Zia Mirabdolbaghi, *The art of Persian music*, *Lessons from Master Dariush Safvat*, translation from French and Persian by Manuchehr Anvar, 1991, p. 57-98.

comparative avec la poésie. Il s'agit d'un rythme qui n'est pas mesurable de manière conventionnelle pour autant que les phrases de la mélodie ne se succèdent pas de façon régulière sur une séquence chronométrique. La mélodie est jouée tantôt de manière atemporelle, tantôt par « pulsation »[221], tantôt avec un rythme discontinu, tantôt dans une modalité mixte (de tous les trois), et toutes ces modalités peuvent se réaliser en espace de quelques phrases musicales seulement. Cette manière d'interprétation musicale ressemble au rythme de la lecture d'un poème : on peut tantôt déclamer un poème de façon continu et successif sans pause, tantôt faire des pauses après des vers voire au milieu des vers, tantôt accentuer les syllabes, etc. ; autrement dit lire par pulsation, de manière disjointe. Or une forme musicale iranienne imite la même pratique, même si la mélodie ne concerne pas un chant, mais un morceau instrumental. Une grande partie des morceaux mélodiques (*guşe*) constituant le *radif* (répertoire basé sur une structure séquentielle successive de mélodies archétypales de la musique iranienne) sont un rythme [*sâz o*] *âvâzi* (littéralement de [instrument] et de chant), soit un rythme. Que la mélodie soit interprétée par pulsation, par des rythmes disjoints ou par l'enchaînement des deux, le rythme de la phrase suit en réalité une structure semblable à un mètre du *aruz*. Et il en va de même lorsqu'il ne s'agit pas d'un chant mais d'un morceau instrumental. Autrement dit, l'influence du rythme poétique persane sur la musique iranienne est telle qu'il constitue la structure rythmique de la mélodie même en l'absence de la parole.

Alors que dire d'une situation dans laquelle la mélodie entière suit un enchaînement continu des phrases rythmiques pour former un morceau répétitif ? C'est le cas des cantiques[222] mystiques chantés lors des cérémonies des soufis. Les chants peuvent avoir comme parole des *zekr* [223] ou des poèmes, comme ceux de Roumi. Le même rythme peut servir de base pour la danse. Le rituel de danse mystique, le *samâ*, de la fraternité Mevlevi, les descendants d'une branche soufie fondée par les disciples et les compagnons de Roumi en Anatolie, plusieurs essais[224] ont paru depuis le XIXe siècle. C'est en effet ce rituel qui a attiré l'attention des premiers traducteurs de Roumi à la poésie de celui-ci. Les activités mystiques de ces derviches sont avant tout caractérisées par les pratiques de *samâ* et de *zekr* régies par

[221] *Cf.* "Free Rythme" (During, 1991 : 88-91).
[222] On emploie ce mot faute de terme plus adapté et malgré sa connotation religieuse dans le christianisme.
[223] De racine arabe *z-k-r* (rappeler), cette pratique consiste à se rappeler Dieu en répétant ses noms. Par extension, il s'agit de la répétition d'un énoncé simple à des fins de méditation.
[224] À ce propos, la monographie en français de Vitray-Meyerovitch est une analyse exhaustive des éléments symboliques de cette danse : *Konya ou La danse cosmique* (1989). Mais avant tout, c'est les excellents travaux d'Annemarie Schimmel qui sont à citer, notamment dans *Mystical Dimensions of Islam* (2011).

le rythme des qazals de Roumi accompagnées par un instrument de percussion nommé *daf*.[225] Schimmel remarque notamment (2011 : 180-186) que l'originalité de Roumi en tant que mystique musulman réside dans sa conceptualisation des trois éléments de musique, de poésie et de danse comme forme de cheminement sur la voie (*tariqat*) vers l'union avec Dieu, en entrant en harmonie avec l'univers. C'est la combinaison de ces trois éléments qui élève l'âme du mystique pratiquant à un état d'extase (*vajd*) du fait de son rapprochement du créateur.

3.3.3.2. L'accord du contenu

Dans notre analogique des interférences inter-systémiques de la musique et de la poésie, nous avons présenté les catégories musicales proposées par Şafi'i Kadkani. Dans la continuation de son analyse, il compare la rime aux instruments de musique dans le poème. Cette métaphore est ainsi élaborée : si le poème est un ensemble des sons harmonieux, tel un morceau musical, son rythme étant le mètre et les hauteurs sonores étant la tonalité des monèmes, la rime est le caractère sonore représenté par chaque instrument, susceptible de jouer le même passage et d'engendrer des sonorités (qualités du son) variables. Peut-on considérer les qazals de Roumi, majoritairement propriétaires d'une riche rime intérieure, des morceaux polyphoniques, telle une symphonie ? On peut pousser cette métaphore vers les frontières de la musique du fond (*ma'navi*) du poème, engendré par son contenu discursif, pour l'identifier à l'état d'âme généré par les modulations musicales au sein d'un morceau, modulations qui ont pour but de créer un état psychologique particulier : nostalgie, espoir, tristesse, joie, chagrin, ou extase.

Ces modulations, qui se réalisent à l'aide de la structure des *dastgâh* et les *guşe* à multiple variation modale, caractérisent l'essence de la musique iranienne pour deux raisons : pragmatique, question du goût musical, l'esthétique dominante dans une culture musicale plurimillénaire façonnée par les pratiques récurrentes de joueurs-compositeurs ; mais aussi et surtout, technique, fait dû à la possibilité offerte par la structure même du système modal persan qui, grâce à l'emploi du quart de ton[226], ouvre la voie vers une étendue bien plus vaste que dans la musique occidentale restreinte par les gammes, mineure ou majeure. Il est possible, au sein d'une seule performance de chant, de passer par une multitude de modes, en

[225] Pour un tour d'horizon du système de rythme et de *guşe* du *radif,* voir ŞA'BÂNI Aziz, « Osul e nazari e musiqi e Iran » [Principes théoriques de la musique iranienne], in *Şenâsâyi e musiqi e irâni*, Şirâz, Çâpxâne ye Mostafavi, 1351-1352 (1972-1973), p. 16-22.

[226] Absent du système musical occidental depuis la fin de l'hégémonie du système musical de la Grèce antique.

traversant les frontières entre les *dastgâh*, pour chanter un seul qazal de Hafez ou de Roumi, ou bien une sélection de plusieurs poèmes. Qu'est-ce qui motive le choix par le musicien du mode, ou des modes (par modulation), afin de chanter un, ou plusieurs vers ? Selon notre hypothèse, au moins en partie, le contenu linguistique a un rôle important à jouer car il faut établir un parallèle entre le contenu du poème et l'état d'âme évoquée par la mélodie dans le mode qui est associé au vers, c'est-à-dire entre signe linguistique et signe musical.

Un bon exemple pour illustrer ce fait est celui du *guşe* de « *Masnavi* ». Il s'agit d'un *guşe* composé (lui-même comportant plusieurs passages aux autres modes par modulation), au rythme non-mesuré (libre), du *dastgâh* « *Afşâri* ». Comme son nom le suggère, cette partie du *radif* est réservé au chant des vers du *Masnavi e ma'navi* de Roumi. À l'instar de la structure mélodique et rythmique de ce *guşe*, il existe également d'autres *guşe* dans d'autres *dastgâh* qui sont associés à cette forme poétique, ce qui montre l'importance d'une tradition musicale basée sur la poésie du *Masnavi* en sus de la place prépondérante des qazals de Roumi dans la danse et le chant.[227] Mais pourquoi chanter le *Masnavi*, des poèmes à caractère principalement mystico-didactique, une série d'énoncés dont la visée sémantique prime sa forme esthétique ? Y a-t-il une part du message mystique du poète qui n'est véhiculé qu'en conjonction avec un autre système sémiotique que la langue ? Existe-t-il une dimension cachée qui ne se libère qu'en présence d'une autre forme d'expression, d'une expressivité non loin de celle de la langue persane, à savoir la musique iranienne ? Cette autre dimension, on peut éventuellement l'imaginer dans la mesure où il est d'usage de chanter le même poème dans des systèmes modaux variés sans doute afin d'y fournir des qualités spirituelles et d'en révéler les aspects différents.

Ce fait mène à la révélation d'une dimension tout autre de la poésie classique persane, qui ne se trouve pas véritablement dans le contenu du discours mais se cache bien sous sa forme prosodique, notamment son rythme, dans toute sa multitude typologique. Ce n'est plus uniquement le signifié du signe qui est porteur du message dans une combinaison avec d'autres signes linguistiques, renvoyant à une réalité extralinguistique précise, mais aussi son signifiant. Il ne semble plus s'agir d'une double signifiance, sémiotique-syntaxique, comme le précise Benveniste, propre à la langue, mais d'une triple signifiance. Ou peut-être ce troisième mode de signifiance se trouve-t-il ailleurs, dans un autre système sémiotique, quelque peu méprisé par le linguiste comme étant incapable de construire des énoncés dotés

[227] En comparaison, il n'y a de mélodie dédiée exclusivement à aucun autre poème dans le *radif*.

d'« une syntaxe mais pas de sémiotique » (1974(II) : 56). Cela ressemble à une certaine injustice à l'égard de la musique, car, au moins dans sa forme iranienne, dirions-nous, elle aussi peut véhiculer le message « verbal »[228], d'actualiser une référence extralinguistique, ou mieux vaut dire extra-sémiotique. Cette actualisation peut s'opérer en conjonction avec les vers chantés ou même sans ceux-ci.

Il est opportun, à ce propos, et pour éclairer le point, de citer une anecdote au sujet de la musique iranienne qui suggère une relation étrangement étroite entre la « communication musicale » et la communication verbale. Il s'agit probablement d'une légende qui fait partie à nos jours de la conscience collective de tout musicien iranien. Selon la légende Khosrô, roi sassanide, tenait tellement à son cheval, *Şabdiz*, qu'il avait juré de tuer celui qui lui donnerait la nouvelle de la mort du cheval. Lorsque le cheval mourut, nul n'osait annoncer la nouvelle au roi. La tâche fut confiée à Bârbad, maître musicien de la cour qui, en présence du roi, se mit à jouer une mélodie si tristement expressive que le roi, en l'écoutant, s'écria « Malheur à toi ! *Şabdiz* est mort ! »[229] « C'est le roi qui le dit », répondit le musicien ! Ainsi l'annonciateur de la nouvelle échappa au sort qui lui était réservé par le roi pour la bonne raison que le contenu du message était communiqué par un système sémiotique autre que la langue ; il n'était pas verbal mais musical, véhiculé par des signes régis par le système sémiotique qu'est la musique iranienne.

Au-delà de son aspect métaphorique, ce qui frappe, dans cette légende, c'est que le rapport S → L (ou mieux M → L) formulé par Benveniste (1974(II) : 54) y est fortement mis à mal. C'est une équation qui prend sa place : M = L, un rapport bidirectionnel sinon asymétrique. Cela revient à dire que la poésie persane, notamment telle qu'elle se manifeste dans certains poèmes de Roumi, et la musique mystique iranienne pourraient parfois être tenues pour les composants d'un seul et même système de signes ; ce système sémiotique virtuel est certes hybride car langagier et musical, mais il est unique. Cette hypothèse est d'une certaine manière corroborée par l'avis d'Ehsan Yarshater[230] qui croit en l'unité des moyens d'expression artistiques dans la civilisation iranienne : calligraphie, dessein, peinture,

---

[228] Elle parle, non pas métaphoriquement, mais dans le premier sens du terme, dans la mesure où sa forme *âvâzi*, celle au rythme libre (sans nécessairement accompagnée de parole), suit un modèle qui porte des ressemblances au modèle phonologique, tonique, et rythmique d'un énoncé persan. C'est d'ailleurs pourquoi le rythme libre est considéré comme non-mesurable.

[229] Cette anecdote a été citée par plusieurs sources telles qu'Arthur Christensen *in L'empire des Sassanides. Le peuple, l'état, la cour*. Notre référence est le musicologue Dariush Safvat. (1997 : 213-214)

[230] YARSHATER Ehsan, "Affinities between Persian Poetry and Music", in *Studies in Art and Literature of the Near East*, edited by P. Chelowski, 1974, p.64.

mais avant tout poésie, musique. During, citant Yarshater en passage, rend compte, à juste titre, de cette particularité artistique du monde iranien :

> In [the] Iranian culture, the arts are not as clearly delineated as they are in the Occident. Being an artist is defined first by an internal feeling that can be expressed through different mediums, such as poetry calligraphy, painting, and music. Many musicians were also calligraphers or wrote the texts of their own songs.
> […] Many parallels could be drawn from various achievements in different artistic fields, but insofar as the Persian arts are concerned, no two of them are more intimately related than poetry and music. (1991 : 153)

À cela il faut ajouter que la musique iranienne entretient aussi des liens étroits avec la pensée mystique. Safvat affirme que « la racine, la source, et le capital de la musique iranienne authentique [classique] est la gnose [*Erfân*] ; cette musique est gnostique. Beaucoup de nos plus grands musiciens anciens, à notre connaissance, étaient des mystiques. »[231] During a dédié une étude exhaustive à la question, parue sous l'intitulé de *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran* (1989) où il propose une analyse des racines communes de ces deux phénomènes dans la civilisation iranienne. Compte tenu du fait que de nombreux poètes persans de grande réputation sont aussi des mystiques (ou de tendance mystique), nous sommes face à une question fondamentale concernant le mode d'expression des soufis comme Roumi, question brièvement abordée dans l'introduction de cet exposé. Ce dernier est parmi les auteurs les plus prolifiques du monde, et pourtant a un rapport particulier avec la langue, laquelle il méprise en tant que moyen d'expression défectueux. Il est en proie à un dilemme qui l'affecte profondément ; il se voit déchirer entre une pulsion d'expression et une interdiction de révéler les secrets, de dire l'indicible. Ce qu'il veut dire est indicible tant en raison du contexte sociopolitique et idéologique de son temps que du fait de l'incapacité de l'interlocuteur de comprendre le cœur des secrets de la Vérité ultime. Cherche-t-il par un système sémiotique complémentaire à communiquer ce qui s'avère ineffable dans la limite des langues humaines ? Quelles sont les répercussions d'une telle situation pour la tentative de transposer un discours profondément marqué par ce dilemme d'une langue à l'autre ?

[231] SAFVAT Daryuş, *Haşt goftâr darbâre ye falsafe ye musiqi*, volume 2, 1392-1393 (2013-2014), p.137.

3.4. Poétique de Roumi : gains et pertes de la traduction

Plusieurs références aux qazals et aux robâ'is ont été données pour expliquer la versification persane et la musique iranienne. Mais quelle est la place de Roumi, au plus juste, dans ce système complexe et multifacette ? Et quels défis ces complexités lancent-elles au traducteur qui tente de transposer le sens inséparable de sa forme discursive ?

3.4.1. Particularités de la poésie de Roumi

Des mélodies (*guşe*) dédiées à son *Masnavi*, des formes de danse rituelle fondées sur les rythmes de ses qazals, l'omniprésence de ses poèmes dans toutes les formes du chant y compris chez les musiciens modernes avec des partitions fondées sur le système musical occidental : la poésie de Môlavi ne cesse pas de fasciner les passionnés de la poésie comme ceux de la musique, si l'on peut vraiment les séparer l'une de l'autre. Mais d'où vient la magie des vers de Roumi ? Si la poésie de Roumi fascine, au dire de Şafi'i Kadkani, c'est que:

> De tous les poètes classiques de l'Iran, celui qui a saisi la musique de la poésie et la relation de ces deux [systèmes], est Calâleddin Môlavi, dans les qazals de Şams. Dans ce divân, comme nous l'avons constaté, tous les rythmes sont d'ordre musical, ce qui montre à quel point Môlavi tenait à la musicalité du poème […]. Malgré les apparences, et la réputation de Roumi, et ce qu'il a dit lui-même : 'rime ou le *aruz* qu'ils soient tous emportés par l'eau !'[…], à la lecture de ce *divân*, tout le monde peut sentir que Roumi a prêté attention au rôle musical de la rime plus que n'importe quel autre poète, car en plus de la rime principale, il s'est occupé des rimes intérieures ; si l'on examine les autres divâns de la poésie classique, aucun n'atteint la richesse de la rime intérieure du *Divân e Kabir* […]. En plus de la rime intérieure, il a recours à une sorte de rime « emphatique », ce qui révèle sa passion pour la rime. Nous allons ensuite voir que cette prédisposition singulière pour la rime est due au fait qu'on déclamait ses poèmes au rythme de la percussion [*zarb*]. Cette pratique divise le vers et rend obligatoire l'existence de la rime intérieure. (1368 (1989) : 52-53)

Ce passage nous renvoie à deux points essentiels : d'abord, la poésie mystico-lyrique de Roumi est extrêmement formaliste en matière du rythme pour autant qu'elle soit associée aux rituels musicaux des soufis (avec leur danse mystique de *samâ*) ; ensuite, tout surprenant soit-il, le sentiment de Roumi par rapport à la versification. Comment peut-on imaginer que l'un des poètes les plus prolifiques de l'histoire de la littérature mondiale ait détesté la rime et

le *aruz* ? Sans doute faut-il prendre cette réalité de la même façon qu'il faut considérer qu'un orateur et maître soufi critique la langue comme un moyen d'expression défectueux. Il exprime cette idée insolite à plusieurs reprises dans ses poèmes, mais le meilleur exemple en est probablement ce qazal du *Divân* :

> Je me sauvai de ce *beyt* et de ce qazal, ô roi et sultan de *azal* (éternité sans début)
> *Mofta'elon*[232] *Mofta'elon Mofta'elon* me tua !
> *Qâfie* et sophisme[233], qu'ils soient tous emportés par l'eau !
> Il n'y a que de la peau, que de la peau, dans le cerveau de tous les poètes ![234]

Cette attaque frontale contre la poésie et les poèmes semble insensée de la part de Roumi au premier regard, mais vu les circonstances historiques, l'époque de transition vers l'école *d'arâq*, ce genre de dénigrement du métier de poète était assez commun chez les intellectuels pour des raisons différentes, dont la dépendance excessive des poètes du compte des gens de pouvoir.[235] Les grands intellectuels, même s'ils composaient de la poésie, comme activité de loisir ou pour quelques autres raisons, refusaient de se considérer comme poètes professionnels. Roumi ne fait pas exception à la règle, lui qui est notable et doyen de la principale école d'une ville importante en Anatolie. Il fait allusion à son principal motif pour composer la poésie dans l'un de ses discours :

> […] et je l'ai dit cent fois « ne dites rien à [critiquez] personne à cause de moi. » Je n'en ai pas à me plaindre, car je suis à tel point prévenant que, pour ces compagnons qui viennent me voir, pour ne pas qu'ils s'ennuient, je compose un quelconque poème pour les occuper (leur faire plaisir) ; sinon, d'où suis-je, d'où est la poésie ? ! Je jure Dieu ! J'ai horreur de la poésie, et pour moi, il n'y a rien de pire. (*Fihe mâ fih*, 1385 (2006) : 235)

---

[232] Ce sont les pieds de ce mètre tels qu'ils sont présentés par les symboles du *aruz*. Il s'agit d'une référence métonymique renvoyant à la poésie; néanmoins, il existe une hypothèse selon laquelle Roumi remplissait les mètres par des éléments pareils lorsque les mots lui échappaient. Ceci ne peut pas être le cas ici.

[233] Dans la version de Şa'afi Kadkani (1352 [1974]), c'est le mot *maf'ale* (allusion aux pieds du *aruz*) mais dans la version de Foruzânfar, ce mot apparaît comme *maqlate* (faux raisonnement, sophisme).

[234] Notre traduction : Fourzânfar Badiozzamân, *Kolliât e Şams e Tabrizi*, le qazal 38, ligne 2-3. Ce qazal ne figure pas dans le corpus pour la bonne raison qu'il n'a pas fait l'objet de beaucoup de traductions, sans doute en raison de son caractère insolite et de l'existence des énoncés d'ordre métalinguistique, comme le vers cité.

[235] Cet endettement envers le patronage se traduisait par une qualité médiocre de la poésie sous forme d'apologies destinée à la noblesse et aux notables locaux.

On peut se demander ce que Roumi aurait fait s'il avait adoré la poésie. Ce genre de paradoxes[236] ne fait pas défaut chez Roumi : le théologien rationnel qui critique la raison, le juriste qui tombe éperdument amoureux d'un soufi errant, le prêcheur dont la poésie est pleine d'images érotiques et de scènes d'ivresse, ce poète qui déteste la poésie. Ce manque de cohérence dans le comportement est présent chez beaucoup d'autres soufis, mais il est à son apogée chez Roumi. En l'occurrence, ce constat révèle une forte envie du soufi, qui n'a pas pu s'empêcher de composer de la poésie, de chanter, et de danser. Ce discours précède vraisemblablement la composition du *Masnavi,* qui s'est réalisée vers la fin de la vie du poète. En ce qui concerne les poèmes du *Divân*, selon les dires, Roumi ne les aurait jamais écrits mais ce sont plutôt ses disciples qui les notaient quand il les chantait, hors de lui, tournant et dansant autour d'une colonne. Cette anecdote aussi doit faire partie de ces nombreuses légendes fabriquées de toutes pièces par des hagiographes, comme Aflâki, étant donné le degré d'élaboration des poèmes tant sur le plan formel que sémantique. Ce qui est certain, c'est qu'il ne faut pas prendre au pied de la lettre toutes les affirmations du maître soufi ni les légendes qui l'entourent. Qui plus est, ces mots auraient pu être prononcés dans un contexte particulier, possiblement sous la pression des critiques dont Roumi était victime, critiques venant de la part de ses détracteurs qui lui auraient reproché de ne pas correspondre à l'image de son statut social ou religieux.[237] Quoi qu'il en soit, que Roumi déteste sa propre pratique poétique ou pas n'enlève rien de son génie poétique et de l'originalité formelle, de sa poésie. Il faut se fier à l'acte et non pas à la parole. Son ouvrage monumental, *Masnavi e ma'navi*, en est une preuve.

Dans le cas du *Masnavi*, c'est également un disciple proche de Roumi, Hesâmeddin e Çalabi qui s'était donné la tâche de mettre les dictés par Roumi sous forme écrite, ce qui paraît plus vraisemblable. C'est aussi celui qui a instigué Roumi à créer un traité de soufisme pour servir de guide à tous ceux qui cherchent à parcourir le chemin de la vérité (*tariqat*). Par conséquent, la composition du *Masnavi* est bien délibérée et intentionnelle. Cela se révèle à la fois à travers les vers et le *paratexte* de cet ouvrage, à savoir la préface du *Livre I*, que Roumi a décidé de rédiger en arabe, sans doute pour y accorder une certaine rigueur philosophique – étant donné le statut de l'arabe comme *lingua franca* des sciences humaines dans le monde

[236] Ce paradoxe a été bien remarqué par Arberry qui cite le même passage dans sa traduction des qazals (2009 : 5) en interprétant cette attitude désobligeante de Roumi envers sa propre poésie comme signe d'une modestie puritaine.

[237] Le format de *Fihe mâ fih* [Est dedans ce qui est dedans], le recueil des discours ou des prêches de Roumi prononcés parmi ses proches et ses disciples, est tel qu'il n'est aucune indication circonstancielle par rapport au contexte spatiotemporel de ceux-ci.

musulman à l'époque. Il y appelle son œuvre « la racine des racines des piliers de la religion ». (*Masnavi*, *Livre I* : 1)

En conséquence, il doit exister une différence fondamentale, si l'on adopte une perspective critique – à la fois psychocritique et critique génétique – entre le *Masnavi* et le *Divân*, aussi bien sur le plan thématique que formel. Le *Masnavi*, fruit d'un mûrissement, d'une méditation, a été composé dans un motif rationnel et plus ou moins d'un seul coup[238], alors que les poèmes du *Divân* ont vu le jour au fur et à mesure et de manière disparate, sous l'effet de la passion d'une âme tourmentée. Il y a aussi la question de l'âge. Le *Masnavi* est le fruit de la fin de la vie de Roumi tandis que les poèmes du *Divân* sont le résultat de toute une vie à commencer par sa rencontre bouleversante avec Şams jusqu'à la fin de sa vie. Ils ont été notés au fur et mesure par divers disciples de l'auteur et édités dans les temps modernes sous forme d'un recueil de poésie à partir de ces manuscrits. Il résulte de ce fait que Roumi du *Divân* est différent de celui du *Masnavi* : il s'agit d'un Roumi enchanté dans le premier et un Môlavi sobre dans le dernier, le poète intoxiqué d'une part et le sage maîtrisant son discours de l'autre. Cette divergence se manifeste, sans aucune surprise, dans le contenu et la forme du texte, ce qui rend l'œuvre de Roumi dans son ensemble un monument littéraire d'une riche diversité. Ceci dit, les fils conducteurs, les thèmes clés, restent plus ou moins les mêmes : la quête de la Vérité, passant par le chemin de l'amour (divin) et du déni de soi, et par l'union ultime avec celle-ci.

De manière générale, Roumi a employé la forme de masnavi pour formuler, à l'aide de longs récits entrelacés au moral mystique, son enseignement métaphysique, mais non sans égarements lyriques.[239] Ses robâ'is [240] peuvent en grande partie être qualifiés d'activité marginale, une sorte de divertissement, là où le poète se montre le plus sincère. Ce sont largement des poèmes de nature lyrique, ce qui ne les empêche pas d'être teintés de la couleur mystique et quelquefois didactique qui caractérise les enseignements de Roumi. Ce sont pourtant les qazals qui font l'originalité de l'art poétique de Roumi. C'est là où le texte est le plus divers et le plus innovant dans sa poéticité. C'est ici que son art poétique atteint le

[238] Quoiqu'il y ait eu une interruption entre la rédaction du *Livre I* et *II* : « ce *Masnavi* a été retardé pendant quelque temps ; il faut un délai pour que le sang devienne lait. » (Roumi, *Livre II* : ligne 1)

[239] Exemple : les divagations passionnelles du poète au milieu de la narration du récit du roi qui tombe amoureux d'une servante. *Cf.* MII) *Livre I*, ligne 115 jusqu'à la fin de la section.

[240] Robâ'i, par sa brièveté formelle, a servi de violon d'Ingres à de nombreux intellectuels dans le monde iranien, qui n'étaient pas poètes de profession mais qui voulaient toucher en quelque sorte à l'art poétique. C'est notamment le cas d'Omar Khayyâm qui était mathématicien et scientifique, mais qui est, ironiquement, connu pour ses robâ'is en Occident.

sommet de la littérature persane : rythmes musicaux, mètres allongés (les plus difficiles à manier par le poète), rimes intérieures, images hétéroclites, description des scènes taboues, hyperboles, anaphores, tropes à peu de précédents sinon sans précédent.

Cette différence du style n'est pas, non plus, sans conséquence majeure pour la traduction. Comme on le verra plus tard, quelques-uns des traducteurs ont eu tendance à homogénéiser le discours diversifié voire contradictoire de Roumi, pour en former un ensemble hétérogène. C'est notamment le cas des traductions plus récentes qui juxtaposent des extraits issus de diverses sources pour créer des chapitres thématiques sans donner d'information quant au contexte ou encore le *cotexte* du discours. Cette question sera abordée à la suite de cet exposé (chapitre 6 et 8).

3.4.2. Traduction du sens ou de la forme ?

Telles sont les couches « infra-discursives »[241] de la poésie roumienne. Tous ces matériaux relèvent d'un système (la langue persane) et d'un idiome (usage institutionnel régi par le polysystème) qui sont propres à l'univers sémiotique dans lequel le discours poétique de Roumi voit le jour. Mais ce qui importe le plus c'est que les particularités rythmiques qui se rapportent au polysystème esthétique de la langue de départ, et qui constituent la matière discursive de la poésie de Roumi, se démarquent radicalement de la matière discursive des systèmes traduisants de telle sorte que la tentative « traduction-pratique »[242] a énormément de mal à se réaliser. Toute notre analyse jusqu'ici avait pour l'optique de montrer à quel point cette « constellation de formes » qui compose le pré-discours de la poésie mystique de Roumi s'écarte de l'ensemble des dispositifs disponibles dans les langues d'arrivée. Cet écart est avant tout dû au mélange intersémiotique (langue-musique) qui caractérise la versification persane. Lewis fait allusion au caractère particulier de la poésie de Roumi que l'on peut extrapoler à la poésie persane en terme général, quoique les qazals de Roumi en soient l'apogée. Lewis affirme:

---

[241] Nous empruntons ici les notions fournies par Barbara Forlkart. Comme nous le verrons de plus près, dans la partie suivante, son explication de la signifiance repose sur une analyse structuraliste de la sémiotique proposée par Hjelmslev. La mise en discours, selon ce schéma, relève de la dernière étape d'une hiérarchie dans la communication qui se fait à partir d'un ensemble complexe sémiotique du système (langue) et du polysystème (idiome) formant la matière, la substance et la forme du syntagme qui est l'incarnation matérielle du discours. Tous ces matériaux composent l'infra-discours. *Cf.* Folkart, 1991 : 259-291.

[242] « Modalité de traduction qui privilégie la dimension sémiologique de l'énoncé (exemple : la traduction poétique). Réinvention d'une *ratio difficilis*, la traduction-pratique vise à remanifester à travers le texte d'arrivée le lien idiolectal qui dans le texte de départ assurait la remotivation de l'expression par le contenu. L'appellation traduction-pratique insiste sur l'inventivité dont doit faire preuve le ré-énonciateur, à l'instar de l'énonciateur. » (*Ibid*. : 456)

> Rumi makes full use of the rhyme richness of Persian ; he frequently uses internal rhyme so that the rhyme word will occur two, three or even four times as often as prosody requires in a given line. He also tends to choose the more fluid meters and employ them rhythmically, as one would expect for poetry extemporaneously composed to a turning dance. The use of refrains in many of the ghazals also contributes to the highly cadenced and song-like rhythm.
> One translator Persian poetry has remarked that of English poets, Thomas Traherne most closely resembles Rumi. Though Taherne often gleefully celebrates the wonder of creation, to my ear his poems do not seem anywhere near as ecstatic or sonorously riveting. Perhaps some of the poems of Algernon Charles Swinburne […] treat themes similar to Rumi's in a near approximation of the intensity of the metrics of many of Rumi's ghazals, though the dense sonorities, counterpoint and striking imagery of Gerard Manely Hopkins […] also come to my mind, except that the juxtapositions and locutions of Rumi are more immediately apprehended for the most part. (2007: 334)

En face de quelle gageure se trouve le traducteur de cette poésie s'il n'a pas l'intention de s'en tenir uniquement au contenu proposition de l'énoncé et qu'il cherche à recréer la sémiotique discursive de l'énoncé dans sa ré-énonciation ? Quelles stratégies les traducteurs ont-ils adoptées afin de transposer cet ensemble sémantique à une haute charge sémiotique en français et en anglais ? Nos textes de référence proposent une vue d'ensemble de toutes les tentatives de traduction pendant ces deux derniers siècles. Les tendances traductives poétiques de Roumi peuvent être décrites par un continuum à une extrémité duquel se trouve la traduction de la poésie par la prose dans toutes caractéristiques formelles (avancement horizontal des énoncés en blocs textuels organisés en paragraphes) et l'autre extrémité duquel se positionnent les traductions en vers rythmés et rimés. Dans la traduction de la poésie persane, deux aspects sont d'une importance primordiale, la préservation de l'aspect visuel du poème et la recréation de l'aspect sonore, à savoir la prosodie (rime et rythme) du poème.

3.4.2.1. Présentation graphique

Ce qui frappe, à première vue, dans les traductions de Roumi, c'est que presque aucun traducteur n'a tenté de respecter l'aspect graphique du texte original ni d'en faire part à son lecteur. Qu'il soit pour des raisons techniques telles que la complication au niveau de la mise en page ou que le choix soit lié à la réception du texte par le lectorat de la langue cible, la disparition totale de l'aspect graphique du texte original pose un problème sémiotique dans la mesure où l'aspect visuel des vers persans constitue en soi une valeur sémiotique. En effet, le lecteur persanophone est susceptible de distinguer un poème classique d'un poème libre

(moderne), ou d'une prose, rien qu'en observant le texte. Néanmoins, mises à part les traductions en forme de prose, de nombreux traducteurs ont essayé de compenser la perte, que nous n'estimons pas inévitable, par divers moyens. Plusieurs cas de figure existent.

Le premier correspond aux traductions en prose qui ont marqué la rupture entre chaque *beyt* (distique) du texte original par une ligne séparée. C'est notamment le cas de Nicholson et Wilson ou encore celui de Vitray-Meyerovitch, dans leur traduction du *Masnavi*, mais aussi Pour ce qui est des qazals, ce format peut se modifier légèrement pour allouer une ligne à chaque vers. Autrement dit, les mêmes poètes ont changé de niveau en ce qui concerne l'unité de poème (de distique en vers) ; ce qui peut s'expliquer par le caractère sémantique des qazals. Cependant, le principe d'une ligne pour un vers du *Masnavi* se voit dans la traduction versifiée de Redhouse et de Mojaddedi ainsi que celle de Williams qui a l'apparence de vers mais sans rime. On peut conclure qu'en général les traductions qui combinent les vers d'un distique en ligne unique n'ont aucune vocation à garder le caractère versifié du texte original pour s'en tenir uniquement au contenu sémantique du discours.

L'autre cas de figure est l'adoption d'une mise en page relative aux formes poétiques existant dans la langue d'arrivée. Tajadod/Carrière, par exemple, prend chaque distique d'un qazal et le transforme en un quatrain pour former d'un qazal une série de strophes successive correspondant à l'ensemble d'un poème. Cette pratique renvoie à l'intention de la traductrice de créer un poème français proprement dit avec ses vers à nombre de syllabes égal. Cette augmentation formelle a lieu chez Arberry aussi, parmi beaucoup d'autres, dans leur traduction des robâ'is. Il s'agit en effet de la longueur plus importante des vers (de par la structure métrique) par rapport à celle de la majorité des formes poétiques en français et en anglais. Pour comparaison, un seul vers de robâ'i compte environs 12 syllabes, l'équivalent d'un alexandrin. Il va sans dire que ce nombre est au moins doublé dans un qazal typique de Roumi.

Il y a aussi des approches créatives qui consistent à inventer une forme textuelle *ad hoc* pour présenter chaque poème en fonction de sa structure syntagmatique ou son contenu sémantique. Tant qu'il n'y a pas de modèle logique qu'on puisse distinguer, le principe réside dans le souci de créer une ambiance à l'aide d'un effet visuel. Lewis, par exemple, se montre assez innovateur dans ce domaine, et tant dans les qazals que dans les distiques du *Masnavi*, qu'il réarrange en fonction des propositions en ligne courtes, longues dans des strophes de

taille variable (voir MI, Ls, dans le tome II). L'exemple suivant des trois premiers distiques d'un qazal :

Exemple 3.4 : Q. III) Di : Qa n°95 :

La distance qui sépare « O God » du reste de chaque vers dans la mise en forme de Lewis est très significative : elle met en relief le *radif* (rime anaphorique) comme refrain à la fin de chaque vers, en en renforçant l'effet anaphorique. En même temps, Lewis a donné une valeur à part à ce vocatif en le séparant, à juste titre, du reste de l'énoncé car sur le plan propositionnel, il est indépendant. Ainsi a-t-il empêché ce refrain de passer inaperçu parmi tous les autres termes en position anaphorique, surtout les propositions exclamatives. En français, le même genre de créativité graphique est courant chez Leili Anvar, surtout dans sa traduction du qazal 2214. (voir Q. XXIII), F1) Lel, in tome II) La formation des strophes de Lewis n'est pas sans intérêt pour ce même qazal non plus. Il semble compenser l'effet sonore du mètre allongé de ce poème par un effet visuel créé par des strophes qui semblent danser sur la surface du papier.

Dans la même catégorie créative, on peut placer les traductions illustrées par des calligraphies persanes ou le poème original écrit en persan paraissant en regard. C'est notamment le cas de beaucoup de traducteurs récents qui ont publié de brèves anthologies composées principalement de robâ'is. L'inclusion du texte original n'a pourtant pas été sans précédent : c'est Nicholson qui a mis à l'œuvre cette pratique dans son anthologie de qazals, où il accompagne sa traduction de chaque qazal du texte original aussi bien que d'une multitude de notes explicatives et surtout de l'indication du mètre dans lequel le poème a été composé. Ibrahim Gamard aussi, dans un souci de « fidélité » sans faille[243], a fait le choix d'accompagner sa traduction d'abord par le texte original, ensuite par une traduction mot à mot avant de proposer sa propre traduction amplement annotée. À ce propos, le cas particulier de Shahram Shiva n'est pas à négliger qui en plus de la version calligraphiée du texte original inclut une étape intermédiaire de traduction :

Exemple 3.5 : R. VII) Di : Ro n°447 :

L'inclusion du texte original semble une bonne manière de garder un peu de « poussière d'or » quand la traduction ne suit pas le schéma graphique du texte original. Mais le frappant

[243] Il a critiqué à plusieurs reprises l'écart sémantique qui existe entre l'original et ce qu'il qualifie de versions et non pas de traductions récentes, en particulier celles de Barks, de Helminsky et d'autres. *Cf.* Gamard, 2008 : introduction.

ici reste le choix de Shiva de proposer une double traduction, d'oser exposer son brouillon, comme si un seul texte dans la langue d'arrivée était incapable de faire justice au vers original. Cette version littérale transitoire aurait même s'imposer si elle n'était pas pleine d'erreurs de traduction et de mise en forme (« of you » au lieu de « than you », « of me » au lieu de « with me », « merciless heart » au lieu de « heart of merciless », etc.) et qu'elle respectait la syntaxe anglaise.

3.4.2.2. Traduction des vers par des vers

Malgré le caractère hautement formel et la musicalité de la poésie de Roumi, peu de traducteurs, classiques ou modernes, ont tenté de recréer la prosodie du texte original moyennant une forme versifiée dans la langue d'arrivée. À part quelques essais plus ou moins réussis de traduction en vers rythmés et rimés, la plus grande partie des traductions poétiques sont en vers libres. Le mot d'ordre semble être la primauté du sens sur la forme et pour les principaux traducteurs de Roumi, comme Nicholson, lesquels tenaient pour priorité de rendre accessible, de manière la plus efficace, le contenu sémantique du discours dans la langue d'arrivée. Néanmoins, les choix traductifs des retraducteurs, comme Barks, qui sont en grande partie des poètes eux-mêmes, ne semblent pas justifiés non plus. La surprise les concernant, est d'autant plus grande que ceux-ci n'attachaient pas une grande importance à la préservation du contenu du message non plus. Les traductions du vers 1 de l'exemple 3.3 illustrent ce manque d'effort pour garder un tant soit peu la musique originale. Tandis qu'il est compréhensible que les traducteurs prolifiques, se donnant la tâche de traduire une grande quantité de texte, n'aient pas la possibilité d'investir suffisamment de temps d'énergie dans la reprise de la forme prosodique des vers, on peut s'interroger sur l'utilité de l'effort des retraducteurs qui ne se concentrent que sur de courts passages de l'œuvre sans pour autant faire le moindre effort pour recréer la forme poétique originale. Cette question devient d'autant plus sérieuse que ces traductions ne s'attachent souvent pas particulièrement au contenu de l'énoncé non plus.

Exemple 3.6 : Q. II) Di : Qa n°37 : vers 1:

Seuls Tajadod/Carrière et Lewis ont proposé une traduction en vers digne de ce nom dans leur langue d'arrivée respective. Quoique les traductions A2 et A3 aient, elles aussi, l'apparence de vers, elles ne le sont point : ni rime, ni rythme, ni mètre égal n'y sont respectés. Cela représente une double perte, car ces traductions se distancent assez considérablement du contenu du discours original sans rien gagner en contrepartie. Dans le

cas de Helminsky, on peut se demander même s'il s'agit d'une traduction ou d'un poème en vers libre anglais inspiré de Roumi. En revanche, Lewis a bien réussi à recréer une certaine musicalité grâce à l'effet prosodique des syllabes accentuées et en dépit d'une syllabe en trop dans le vers 3. L'harmonie des rimes est quasi parfaite, les vers 1, 2, 3, qui rimant avec les vers 4, 5, 6 ; le contre-pied « *my lord* », loin de gêner le rythme a un effet complémentaire en guise de conclusion pour les propositions précédentes. La version de Tajadod/Carrière, elle, représente une strophe typique française avec le schéma de rime ABAB. Ses octosyllabes sont loin de recréer la sonorité du texte de départ, mais s'approchent remarquablement du discours poétique de Roumi.

Les efforts de recréation poétiques, si peu nombreux qu'ils soient par rapport à la totalité des traductions recensées, existent pourtant bel et bien, notamment chez les classiques. En terme général, les traducteurs suivants ont proposé des traductions en vers : Sir William Jones, Redhouse, et plus récemment Mojaddedi et Williams ont tous traduit les vers du *Masnavi* en vers ; seulement, les deux premiers s'écartent parfois substantiellement du contenu du discours mais leur versification jouit d'une meilleure qualité esthétique. (Voir MI : A1, A2, A10, et A11). Quant à Williams, ses vers sont en « blank (unrhymed) iambic pentameters », autrement dit, il se passe complètement de la rime pour deux raisons selon lui : le respect de la rime serait impossible sans sacrifice du sens ; ainsi la rime finale en anglais « infantilizes (the nursery rhyme) or ridicules (as in the eighteenth-century satirical rhyming) except in the hand of an accomplished poet. »[244] Nicholson aussi a retraduit quelques-uns des poèmes du *Masnavi* pour en proposer une version plus poétisée dans son anthologie (1950). (Voir MI : A5). Tous les autres (re)traducteurs du *Masnavi* ont préféré l'approche prosaïque avec, pour résultat, des vers non rimés et arythmiques, effaçant ainsi toute musicalité de l'œuvre originale, défaut qui doit être relativisé à la lumière de la primauté du fond sur la forme des énoncés.[245]

En ce qui concerne la traduction des qazals, seul Lewis s'approche, quelquefois, de la traduction poétique rythmique et rimée, alors que tous les autres traducteurs anglophones ont effectué soit des traductions en prose, quoique sous forme apparente de vers avec des lignes séparées (Arberry), soit des traductions en vers libres (sans rime et sans rythme particulier). Le sommet de l'art poétique d'Arberry, en revanche, se trouve dans ses traductions des

[244] WILLIAMS Alan, Rumi, Spiritual Verses, *The First Book of the Masnavi-ye Ma'navi*, 2006, p. xxxii.
[245] Lewis fait exception car il essaie, comme on l'a mentionné, de compenser le rythme avec d'autres moyens comme la transformation graphique. (*cf.* MI, A9).

robâ'is. Comme dans l'exemple 3.5, où il est la vedette, dont la traduction en vers est à la fois rimée et rythmique. Chaque *beyt* traduit par un quatrain alternant entre des octosyllabes et hexasyllabes, il a doublé les strophes avec de riches rimes et un haut caractère musical. En français, les traductrices-recréatrices par excellence sont les deux Tajadod/Carrière avec leur traduction poétique des qazals. Les quatrains de Tchelebi tentent de compenser les rimes, mais le tout ne peut pas être considéré comme étant des poèmes français, faute de mètre syllabique égal dans tous ses quatrains. Leili Anvar, elle, a transposé le passage du MI en de beaux alexandrins rimés (F3). Toutes ses traductions ne partagent toutefois pas ce degré de poéticité et de rythme.

Malgré toutes les complexités liées à la traduction poétique, la recréation des rimes ne relève pas du domaine de l'impossible, notamment pour ce qui est des rimes anaphoriques (*radif*), dans la mesure où, bien souvent, les termes se répètent aux mêmes endroits du syntagme que dans celui du discours ré-énoncé. Par exemple, les mots *friend* et *cave* riment et ce sans efforts particulièrement majeurs de la part du traducteur, étant donné qu'ils se répètent déjà dans l'original. Cela nous ramène à la question de la rime intérieure qui est bien prise en compte par le traducteur qui en a profité pour créer sa rime à la fin de chacun de ses vers en cassant le long mètre de Roumi en trois. La rime anaphorique *xodâyâ* (ô mon Dieu) dans l'exemple 3.4 fait aussi l'objet d'une traduction littérale réussie tout comme les termes répétés dans les vers 1, 3, 4, et 5, surtout chez Lewis. Au contraire, les constituants nominaux de la rime (*qâfie*) ainsi que son composant verbal (*ast*, « est ») ne peuvent que disparaître, même chez Lewis, afin de respecter la forme canonique de la phrase en anglais et en français. Le robâ'i de l'exemple 3.5 est aussi révélateur de la possibilité de la reconstruction de la rime, quoique cette forme représente une musicalité moins élaborée que les qazals au mètre allongé. À la différence de tous les autres traducteurs, Arberry a merveilleusement réussi son pari : le double quatrain qu'il compose pour traduire le robâ'i de Roumi repose sur la structure de la rime AABB-CCDD et l'alternance entre l'octosyllabe (de vers impairs) et l'hexasyllabe (de vers pairs), ce qui engendre un mouvement cadencé avec des hauts et des bas évoquant le son de la vague marine. Les enjambements divisant toutes les phrases complexes distribuent les propositions parmi les vers pairs et impairs afin de créer un certain effet de suspens. L'ensemble est auréolé par une reprise quasi parfaite du sémantisme du discours original. En un mot, c'est l'exemple par excellence de la traduction-recréation, sur laquelle insiste Efim Etkind, fervent théoricien de la traduction du poème par poème. La

traduction poétique qu'il préconise est celle qui « crée l'ensemble tout en conservant la structure de l'original. »[246]

Il faut cependant admettre que la chaîne phonosémantique du discours de Roumi est cassée même dans la traduction d'Arberry. Si la rime peut être partiellement restituée par un effort poussé de la part du traducteur-recréateur, le rythme de la poésie persane reste insaisissable. Il ne peut qu'être imité, calqué, mimé, beaucoup plus efficacement en anglais qu'en français, mais jamais recréé. C'est comme si on utilisait les mêmes instruments (rimes) de musique pour chanter le même poème (l'aspect sémantique) mais avec une mélodie et un rythme différents dans un mode (musical) autre que l'original, pour reprendre la métaphore de Kadkani. La disparation évitable de la rime originale s'explique tout d'abord par l'absence d'un système rythmique équivalent dans la langue d'arrivée. C'est ce qui a poussé certains traducteurs à prévenir le lecteur de la perte majeure de la musicalité du poème orignal dans leurs commentaires méta-traductifs. En anglais c'est surtout Lewis qui précise la perte majeure de la prosodie en traduction de manière détaillée. Même Nicholson, qui indique le schéma métrique du qazal dans son anthologie, n'annonce pas la perte sémiotique majeure que subit le poème de Roumi à cause de la traduction. Mais plus que tout autre traducteur, l'analyse plus récente de Williams est exhaustive et révélatrice de la valeur sémantique du rythme chez Roumi comme mode de signifiance.(Williams, 2006 : xxix-xxxii) En français ce sont notamment Tajadod/Carrière qui attirent pertinemment l'attention du lecteur au fait que, malgré leur effort de versifier le texte traduit, le caractère rythmique du texte de départ est tel que toute tentative de traduction aboutit à une perte majeure de la musicalité. (1993, p. 33-34) Leili Anvar compare la poétique roumienne au mouvement littéraire du surréalisme de par ses nouveautés et particularités rythmiques, sans pour autant souligner la signifiance sémiotique de la musicalité. (2011, p. 13 et 16) Vitray-Meyerovitch, quant à elle, ne fait aucune mention du problème du rythme ni de celui de la rime. Elle se contente de parler de l'impossibilité de faire « passer » certaines des odes à une langue étrangère du fait de l'existence des « allitérations, jeux de mots, assonances prisées à l'époque, impossibles à rendre ». (2003, p. 18.)

Mais ce ne sont pas tous les traducteurs qui cherchent à informer le lecteur des dimensions du texte original qui disparaissent dans la traduction. La légèreté que de nombreux traducteurs se sont permise dans leurs traductions à l'égard de la musicalité des

[246] Efim Ekind cité in OSEKI-DEPRE Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, 1999, p. 89.

poèmes de Roumi choque d'autant plus que ceux-ci ne font aucune mention, de quelque façon que ce soit, de cette propriété du système poétique du persan, à son apogée chez Roumi, propriété sémiotique qui, nous l'avons vu, constitue un pilier de la signifiance du discours. Est-ce dû au fait que beaucoup d'entre eux ne se sont pas rendu compte de l'importance du rythme, ne maîtrisant ni la langue ni la poésie persane, surtout dans le cas des retraducteurs qui ne s'appuient que sur les versions de leurs prédécesseurs ? Le rythme du discours n'est-il qu'un aspect stylistique à peu de valeur sémantique ? N'est-ce que le contenu message qui doit être préservé comme s'il s'agissait d'une communication directe et pragmatique ? Peut-être ce mépris du rythme ou de la rime découle-t-il de l'arrière-fond de la culture occidentale comme en témoigne John Milton, qui :

> […] thought rhyme to be the 'invention of a barbarous Age, to set off wretched matter and lame Meeter' and thus freed his *Paradise Lost* from what he called « the troublesome and modern bondage of Riming'. (Williams, 2006: xxxi)

Comme le précise Lewis, il n'existe aucun équivalent d'une telle musicalité au sein de l'histoire poétique anglophone. S'il n'existe pas d'équivalent dans la langue culture d'arrivée et que le but est de recréer une correspondance dynamique prônée par Nida, sur quelle base stylistique faut-il recréer l'effet recherché par l'auteur ? Faut-il en créer un, comme d'après l'idéal des Romantiques allemands qui prenaient la traduction pour moyen d'enrichissement de la langue du Même en passant par l'altérité de l'Étranger ? Le problème essentiel réside non pas dans l'absence d'un canon esthétique ou d'un système sémiotique semblable dans la langue-culture d'arrivée, car on pourrait toujours tenter d'en créer un dans un effort de rapprochement avec l'autre ; il réside dans l'impossibilité matérielle de recréer une prosodie semblable dans la langue traduisante : différence entre les continuums sonores, entre les matières phonatoires, entre l'organisation structurelle des systèmes poétiques. Cela revient à dire que les complexités des éléments sémiologiques en jeu, notamment dans le cas de la traduction des qazals, dépassent très largement celle impliquée dans la ré-énonciation du discours poétique entre des systèmes sémiotiques plus proches. En d'autres termes, les enjeux de la traduction d'un Shakespeare ou d'un Poe en français ou encore d'un Jean Racine ou d'un Baudelaire en anglais semblent moindres face à la traduction de la poésie persane en langues européennes.

DEUXIÈME PARTIE

Au-delà de la forme :
De la rhétorique à l'herméneutique

Introduction

Dans les trois chapitres de cette partie, l'on formule les problèmes posés au premier plan de la rencontre entre le traducteur et le texte ; à savoir, les problèmes linguistiques et stylistiques. Nous avons témoigné d'une profonde mise à mal du mythe[247] de la dualité du signe par deux choses : d'un côté, par l'usage particulier que fait Roumi de la syntaxe et du lexique persan, donc de sa forme, pour communiquer des messages sous-jacents ; d'autre part, par le rythme de sa poésie, l'oralité de son discours, et surtout par le mélange de systèmes sémiotiques qui va à l'encontre du principe de la « non-redondance » en sémiotique proposé par Benveniste.[248] La dualité du signe linguistique se rompt chez Roumi, comme dans la poésie persane en général et au sein d'une poésie qui se rapporte au mysticisme et en particulier à la gnose (à l'*erfân*). Cette dualité se brise de la manière dont Meschonnic la voit se briser dans le discours biblique. Le signe sort de la dialectique forme-fond, non pas uniquement dans le discours poétique où l'axe de sélection jette son principe d'équivalence sur l'axe de combinaison dans le discours poétique, mais aussi et surtout dans la parole divin de la Bible ; et la parole de Roumi, elle aussi, se veut d'ordre divine, même si ce caractère ne se manifeste que de manière sous-jacente. Roumi n'a aucun autre choix que de s'engager dans un jeu sémiotique, de s'engager dans le langage figuré, dans la parabole, dans l'allégorie : c'est l'auteur qui ne voit dans le langage humain qu'un moyen médiocre d'expression, qui préfère un cœur partagé à un langue partagée, qui se déchire entre une pulsion intérieure de s'exprimer et une interdiction extérieure de dire l'ineffable, sinon par peur de finir comme Halladj à l'échafaud[249], soit de peur d'être mal compris, soit par interdiction de dévoiler des secrets indicibles, qui compose quelques dizaines de milliers de distiques tout en choisissant *xamuş* (silencieux ou silence !) pour nom de plume. Ce jeu sémiotique qu'est le langage de la poésie mystique, se joue aussi bien au niveau du mélange de signes, de la relation intersémiotique, qu'au niveau des systèmes « sous-sémiotiques ». Puisque ni la langue persane ni la langue en général ne lui suffisent comme moyen d'expression, il combine les langages, langage musical et langage humain, pour arriver à une multiple signifiance, afin de dépasser la double signifiance sémiotique-sémantique de

[247] C'est Meschonnic qui l'appelle ainsi.

[248] Principe selon lequel : « il n'y a pas de « synonymie » entre systèmes sémiotiques ; on ne peut pas « dire la même chose » par la parole et par la musique, qui sont des systèmes sémiotiques de bases différentes. (1974(II) : 53).

[249] Personnalité centrale de la mystique, selon Henry Corbin, d'une lignée iranienne zoroastrienne, qui a été martyrisée au Xe siècle pour sa profession de foi. Il aurait été à la fois pendu, crucifié, démembré et décapité pour accusations d'hérésie, ayant prononcé, comme Jésus Christ, une parole« je suis la Vérité ».

l'énoncé verbal, d'où son héros dans le prélude du *Masnavi e ma'navi*, qu'est le *ney*, l'instrument de musique. Maints critiques littéraires ont assimilé le *ney* à la personne du narrateur, ou encore à celle de l'auteur. *Ney* c'est la métaphore du poète qui parle, se plaint des séparations, et a besoin de locutaires à la poitrine (cœur) déchirée par la séparation. Ce n'est pas un hasard que son personnage central soit un instrument de musique. Lorsqu'il ne peut plus parler, il chante, il danse, il tourne… Mais il n'est pas tout à fait clair qu'il s'agisse ici d'une métaphore (*ney* c'est Roumi) ou d'une métonymie, *ney* c'est le joueur de *ney*. Car Roumi est aussi musicien. Sans l'être, il n'aurait jamais pu composer ce monument poético-musical qu'est le *Divân*.

En effet, son jeu sémiotique se joue aussi ailleurs. Il se joue sur un autre système sémiotique qui se trouve à l'intérieur d'une langue-culture où l'ambiguïté et le double-sens sont les mots d'ordre. Il s'agit du langage mystique[250], d'un langage codé, symbolique, d'un ensemble énigmatique de signes interconnectés porteurs de significations sous-jacentes qui ne peuvent parfois être interprétées que par des initiés. Roumi n'est pas seulement le roi de la musicalité poétique, il est aussi prince du symbolisme mystique, tout comme Hafez et autres. Et c'est effectivement de l'ambiguïté qu'est né le « beau ». Elle n'est pas, comme le montre Maurice Pergnier, une « imperfection contre laquelle on doit se prémunir, mais un trait constitutif du langage qui permet au sens d'avancer masqué. »[251] Or la polysémie règne dans l'œuvre de Roumi à tous les niveaux : lexical, syntagmatique, rhétorique, discursif. Cette ambivalence sémantique ne tient pas uniquement aux ressorts de la poésie ; elle touche à la base même de la pensée mystique. C'est justement ce message « masqué », à multiple couche, de Roumi qui pose un certain nombre de problèmes à la traduction. Cette partie cherche à analyser ces défis et la manière dont ils ont été relevés, d'abord sur le plan discursif, ensuite en matière de rhétorique, et enfin du point de vue herméneutique.

---

[250] C'est un langage qui a donné le jour à plusieurs glossaires et dictionnaires qui ont pour objectif le déchiffrage des termes mystiques. *Cf.* CORBIN Henri, *Farhang e Estelâhât e Falsafi Erfâni, Farsi-Farânse*, Tehrân, Farhang e Mo'âser, 2008.

[251] PERGNIER Maurice, *Du sémantique au poétique : avec Baudelaire, Cocteau, Magritte*, préface de Denis Slakta, Paris, L'Harmattan, 1997, page de couverture.

CHAPITRE 4

Transformation des formes discursives par la traduction

Nous allons revisiter la notion de discours dans ce chapitre mais sous une lumière autre que celle du chapitre 2. Cette fois-ci, il ne s'agit plus de l'usage spécifique par l'auteur du système langagier tel qu'il se manifeste dans la forme immédiate de l'énoncé, dans le choix étrangéisant du lexique ou encore dans les aspects graphiques du syntagme. L'analyse de ce chapitre concerne la mise en forme de la matière langagière canonique, sciemment ou inconsciemment, par l'auteur de manière à créer une manière inhabituelle d'expression. Cette hétérogénéité discursive peut découler d'un choix délibéré (*ratio difficilis*), provenir de la conformité à l'usage canonique d'une époque ou d'une communauté linguistique (usage de l'idiome), ou encore être résultat des traits stylistiques inconscients de l'auteur à son insu (sujet énonciateur). Ce qui nous intéresse ici est la transformation de ces faits stylistiques ou leur *remanifestation* à travers la traduction. Les outils théoriques et une partie de la terminologie mise en œuvre dans cette analyse sont fournis, entre autres, par Barbara Folkart dans sa *Conflits des énonciation*s ainsi que par des auteurs cités par elle, notamment Michel Pergnier (*Les fondements socio-linguistiques de la traduction*).

4.1. Traduction et la reprise des formes discursives

La traduction étant un type particulier de ré-énonciation, comme le discours rapporté, est censée reproduire l'ensemble des traits discursifs de l'énonciation originale tant au niveau de la proposition[252] qu'au niveau du syntagme[253]. L'aspect sémantique de l'énoncé, comme le précise Benveniste (« La forme et le sens dans le langage », 1974(II) : 215-238), peut passer d'un système langagier à l'autre, à condition que le message soit parfaitement appréhendé par le traducteur. Or la difficulté survient au niveau du syntagme dans sa matérialité, sa capacité de connotation et son articulation interne :

> On peut transposer le sémantisme d'une langue dans celui d'une autre, « salva veritate » ; c'est la possibilité de la traduction ; mais on ne peut pas transposer le

[252] « Composante sémantique de l'énoncé, la proposition représente le contenu référentiel véhiculé par celui-ci. » (Folkart, 1991 : 449)

[253] « La composante sémiologique, langagière de l'énoncé, sa verbalité, sa textualité. Au sein de l'énoncé, le syntagme verbalise les contenus aussi bien référentiels que pragmatiques de celui-ci. » (*Ibid.* : 453)

sémiotisme d'une langue dans celui d'une autre, c'est l'impossibilité de la traduction. (*Ibid*. : 228)

Que dire alors des maints traducteurs qui ont tenté de traduire un tel Roumi dont l'aspect sémiotique du discours est indissociable du sens de son message ? Comment faire lorsque la propriété sémiotique de l'énoncé l'emporte sur sa réalité sémantique, comme c'est le cas en poésie ?

4.1.1. La matière pré-discursive : linguistique de la parole

La notion saussurienne de *parole* désigne la mise en œuvre de la langue dans l'instance discursive par le locuteur pour communiquer un message verbal. La formation de discours consiste à actualiser un référent extralinguistique par l'énonciateur en s'appuyant sur une matière pré-discursive qui se compose d'un canon systémique et idiomatique. Afin de mieux apprécier les dimensions des enjeux de la formation du discours, il faut recourir au modèle trichotomique de Pergnier[254] : système, idiome, instance. La distinction entre l'instance de la mise en discours, le moment et l'acte de la communication, la *parole*, et le système langagier, le code, la *langue*, est évidemment indispensable, mais ce qui complète ce modèle c'est la dissociation de l'aspect structural de la langue de sa dimension conventionnelle qui a trait à la question d'usage du code par la société. C'est cette dimension sociolinguistique que Pergnier baptise « idiome ». L'idiome interpose entre la langue comme système, et l'usage spécifique de l'énonciateur, le discours, en tant qu'usage collectif du code, qui lui-même peut faire partie du canon : on ne dit pas *mouvation* ou *mouvure*, on dit *mouvement* ; on ne dit pas *il pleut des chiens et des chats* mais *il pleut des cordes*. C'est la notion de connotation institutionnalisée qui forme l'une des couches de la sémiotique infra-discursive.

Cette trichotomie[255] va de pair avec une autre, cette fois-ci au sein de la sémiotique linguistique. Il convient donc de revisiter la notion de signe linguistique d'après le modèle structurel proposé par le sémioticien Hjelmslev (Folkart, 1991 : 245-253), plus détaillé et représentatif de la réalité du signe, afin d'aller au-delà de la dichotomie signifiant-signifié.

---

[254] PERGNIER Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction,* Lille, Presses universitaires de Lille, 1993, chapitre VIII, p. 171-207.

[255] L'ensemble de la terminologie utilisée dans cette section, éventuellement reprise dans d'autres sections et chapitres de cet exposé, vient essentiellement d'une traduction française de deux ouvrages de Hjelmslev parus dans les éditions Minuit : HJELMSLEV Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, traduit du danois par Una Canger, avec la collaboration d'Annick Wewer, suivi par *La Structure fondamentale du langage* traduit de l'anglais par Anne-Marie Léonard, Paris, Éditions Minuit, Collection « Arguments », 1968.

Hjelmslev approfondit par ses réflexions la dualité du signe linguistique en en imaginant des dimensions supplémentaires. Dans son sillage, désormais nous employons les termes « expression » et « contenu » pour désigner les deux versants du signe linguistique pour les différencier de la terminologie saussurienne signifiant-signifié. Chaque versant suit un plan à trois strates, soit la « matière », la « substance »[256] et la « forme »[257] ; c'est-à-dire, l'expression et le contenu du signe linguistique disposent, chacun, d'une matière, d'une substance, et d'une forme. En d'autres termes, le plan de l'expression se compose d'une matière phonatoire qui correspond au sous-continuum articulatoire extralinguistique (les sons existant dans le monde réel), d'une substance qui se constitue de l'unité sonore du signe, de sa réalisation phonétique dans le cadre des phonèmes se trouvant dans une langue, et d'une forme qui se définit comme la sous-jacence phonologique du signe, à savoir ses « traits discrets » (consonne dure ou douce, voyelle longue ou courte, etc.). Le contenu, de sa part, dispose d'une matière référentielle, soit le « segment du continuum référentiel conceptualisé par le signifié », d'une substance qui correspond à l'image mentale floue que l'on se forme du référent, et de la forme du contenu qui est la sous-jacence sémique, contenus différentiels, le réseau des valeurs saussuriennes, l'ensemble des traits discrets. À titre d'exemple, dans le signe *pomme*, la matière phonatoire se compose des sons, la substance de l'expression correspond à l'agglutination des phonèmes /p/ /o/ /m/ existant en français dans une séquence déterminée (par le code linguistique), et la forme de l'expression est une lexie mono-morphique constituée d'une consonne labiale suivie d'une voyelle fermée suivie d'une autre consonne labiale qui forment ensemble une seule syllabe longue. Ainsi, la matière référentielle est le segment du continuum extralinguistique qui correspond à tous les fruits, etc. ; la substance du contenu en est l'image floue qui se réalise dans l'esprit d'un fruit ; la forme du contenu en est l'objet inanimé, à couleurs variées (rouge, jaune…), rond, comestible, etc. Il est à savoir qu'aucun de ces composants du plan sémiotique n'est délimité par un cadre fixe prédéterminé qui s'applique à toutes les circonstances et dans tous les contextes : la prononciation du mot peut varier selon les critères diatopiques, diastratiques, ou circonstanciels (dans un vers on prononce le /e/ final pour des raisons prosodiques) ; la forme

[256] *Manifestans* qui, selon la terminologie de Hjelmslev, correspond à la réalisation de la matière extralinguistique par la sémiotisation dans l'expression ou dans le contenu du signe. Il désigne la manifestation intelligible du signe au premier plan. Il est l'image acoustique (de l'expression) ou psychologique (du contenu) du signe dans l'esprit.

[257] Absolument à ne pas confondre avec la forme dans l'acception dualiste classique *forme-fond*. Il s'agit du *manifestatum* de Hjelmslev désignant la « sous-jacence abstraite » du signe manifestée à l'esprit. Il consiste en sous-jacence phonologique pour l'expression du signe et en sous-jacence sémique, contenus différentiels, valeurs, traits discrets pour le contenu du signe. (Folkart, 1991 : 247)

du contenu peut se modifier dans le cotexte pour transformer l'image qui se reproduit dans l'esprit si le signe est jouxté par le syntagme /d'api/ (valeur référentielle) /d'Adam/ (valeur idiomatique), ou encore par /de reinette/ et /d'api/ comme dans la comptine française (valeur sociolectale fondée encore sur l'idiome dans son aspect culturel).

Il s'agit justement de la « sémiotique discursive », c'est-à-dire la forme et la substance du discours basées sur la « matière discursive » fournie par la langue et l'idiome. Autrement dit, le discours, lui-même, souscrit à ce plan tripartite de matière-substance-forme. La matière discursive se compose de « structures phonologiques et sémiques » fournies par la langue ainsi que de « schèmes combinatoires » régis par l'idiome. La substance discursive (*manifestans*) est la « structure de surface » du discours, c'est-à-dire le « syntagme ». La forme discursive (*manifestatum*) désigne alors les « structures sous-jacentes » résidant à l'intérieur du discours : analogie, contraste, hypothèse, substitution, etc. Ainsi, dans le discours « la pomme rouge te fait mal à la pomme d'Adam », se constitue d'un aspect syntagmatique qui se constitue d'un terme de départ (C_0), d'un complément de rang 1 (C_2 : complément d'objet indirect) d'un procès (verbe composé) et d'un complément de circonstance. La structure sous-jacente réside dans le jeu de mots qui engendre une confusion temporaire chez le locutaire de par le parallélisme établi entre deux lexies à l'état de polysémie.

4.1.2. La mise en forme discursive

Dans l'exemple précédent, la texture du syntagme se compose d'une série de signes, comme pomme, pomme d'Adam, faire mal etc., qui donnent naissance chacun à une série de microphénomènes constitutifs de la matérialité du syntagme. Il s'agit de matière infra-discursive du discours. Le discours est donc construit par l'énonciateur et repose sur une grille d'éléments infra-sémiotiques dans leurs manifestations infra-linguistiques (sémiotique linguistique) systémiques (règles combinatoires du code), idiomatiques ou sociolinguistiques (connotations institutionnelles), et surtout subjectifs (personnel) ou poétiques, dépendant du choix par le sujet énonciateur des connotations construites (par lui-même).

Ce dernier point de la définition est d'une importance primordiale. C'est le sujet énonciateur qui, à partir d'une matière discursive qui constitue en réalité le « médium » entre les mondes discursif et référentiel (énonciation et le monde réel extralinguistique), construit un monument qui est le sien. Il peut se maintenir à l'intérieur de cette grille linguistique

(système) et sociolinguistique (l'idiome dans toutes ses formes lectales : dialecte, sociolecte, technolecte…) (Pergnier, 1993 : 195-197) et réaliser une *ratio facilis*[258]. En revanche, l'énonciateur peut faire preuve d'une créativité dans un usage innovant de cette matière, pour des raisons rhétoriques afin d'accroître l'effet de son discours, pour des raisons esthétiques dans le but d'embellir le discours[259], ou encore pragmatiques, malgré lui, pour arrondir le mètre d'un vers. C'est le cas d'une *ratio difficilis*[260].

Le procédé de la mise en discours c'est, en effet, le passage, opéré par un sujet énonciateur, d'un continuum extralinguistique (phonatoire et référentiel), par l'entremise d'un système linguistique (de signes avec leur forme et substance et mode opératoire syntaxique) et d'un système idiomatique (avec ses codes et règles de combinaison), qui constituent à deux la matière discursive, vers un syntagme discursif à une texture matérielle propre (substance) et des structures sous-jacentes. Finalement, l'ensemble des « microstructures » sous-jacentes constituant la forme du discours compose la couche infra-discursive, les particules constituantes, la substance (micro-syntagmes) et les formes (microstructures sous-jacentes) du discours, ce que Folkart compare aux graines du papier ou aux pixels de l'écran. Autrement dit, la mise en discours produit, moyennant une matière pré-discursive (langue et idiome), un énoncé doté d'une surface syntagmatique faite d'éléments constitutifs infra-sémiotiques (substance) et des structures sous-jacentes faites d'éléments constitutifs infra-discursifs.

Le tableau[261] suivant expose le processus de la mise en discours du référent à partir de la matière pré-discursive qui, avec l'ensemble des microstructures discursives, constituent la notion de l'infra-discours :

---

[258] « Terme employé par Umberto Eco pour désigner la pratique usuelle du langage, celle qui se contente de reprendre les « mots de la tribu ». » (Folkart, 1991 : 450)

[259] En persan on parle de *tarsi'*, décoration du texte : *nasr e morassa'* est une prose décorée, à caractère prosodique, l'équivalent de la prose poétique.

[260] « Terme employé par Umberto Eco pour désigner la stratégie discursive qui consiste à inventer ses propres moyens d'expression plutôt que de recourir aux moyens sanctionnés par l'usage collectif (l'idiome). Une *ratio diffilis* constitue ainsi une entreprise de remotivation du langage. Nous employons le terme synonyme du texte-pratique». (Folkart, 1991 : 449-450)

[261] Ce tableau a été inspiré par une série de schémas graphiques fournis par Folkart. (*Ibid.* : 274 et 252)

	Discours	
	Substance Syntagme de surface	**Forme** Structures sous-jacentes
Idiome ⟶ Combinaisons préétablies par la société	**Matière pré-discursive** Structures phonologiques, sémiques + Schèmes idiomatiques	
Système linguistique Aspects sémiotiques : Expression (substance + forme) Contenu (substance + forme) Règles syntaxiques	↕	
Matière infra-linguistique Sous-continuums référentiels Sous-continuums phonatoires		
Continuum Référent (univers extralinguistique)		

4.1.3. Traduction : la remise de la forme discursive

La traduction, en tant que ré-énonciation, a pour objectif la reprise du discours, soit dans son sémantisme de proposition soit dans sa matière infra-discursive. Folkart appelle « traduction-transitive » une traduction qui ne rend compte que de la proposition, laquelle est considérée appropriée au transfert des textes techniques et scientifiques d'une langue à lautre. En revanche, ce qui convient aux textes-pratiques (qui font preuve de poéticité, de littérarité), c'est une traduction-pratique qui

> […] privilégie la dimension sémiologique de l'énoncé (exemple traduction poétique). Réinvention d'une *ratio difficilis*, la traduction – pratique vise à remanifester à travers le texte d'arrivée le lien idiolectal qui dans le texte de départ assurait la remotivation de l'expression par le contenu. L'appellation traduction traduction-pratique insiste sur l'inventivité dont doit faire preuve le ré-énonciateur, à l'instar de l'énonciateur. (*Ibid.* : 456)

Le choix traductif consiste, en majeure partie, à déterminer si le syntagme d'origine représente une *ratio facilis*, conforme à la matière discursive conventionnelle, ou s'il se rapporte à une *ratio difficilis*, c'est-à-dire à un usage créatif relevant de la rhétorique de l'énonciateur en respectant l'ordre institutionnel établi ou en le bouleversant, pour ensuite tenter de recréer cette « forme » discursive de quelque manière qu'il soit. Pour mieux

comprendre la différence entre les deux, voici un exemple illustratif de deux usages d'un même syntagme idiomatique qui sont censés donner lieu à deux stratégies différentes de traduction.

Prenons l'énoncé : « She liked her car like the apple of her eye » qui peut/doit se traduire par une équivalence, une traduction idiomatique : « Elle tenait à sa voiture comme à la prunelle de ses yeux. » Il s'agit d'une traduction que Berman qualifierait d'hypertextuelle dans la mesure où le discours s'est adapté au polysystème de la langue-culture d'arrivée. Ce serait une traduction acceptable dans la mesure où l'énonciateur n'a fait preuve d'aucune divergence par rapport au code sociolinguistique de l'idiome. En contraste, dans l'énoncé suivant : « Your love is the apple of my eyes, don't eat it ! » l'énonciateur fait passer le message du plan idiomatique abstrait au plan discursif concret. Il s'agit d'une figure de style, donc d'une inventivité langagière. Il s'agit d'une (re)sémiotisation du *pré-discours*, en l'occurrence, de l'un des termes constituants du syntagme idiomatique. L'auteur a brisé le code ou plutôt l'usage collectif du code langagier. Il a donné une valeur sémiotique ad hoc à une microstructure qui constitue en elle-même une forme idiomatique, à savoir sémiotique. C'est dans ce cas qu'un Antoine Berman, par exemple, préconiserait la « traduction littérale », procédé de ré-énonciation « contre-idiomatique » qui va à l'encontre de la convention imposée par le polysystème d'arrivée justement dans le but de recréer ce décalage original entre le discours et la matière pré-discursive. Notons la traduction suivante : « Ton amour est la pomme de mes yeux, ne la dévore pas ! ». Cette traduction pourrait choquer le lecteur conscient du syntagme idiomatique d'anglais mais dans la mesure où il s'agit d'un trait discursif hétéroclite de l'énonciation, la ré-énonciation doit chercher à le reprendre même si c'est au détriment de la convention systémique de la langue française. C'est-ce que Folkart réclame pour sa traduction-pratique comme « *remanifestation* de la couche infra-discursive ». (*Ibid.* : 256)

Or la distinction entre le degré et la qualité de sémiotisation du texte original, c'est-à-dire l'existence ou non d'une *ratio difficilis*, est du ressort du traducteur et, de ce fait, relève au moins en partie de sa subjectivité et surtout de sa familiarité avec cet agrégat complexe qui constitue la matière pré-discursive de la langue de départ ainsi qu'avec les traits stylistiques de l'auteur. Nous observerons dans ce qui suit, ainsi qu'au chapitre suivant, consacré à la rhétorique persane, quelques modalités de mise en discours par Roumi aussi bien que la pertinence des choix et des stratégies traductifs.

4.2. Expressions idiomatiques et clichés

La poésie de Môlavi a un rapport particulier avec le cliché : d'une part, elle fait un usage abondant des expressions idiomatiques préexistantes en persan et en arabe, ce qui n'est inhabituel dans la poésie mystico-didactique avec sa visée de vulgariser les enseignements ésotériques. Cet usage relève de la connotation institutionnalisée. D'autre part, il faut noter que maintes épigraphes de Roumi sont montées au rang de proverbes et d'expressions figées dans la langue persane et au sein de la culture populaire. Autrement dit, il s'agit des connotés construits par l'auteur du discours qui se sont, à leur tour, institutionnalisés de par l'importance et l'usage populaire de l'énoncé au sein du polysystème de départ. Les deux facteurs ont un effet sur la traduction et la déviation du texte traduit par rapport à son original. Commençons par les vers emblématiques de Roumi.

4.2.1. Perte de valeur connotative

Quelques-uns des proverbes et des expressions persans à très haute fréquence, y compris dans le langage courant, sont en réalité attestés pour la première fois dans les récits du *Masnavi*[262] : *Hamdeli az hamzabâni xoştar ast*[263] en est un : le proverbe signifie littéralement « avoir un cœur commun est mieux qu'avoir une langue commune » faisant allusion à la nécessité d'avoir une proximité idéologique, spirituelle, psychologique ou intentionnelle plutôt que de parler la même langue pour une relation humaine. Il s'agit d'un énoncé simple qui, à force d'être repris par les locuteurs de la langue, a pris une telle valeur connotative dans la conscience collective des persanophones qu'il est utilisé en persan comme proverbe. Or aucun traducteur de ce passage n'a remarqué ce fait de quelque façon que ce soit, et ce, alors même que toutes ces traductions ont été réalisées à l'époque moderne :

Exemple 4.1 : M.VI) ligne 1207 :

Aucune note de traducteur ni de marquage graphique ne signale au lecteur la particularité sémantique de ce vers. Un autre point digne d'être mentionné concerne les deux composés nominaux employés pour former un parallélisme : *ham-deli* (le fait d'avoir le même cœur), et *ham-zabâni* (le fait d'avoir la même langue). Le préfixe *ham* est l'équivalent persan du grec *syn/sym* et du latin *con/com*. Faute d'équivalent lexical, tous les traducteurs

[262] Le meilleur ouvrage qui offre un répertoire des proverbes et expressions idiomatiques en persan est celui de Ali Akbar Dehxodâ, *Amsâl o hékam*.
[263] *Masnavi*, livre I, ligne 1215.

ont opté pour un syntagme verbal pour transposer les deux composés par un procédé d'étoffement. En outre, il est à signaler que le sens du dérivé persanisé[264] du mot d'origine arabe *mahram* a été transformé par tous les traducteurs, puisqu'il ne s'agit ni de compréhension ni d'intimité, mais de confidence. *Mahram* est doté d'une valeur connotative religieuse, reprise par le langage soufi pour désigner la personne à qui l'on peut se confier, se révéler et, dans le contexte religieux, montrer les parties du corps féminin qui doivent rester cachées. Dernièrement, la proximité de la traduction de Vitray-Meyerovitch de celle de Nicholson semble quelque peu frappante aussi bien du point de vue syntagmatique qu'en termes paradigmatiques, à savoir dans le choix de mot. De telles ressemblances suggèrent des influences intertextuelles éventuelles dont nous parlerons à la dernière partie de cet exposé ; cependant, il est utile de le signaler à chaque exemple au fur et à mesure de l'analyse.

Il y a aussi des expressions idiomatiques dont l'existence en persan est due au poète soufi, Roumi. C'est notamment le cas pour *har çe mixâhad del e tangat begu* (vider son cœur) qui existe en diverses formes avec un noyau sémantique qui reste inchangé et qui se résume en *dire ce que son cœur désire*. Cette expression idiomatique, qui s'emploie fréquemment dans le langage courant, implique des situations référentielles très variées : franchise (excessive), confidence, proximité, impolitesse, etc. et renvoie à des attitudes variées du locuteur : critique, rassurante, etc.

Exemple 4.2 : M.III) ligne 1784 :

Cet exemple montre encore une absence totale d'indication du statut particulier de cette expression. Cela aboutit à la perte d'une partie du discours original pour le lecteur de la traduction, partie qui est recevable par le lecteur persanophone. Du fait de l'absence de tout indice dans le texte original, on ne peut guère reprocher au traducteur de ne pas avoir fait de commentaire. On pourrait toutefois s'attendre à une signalisation quelconque de la part d'un traducteur parfaitement familier avec la culture persane. Pour ce qui est de la proximité des traductions, il faut encore noter une ressemblance entre les versions de Nicholson et Vitray-Meyerovitch d'autant plus étrange que la traduction de Vitray-Meyerovitch s'approche plus de la version anglaise que de l'original. En admettant que la traduction française est fondée sur le texte persan, on peut s'interroger sur le choix des mots tels que « affligé »,

[264] Persanisé car il en existe des dérivés obéissant à la syntaxe lexicale persane tels que *nâmahram*, *mahrami*, etc.

« méthode », ou encore « adoration » (d'autant plus que ce dernier n'existe pas même dans le vers de Roumi.)

Il y a bien sûr d'autres exemples de la parole de Roumi canonisée comme proverbes ou expressions idiomatiques en persan qui ont subi le même sort dans la traduction. Les exemples les plus connus, qui ne feront pas l'objet d'une analyse ici mais méritent tout de même d'être mentionnés, sont sans doute *: âftâb âmad dalile âftâb* (M.II : ligne 115) (le soleil est advenu comme la preuve du soleil) faisant allusion à l'irréfutabilité d'une preuve ou à une prémisse axiomatique. Pour un cas d'idiomatisme on ne peut pas manquer de citer *nim e omr e to şod bar fanâ* (*Masnavi*, *Livre I*,l. 2836, v. 2) (la moitié de ta vie est anéantie pour dénoter une situation de perte irréparable) expression figée qui existe sous différentes formes syntagmatiques en persan moderne et qui s'emploie dans tout contexte social imaginable y compris dans le langage familier et comme figure hyperbolique et dans un usage humoristique.

Ce qui est à noter c'est que ce genre de clichés, devenu partie intégrante du répertoire linguistique et culturel du système d'origine, permet aux interlocuteurs, en l'occurrence le poète et son lectorat persanophone, d'établir un contact privilégié, évoquant des images familières, facilitant ainsi la communication verbale. Ce privilège fait défaut à la communication par l'entremise de la traduction même si le lecteur de la traduction en est conscient grâce à une note de traducteur. En l'occurrence, même cet outil de traduction est totalement absent de l'apanage des traducteurs.

4.2.2. Traduction des expressions figées

Roman Jakobson signale l'existence, dans toutes les langues, des groupes de mots dont le sens n'est pas accessible par la simple sommation de la signification de chacun des éléments constituants de l'énoncé:

> Dans toute langue il existe aussi des groupes de mots codés, appelés mots-phrases. La signification de la formule *comment ça va*[265] ne peut être déduite de l'addition des significations de ses constituants lexicaux ; le tout n'est pas égal à la somme de ses parties. (Jakobson, 1963 (I) : 47)

[265] [La formule, qui est générale en Europe, soit *comment faites-vous*, en anglais ou *comment allez-vous* serait médiévale et signifierait comment allez-vous à la selle ? Le sens s'est affaibli.]

Les expressions figées et les clichés font partie des mots-phrases codés de Jakobson dont le passage d'une langue à l'autre peut être source de nombreux problèmes. Il s'agit, en réalité, des tropes, soit des métaphores (en rapport de substitution basée sur la *similarité*), soit des métonymies (en rapport de combinaison basée sur la *contiguïté*) (*Ibid.* : 45-49) tellement usées par les locuteurs qu'elles se sont banalisées au point de former une unité sémantique solitaire. Malgré la position révolutionnaire d'Antoine Berman concernant la traduction des clichés[266], il existe un consensus général supposant que le traducteur ait recours au procédé de l'équivalence[267] en prenant l'expression idiomatique ou le proverbe pour une seule unité de traduction. Le manuel de *Stylistique comparée* (1977) exige sans équivoque que tout élément faisant partie « d'un répertoire phraséologique d'idiomatismes, de clichés, de proverbes, de locutions substantivales ou adjectivales » (*Ibid.* : 52) soit l'objet d'une équivalence ; c'est-à-dire qu'ils doivent être traduits par un élément équivalent (sous la même forme syntagmatique ou pas) dans la langue cible, et qu'ils ne doivent « se calquer à aucun prix ». (*Ibid.*) Or nous avons constaté d'après les exemples précédents (1.11, 2.1, 2.2) que, faute d'équivalent dans les langues traduisantes ou par souci de fidélité au texte original, de nombreux traducteurs ont appliqué d'autres stratégies, des stratégies de traduction directe (pour prendre la terminologie *de Stylistique comparée*). Si c'est vrai, c'est parce que la situation est bien plus compliquée que ce qui est décrit dans cet ouvrage. S'il est souvent possible de substituer l'expression figée de départ par un équivalent sémantique, il faut parfois une stratégie *ad hoc* qui prenne en compte à la fois le système langagier d'arrivée et la situation de l'énonciation.

Pour faciliter l'organisation de nos exemples, il convient de faire appel à la différenciation proposée par Ruth Amossy, entre le cliché et la locution figée, dans son article en précisant que :

> […] clichés et locutions figées ne se confondent pas nécessairement. En effet, les clichés ne sont pas toujours des locutions. Pour qu'il y ait cliché, il faut qu'il y ait figure de style usée provoquant un effet de répétition, de banalité ; or, ces effets, souvent fondés sur la métaphore ou l'hyperbole, peuvent se concentrer sur un seul mot sans présenter figement syntaxique, […]. Quant aux locutions figées, elles ne

[266] BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 13-15.

[267] Sixième procédé de traduction (oblique) reconnu par Vinay et Dabelnet dans leur ouvrage de nature théorique prescriptive *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier, 1977, p. 52.

relèvent pas forcément du figural ; ainsi des locutions prépositives comme ‘en dépit de’ ou adjectivales comme ‘sur mesure’.[268]

Occupons-nous d’abord des clichés nominaux avant d’aborder les locutions figées. Dans l’exemple 1.11 notamment, le traducteur a affaire à un cliché qui se compose de deux mots arabes *ebn-olvaqt* qui signifient littéralement « fils de temps » mais figurativement « une personne opportuniste, celle qui profite du moment ». Ce cliché sans doute provenant d’une métaphore, est toujours de mise surtout dans le langage populaire persan. Tous les traducteurs, sauf Redhouse qui l’a traduit sémantiquement par une transposition en syntagme verbal, ont calqué le composé nominal suivant le schéma N + préposition + N. Certains, notamment Whinfield et Nicholson, ont expliqué le sens de leur néologisme composé en anglais (quoique Nicholson ne l’ait fait que dans sa deuxième version). Les autres y ont renoncé comme s’il s’agissait d’un composé nominal anglais ou que le lecteur s’était déjà familiarisé avec le concept en lisant Nicholson préalablement. Il est aussi à noter que Whinfield n’ayant visiblement pas saisi le sens figuré, a essayé d’interpréter l’expression, mais de manière erronée. Quant à la traductrice française, aucune note, ce qui étonne d’autant plus que sa traduction suit souvent presque à la lettre celle de Nicholson, mais pas ses commentaires.

Dans le vers suivant, nous verrons un morphème simple, un seul mot, d’origine persane, qui constitue un cliché par excellence de par le déplacement métasémique dont il a fait l’objet au cours des siècles.

Exemple 4.3 : M.III) lignes 1751-1752 :

Si le mot *çâker* a pour sens un « serviteur à demeure », il a pris toute une dimension connotative en raison de son association avec la notion d’humilité, parfois excessive, envers une personne. Des expressions comme *je suis/deviens ton/votre serviteur* avec toute une panoplie de synonymes persans pour le nom serviteur (*nokar*, *qolâm*, etc.) sont devenues des mots-phrases codés, à savoir complètement dénuées de leur signification littérale, pour montrer le respect, la modestie, l’affection, et la déférence du destinateur envers le destinataire. Ces expressions ne sont pas rares dans la langue persane et la culture du monde iranien qui sont caractérisées par un phénomène culturel nommé *ta’ârof* (civilités), désignant les manières dont une personne fait preuve afin de montrer sa courtoisie et politesse. Ce

[268] AMOSSY Ruth, « D’une culture à l’autre : réflexion sur la transposition des clichés et des stéréotypes », *Palimpsestes*, *Le cliché en traduction*, n°13, 2001, p. 11.

cliché est aussi un marqueur social, appartenant au registre familier voire argotique de la langue persane. Ce parler aussi bien que cette méthode de *ta'ârof* (l'observation des convenances et des bonnes manières) est plutôt réservé aux classes populaires.

Ainsi, tout en admettant que, dans le contexte du récit « Moïse et le berger », le locuteur emploie le terme dans son sens littéral, ayant pour but de devenir le « valet à demeure » de Dieu, il est certain que l'usage du cliché de *çâker* est loin d'être anodin. En fait, tout le récit est fondé sur la divagation langagière d'un berger qui s'adresse à Dieu (tout-puissant !) dans un ton digne d'un être humain, lui attribuant des caractères anthromorphiques (comme la dépendance de la toilette quotidienne, etc.), ce qui suscitera la colère de Moïse à la suite du récit. Ce jeu langagier est en effet au centre du discours de Roumi. L'auteur, moyennant son choix lexical, cherche à communiquer une image spécifique qui lui servira à construire son paradigme discursif plus général. Ainsi, voici le couple langue-discours mis en évidence par ce simple signe linguistique qui, une fois positionné dans l'articulation sémantique de l'énoncé, peut impliquer toute une série de sens reliés par des liens connotatifs. Or, ces réseaux sous-jacents du discours sont totalement brisés en l'absence de tout indice dans le texte traduit qui fasse comprendre au lecteur leur existence. C'est « l'intenté » de l'auteur qui est ainsi transformé, au moins en partie. Cette perte a des degrés qui varient en fonction du choix du traducteur. Dans les traductions A5 et A7 notamment, la substitution du cliché en question par le syntagme verbal (cas de Barks) sans aucune compensation quelconque est particulièrement destructrice du ton du texte de départ, ce qui fait que le lecteur dans la langue cible n'a aucunement la même impression que le lecteur persanophone.

En ce qui concerne la traduction des locutions figées aussi les traducteurs montrent une prédilection pour des stratégies directes de traduction, sans doute sous l'influence de la traduction littérale de Nicholson :

Exemple 4.4 : M.II) ligne 116 :

En l'absence d'un équivalent direct pour le cliché persan *ço xar dar gel mandan* (rester dans la boue comme un âne), métaphore pour l'incapacité totale de comprendre et d'agir, on peut constater qu'une gamme de procédés de traduction a été mise en œuvre, depuis le procédé prescrit par les linguistes Darbelnet et Vinay à celui préconisé par Berman. Pour éviter un non-sens Nicholson a ajouté une charge sémantique à sa traduction littérale moyennant un adverbe (*helplessly*), ce qui le différencie des deux traducteurs anglophones

postérieurs, qui ont préféré calquer la locution originale. Whinfield et Redhouse ont opté pour une équivalence sémantique, ce dernier gardant le *comparatif* (le mot de comparaison) *as*, préservant ainsi la figure de rhétorique de « comparaison ». La traduction française suit, comme d'habitude, celle de Nicholson, jusqu'à son choix du verbe, (coucher/lay down), la répétition de l'antécédent du pronom, *l'amour*, et l'inclusion de l'idée d'impuissance moyennant un adjectif.

Ainsi peut-on témoigner des conséquences qui découlent de chacune de ces stratégies sur le discours reporté. D'un côté, le transfert du syntagme (traduction littérale) a pour résultat le fait qu'une figure de style, la « comparaison », faisant fonction de cliché à force d'être usitée dans la langue de départ, redevienne figure de style dans le texte d'arrivée. La traduction littérale de cette locution figée dans une langue qui ne dispose pas de la même imagerie en tant que cliché courant lui restitue sa valeur rhétorique perdue dans la langue de départ. D'un autre côté, le choix des équivalents sémantiques en anglais, encore qu'ils préservent en quelque sorte l'idée de coincement avec des verbes statiques comme *stand* ou *stick*, fait disparaître l'imagerie dramatisante du discours original. Surtout dans le texte de Redhouse, une substitution fait disparaître la comparaison à la fois en supprimant le comparant (l'âne) et le comparatif. L'équivalence déplace le rapport sémantique de la comparaison depuis l'axe syntagmatique (le rapport entre les constituants du discours) vers l'axe paradigmatique ; à l'inverse, le calque renverse la relation paradigmatique du discours original, avec une figure *in absentia* (le sens figuré de l'âne est à chercher ailleurs) pour en faire une figure *in praesentia* (l'analogie entre la *raison* et l'*âne coincé dans la boue*) installée sur l'axe syntagmatique. Au demeurant, dans le cas des deux procédés, le problème demeure que le cliché persan joue sur les axes linguistiques simultanément : s'il y a la comparaison jouant sur le syntagme (A est comme B), le tout, l'ensemble des constituants de la locution renvoie, dans un rapport métaphorique, à une idée en dehors du contexte syntagmatique et au sein de la situation référentielle dans une mémoire culturelle à l'extérieur de l'énoncé. Il y a perte alors dans les deux cas.

L'équilibre optimal serait-il atteignable encore une fois grâce à une traduction littérale accompagnée d'un commentaire du traducteur ? Selon *Stylistique comparée*, ouvrage purement prescriptif, qui tient compte de la possibilité d'accepter certains calques lorsque « la situation qu'ils évoquent est neuve et susceptible de s'acclimater à l'étranger », la responsabilité d'introduire ce genre de nouveautés « dans une langue parfaitement organisée

ne devrait pas échoir au traducteur » mais aux écrivains qui rédigent leur œuvre en première main dans la langue concernée. Or, le traducteur n'est-il pas le pont entre soi et l'étranger ? Pour Berman, qui préconise une approche qui rend compte du rythme, de la longueur, des éventuelles allitérations, etc. du cliché, « car un proverbe est une forme » (Berman, 1999 : 14), « traduire littéralement un proverbe, ce n'est pas un simple 'mot à mot'.» (*Ibid.*) Ainsi faut-il ajouter que traduire littéralement l'expression figée ne doit pas la priver de sa valeur métaphorique non plus. Car « en effet, la traduction n'effectue pas simplement le passage d'un système de la langue au système d'une autre langue. Elle entend reproduire un discours particulier qui tire son sens mais aussi son impact de l'interaction entre le locuteur et son ou ses allocutaires(s). » (Amossy, 2001 : 12) C'est pourquoi, en l'absence totale d'une solution qui reproduise à la fois l'effet du discours et la forme langagière, une traduction littérale suivie par un commentaire en marge de la traduction semblerait l'ultime ressort du traducteur pour maintenir le juste milieu, et ce malgré le caractère encombrant des notes et des commentaires de traducteur.

4.3. Variations de langue et problèmes d'hétérogénéité discursive

Il convient aussi de souligner l'existence d'un autre facteur qui n'est pas sans conséquences pour la traduction : les variations linguistiques.[269] L'acte de la communication verbale n'étant pas d'une nature figée, il change de forme en fonction d'un certain nombre de variables. Ces variations qui se manifestent tant au niveau de la langue et de l'idiome qu'au niveau du discours, de par sa dépendance de la matière pré-discursive, sont généralement classées selon quatre paramètres essentiels : l'espace, le temps, le contexte social de l'énonciation, et la situation du locuteur. Ainsi peut-on dénombrer les variations *diatopique*, *diachronique*, *diastratique*, et *diaphasique*[270], c'est-à-dire les variations en fonction de la région de l'usage de langue, de l'époque concernée, du niveau social du locuteur, et de la situation dans laquelle celui-ci se trouve au moment de la communication. Dans le cadre de notre analyse, ce sont les variations diachroniques et diastratiques du discours de Roumi qui présentent des intérêts particuliers. Les variations linguistiques font partie des traits discursifs qui peuvent affecter la ré-énonciation dans deux perspectives : la *cohérence* et *l'équivalence*. D'une part, les modulations du texte de départ entre les registres donnés constituent une

[269] À cet égard, les linguistes scandinaves tels que Hjelmslev, Flydal, Coseriu ont particulièrement été actifs. En français, le numéro 10 de la revue *Palimpsestes* réunit autour de ce sujet plusieurs articles : BENSIMON Paul *Palimpsestes* : *Niveaux de langue et registres de la traduction*, numéro 10, 1996.

[270] Pour une définition détaillée, voir GADET Françoise, « Niveaux de langue et variation intrinsèque », in *op.cit.*, p. 17-40.

cohérence qui peut être brisée sous l'effet de la traduction ; d'autre part, la traduction mimétique, préconisée par Berman, doit respecter ce trait de discours par une forme discursive équivalente dans le texte traduit. Son discours étant composé au XIIIe siècle, met inévitablement en jeu un certain nombre de variations linguistiques surtout du point de vue de l'usage archaïque de la langue persane mais aussi en ce qui concerne les niveaux de langue mis en usage. Ces deux paramètres ainsi que leurs effets sur la traduction feront aussi l'objet de l'analyse de ce chapitre.

4.3.1. Variations diachroniques : problèmes liés à l'archaïsme

D'après Şamisâ, quoique Roumi soit considéré comme un poète appartenant à l'école *arâqi* (d'Irak, soit l'Iran occidentale) en vogue dès le XIIIe siècle, de par son appartenance à une région natale qui se situait dans la zone géographique de l'Iran oriental (*xorâsân*) où la variété *Dari*[271] était en usage, son langage manifeste des traits stylistiques influencés par ce dialecte. [272] Or ce dialecte est avant tout caractérisé par l'existence de formes archaïques, surtout à l'époque en question, tant au niveau lexical que syntaxique. Autrement dit, Roumi a vécu à une époque en pleine transformation linguistique, stylistique et esthétique, et s'il appartient à l'époque *arâqi* en termes thématiques et esthétiques, son style n'est pas moins caractérisé par le dialecte de sa région d'origine. Le langage de Roumi fait preuve d'un dynamisme particulier en ce sens qu'il n'hésite pas à mélanger le moderne et l'ancien, le soutenu et le populaire, voire argotique (comme on le verra plus tard), de même qu'il se permettait de jongler libéralement avec l'arabisme au sein de son discours, tout de même en persan. Pour le dire avec précision, le langage de l'école *arâqi* est une accumulation de couches archaïques et dialectales de la langue persane constituant un idiome en soi. Peut-on se permettre d'utiliser un néologisme tel que le *chronolecte* pour parler de ce mélange roumien ? De ces variations discursives qui reposent sur les variations linguistiques de l'époque, dérive le problème d'incohérence discursive avec deux corollaires : *ennoblissement* et *appauvrissement* du discours original par la traduction. [273]

---

[271] La variation diatopique de la langue persane toujours en usage, quoique dans sa version évoluée, à l'est du monde persanophone, soit en Afghanistan et en Asie Centrale (Tadjikistan, Ouzbékistan).

[272] Il parle de la « *darisation* » de la langue persane à partir de l'époque Seldjoukide sous l'effet du mélange démographique à cause des mouvements migratoires à partir de l'est vers l'ouest du plateau iranien. (Şamisâ 1380[2001] : 91-92)

[273] Ces deux tendances déformantes seront abordées en détail au chapitre 7 avec les exemples présentés ici à l'appui.

4.3.1.1. Disparition des traits archaïsants du discours

Le premier effet de traduction qui se fait jour, notamment dans les traductions plus récentes, consiste à construire un syntagme ré-énonciatif neutre correspondant à un énoncé hautement marqué par une variation particulièrement diachronique ou encore dialectique. Concernant Môlavi, Şamisâ précise que son langage a les mêmes caractéristiques que celui de l'école *Xorâsâni*. Il précise aussi que le langage du *Divân* est plus moderne que celui du *Masnavi*. Quelques-uns des traits archaïques sont, par exemple, le *be* emphatique au début du radical du verbe prétérit : *be-xoft* (il gît, il dormit) dans l'exemple 4.4 ; l'emploi de la particule /ma/au lieu de /na/ dans les verbes impératifs négatifs : *macu* (ne cherche pas !) à la place de *nacu*. Voyons de plus près à l'aide de quelques exemples supplémentaires :

Exemple 4.5 : Q. XXII) Di : Qa n°2131, ligne 11 :

Le principal marqueur d'archaïsme représentant l'école de *Xorâsân* est l'usage de la préposition *mar* qui accompagne la postposition *râ* pour indiquer le complément (C_1 ou C_2), en l'occurrence le pronom disjoint *tô* (tu) [274]. L'autre caractéristique est l'omission de /*be*/ au début de l'impératif *rô* (va) dans le vers 2 ne gardant que le radical du verbe en fonction impérative, ce qui est en opposition avec son maintien dans un autre impératif *be-şnô* (entends/écoute !). Ce choix peut s'expliquer par des raisons métriques ; cependant la divergence idiomatique (idiolectale) dont fait preuve le discours étalé dans les deux constitue une microstructure d'opposition qui se manifeste aussi entre l'usage de l'arabe *lesân ottayr* (langage de l'oiseau) dans le vers 1 dans et le synonyme persan *morq* (oiseau) dans le vers 2. Quoique de manière plus légère, l'inclinaison verbale *guyad* (il dit) au lieu de *mi-guyad* marque un décalage entre le persan quotidien et le persan littéraire ; cependant, celui-ci n'engendre aucun effet majeur sur le lecteur. Il convient de préciser, en passant, que quand nous évoquons les archaïsmes, nous ne considérons pas les décalages entre les registres littéraires, qui s'apparentent bien souvent aux usages archaïques, mais des décalages manifestes entre les *normes* (dans le sens où Pergnier utilise le terme) de l'époque de Roumi.[275]

---

[274] Sur l'usage de *râ* et les compléments en persan. (Lazard, 2006 : 169-180)

[275] Pour une étude diachronique exhaustive de la langue persane qui mette au jour les particularités stylistiques de toutes les époques évolutives du persan moderne et ses origines, la consultation d'un ouvrage précieux est recommandée : celui de Farşidvar dont l'intitulé en français serait « Histoire sommaire de la langue persane : du début au présent ». FARŞIDVARD Xosrô, *Târix e moxtasar e zabân e fârsi : az âqâz tâ konun*, Tehrân, Zavvâr, 1387 (2008).

Il va sans dire qu'aucune des langues traduisantes ne dispose, au moins dans son idiome moderne, des outils nécessaires pour transposer cet archaïsme, d'autant que tout recours aux formes usuelles de l'ancien français ou de l'anglais moyen rendrait le message totalement incompréhensible. Du côté des stratégies adoptées par les traducteurs, Tajadod/Carrière semblent avoir pu récupérer l'infra-discours d'origine avec des manipulations syntaxiques telles que le syntagme mis en incise *te dit Salomon* qui constitue aussi une inversion entre l'argument et le verbe. Ils profitent de l'inversion dans le dernier vers dans le syntagme « le nid deviens », cette fois-ci entre le complément et le verbe, de manière encore plus effective. L'anglais ne semble pas aussi maniable sur le plan syntagmatique, ce qui explique le choix lexical plus vaste de Lewis (*nestle-nest*). Ce qu'on lui reproche, pourtant, c'est d'avoir établi une relation syntaxique entre les deux propositions qui sont en position paratactique (avec la conjonction de concession, *though*). Dans le cas de Shiva, en revanche, ce choix lexical (*falcons flee*) transforme la proposition sans véritablement gagner quoi que ce soit au niveau de la forme discursive. L'exemple suivant est tiré du qazal 441, l'un des plus longs de Môlavi, qui par ailleurs fait l'objet d'une analyse diachronique et thématique par Şamisâ.

Exemple 4.6 : Q. V) Di : Qa n° 441, lignes 2 et 14 :

Dans ces deux lignes, il existe plusieurs occurrences de variations diachroniques qui créent une alternance constante entre l'usage normal et l'usage archaïque de la langue. Comme l'exemple précédent, l'impératif *borun â* au lieu de *birun biâ* (viens !, sors !) , le prétérite dans son aspect répétitif ou itératif (il n'est pas certain lequel est visé par l'auteur) se forme avec le préfixe *hami-* à la place de *mi-*, le déplacement du possessif *am* normalement rattaché à l'attribut en position de complément de nom pour le rattacher à l'argument de la copule « être », le brisement de l'ordre canonique de la phrase, ainsi que le choix lexical hautement archaïsant de *di* (veille) sont tous de forts marqueurs d'archaïsme.

Or c'est seulement le style victorien de Nicholson qui rend justice aux formes discursives originales : le verbe à particule à basse fréquence *show forth*, le possessif archaïque *thy*, qui d'ailleurs ne fait point défaut chez tous les traducteurs britanniques du XIXe siècle, l'emploi de *for* comme adverbe de conjonction, ainsi que le choix des adjectifs qualificatifs s'approchent tant bien que mal du ton original. Le bémol est pourtant l'adverbe *yesterday*, qui aurait pu être substitué par le terme plus littéraire et surtout plus juste de *yestereve*. Le composé métaphorique *veil of cloud*, inexistant dans l'original, peut aussi être

tenu pour une stratégie compensatoire, reprise par Cowan dont la version est fondée entièrement sur celle de Nicholson. Arberry, dont le style des robâ'is est très proche de celui du XIXe siècle (voir l'exemple 3.5, A1), s'est pourtant penché sur une approche littéraliste dans ses traductions des qazals, ce qui se traduit par l'aplatissement du discours archaïsant de Roumi dans cet exemple. Les autres traductions anglaises, représentatives du style des traducteurs du XXe siècle, se montrent totalement déconnectées de la réalité discursive du texte de départ et jouent le jeu d'annexionnisme culturel.

Les traducteurs francophones n'ont pas été sensibles aux variations linguistiques du texte original non plus, encore que Tajadod/Carrière aient fait bien des tentatives de récupération des formes discursives archaïsantes toujours moyennant des stratégies syntaxiques telles qu'« Homme est mon désir », c'est-à-dire en désignant l'attribut en position du terme de départ (C_0). Une possibilité lexicale française aurait pu complémenter cet effort : « veille » pour « hier », ce qui a été négligé partout. Si la traduction de Vitray-Meyerovitch se veut littérale, celle de Safâ (l'éminent[276] critique littéraire et homme de lettre iranien qui maîtrisait, entre autres, le français) paraît quelque peu popularisante dans la mesure où elle respecte les normes stylistiques d'un français simple et lisible, et tout au détriment du discours original.

L'effacement de l'archaïsme du style de Roumi par les traducteurs récents et son respect par la plupart des traducteurs anglophones classiques ne se limite pas à un passage spécifique. Ce fait est omniprésent. Les passages cités ne sont qu'à titre d'exemple. Cet effet de traduction peut s'expliquer, en général, par les variations diachroniques au sein des langues traduisantes. Plus on avance dans le XXe siècle, plus on s'éloigne des normes poétiques et stylistiques du polysystème victorien, moins les archaïsmes sont reflétés dans le style des traducteurs.

4.3.1.2. La sur-archaïsation du discours

Si la tendance générale semble être celle de l'effacement des formes archaïques du discours de Roumi, on peut aussi constater maints cas d'un effet inverse ; à savoir que le traducteur, par son choix énonciatif, archaïse le discours, moyennant un choix lexical ou

[276] L'auteur fameux de l'histoire de la littérature persane, a fourni quelques extraits de Roumi en français dans son ouvrage sur Roumi. *Cf.* SAFÂ Zabihollah, *Djalâl al-Dîn Mawlavi grand penseur et poète persan*, Tehrân, Conseil supérieur de la culture et des arts, 1974, aussi bien que dans *Anthologie de la poésie persane* (Paris, Gallimard, 1964, p. 207-221).

syntaxique, dans le syntagme ré-énonciatif alors que caractère n'existe aucunement dans l'énoncé original. C'est le cas de plusieurs vers du *Masnavi* dans lesquels l'auteur met en pratique des syntagmes simples voire banaux, même proches du langage courant contemporain. Ces vers font l'objet d'une archaïsation élevant le degré d'hermétisme du discours surtout par des traducteurs tels que Redhouse, Whinfield, et Nicholson. Certains de nos exemples précédents mettent ce phénomène en pleine lumière. L'exemple 4.3, pour un, expose la différence entre le juste choix discursif de Mojaddedi (récent) et de Wilson (début du XXe siècle) et le style victorien de Whinfield, de Nicholson, ainsi que celui d'Arberry (dans sa traduction en prose). Tandis que les vers de Roumi, discours rapporté diégétique du berger, sont d'une fluidité presque caractéristique du persan contemporain, l'occurrence des formes telles que *thou, thy, art, wilt, choosest, electest*, etc. ramène le lecteur anglophone vers les origines saxonnes ou frisonnes de sa langue (*wilt* en particulier s'apparente au bas allemand !). Une telle transformation du ton va à l'encontre de l'effet recherché par la rhétorique originale de Roumi.

Cette divergence entre le style du texte traduit et celui de l'auteur ne se limite pas aux récits du *Masnavi*. Les lignes suivantes tirées d'un qazal de Roumi sont révélatrices de ce fait de style chez Nicholson qui se laisse emporter parfois par un idiolecte trop influencé par la grandiloquence de son époque.

Exemple 4.7 : Q. XIX) Di : Qa n° 1521, lignes 1 et 9 (la finale) :

Ce qazal, au demeurant une quasi-exception stylistique dans le *Divân*, sur un mètre court et simple, représente un style tellement dénué d'affection que le qazal s'apparente à une comptine contemporaine. Un écolier persanophone pourrait tout comprendre dans ce poème : aucun hermétisme lexical, nul emprunt déconcertant de l'arabe, aucune tournure soutenue ni littéraire, peu de figures de style, etc. Ce poème peut très bien passer pour un poème contemporain tant le langage est dénué de toute complexité et usage ancien. Or la traduction de Nicholson l'a rendu bien hermétique et affecté : en plus des syntagmes et des lexies anciens, le champ lexical se montre riche en diversité littéraire : *bestow, seek, sit in grief*. L'exemple du professeur n'a pas été suivi par son disciple, Arberry qui propose un style sobre et littéral. Cela en va de même chez Tajadod/Carrière ainsi que chez Jambet, lesquels n'ont pourtant pas hésité à élever légèrement leurs styles par le choix du passé simple entre autres.

Le cas de Nicholson montre bien comment l'idiolecte du traducteur peut se superposer à l'idiolecte de l'auteur provoquant une certaine interférence au niveau de l'idiomatisme du discours. Nicholson est marqué par l'idiome imposé par le polysystème victorien d'une part, et l'archaïsme dominant la majorité des textes de Roumi. Comme Pergnier l'affirme :

> Ce qui se trouve en contact dans la traduction, par l'intermédiaire du traducteur, ce ne sont pas deux systèmes abstraitement définis, ce sont deux idiomes ayant un statut sociolinguistique. Le message est émis dans un idiolecte propre à l'émetteur […]. Le traducteur, de son côté, borde une traduction avec son propre idiolecte dans la langue de départ et dans la langue d'arrivée.
> Ainsi que le montre bien Wandruszka, le traducteur opère donc sur une pluralité de « codes » juxtaposés et superposés qui s'imbriquent les uns dans les autres. (1992 : 204-205)

4.3.2. Inconsistance lectale dans le discours de Roumi

Contrairement aux cas de variations diachroniques qui sont susceptibles, on l'a vu, d'affecter le discours à travers la traduction dans les deux sens, les problèmes posés par les variations diastratiques, l'alternance des registres sociolectaux dans le style de Roumi, notamment dans le *Masnavi*, avec ses récits mettant en scène toutes les classes sociales,sont d'ordre sur-traductionnel. En effet, les traducteurs, surtout ceux du XIXe siècle, ont tendance à ennoblir le ton, avec un langage futé voire affecté, d'un discours qui est marqué par des éléments infra-discursifs relevant d'un registre populaire de langue. Ce problème peut s'expliquer par une particularité de l'idiolecte de l'auteur. Cette particularité réside dans le fait que Roumi n'hésite pas à mélanger les genres ainsi que les registres. Comme nous le verrons ci-dessous, dans la section dédiée à la narrativité non-linaire du *Masnavi*, le poète-mystique qu'est Môlavi a tendance à combiner des discours didactiques et analytiques avec les éléments diégétiques des récits. De même, il n'évite pas l'alternance entre les sociolectes de ses personnages et les technolectes théologiques et métaphysiques de ses analyses. Il va jusqu'à faire le même amalgame au sein du discours narratif, dans son propre langage. Il arrive parfois que dans le même *beyt* (distique) des éléments appartenant à des registres variés se jouxtent de façon brutale. L'idiolecte de Roumi n'est pas homogène, ni à l'échelle de son œuvre intégrale, ni à celle d'un seul ouvrage, ni au niveau macrostructural d'un discours, ni même au sein des microstructures su syntagme de l'énoncé. Pergnier, citant Wandruzska, souligne l'étendue de ce phénomène :

> Nous avons tous, écrit Wandruzska, « plusieurs langages à notre disposition. L'un correct et officiel, un autre familier, un troisième vulgaire, un quatrième argotique, et nous passons avec la plus grande facilité d'un style à l'autre, parfois au beau milieu d'une phrase ». Ces différents « langages » se côtoient, s'interpénètrent, se marient, et, saisis non plus au niveau de la langue, mais au niveau de la rhétorique, constituent les « styles », les « registres », ou ce qu'il est coutume d'appeler les « niveaux de langue. (*Ibid.* : 197)

Or, contrairement à la plupart des poètes classiques persanophones, Roumi ne craint pas de laisser « interpénétrer » tous les langages qu'il maîtrise dans son style mystico-didactique du *Masnavi*. Un tel style « polylogique » a été reconnu dans *Ulysses* de James Joyce, objet d'une étude traductologique par Barbara Folkart[277]. Nous nous interrogerons, à notre tour, sur les effets de la traduction sur cette inconsistance des lectes, des registres et des voix chez Roumi, à l'aide de quelques exemples. L'occurrence de ces alternances sociolectales peut se diviser en deux catégories principales, le style du discours diégétique et celui du discours narratif. Cette polylogie peut se manifester à la fois dans la longueur, soit d'un récit à l'autre, soit à l'intérieur d'un seul récit. Les voix[278] des personnages peuvent s'opposer dans le même passage ou bien s'opposer à celle du narrateur.

4.3.2.1. Polylogie diégétique et narrative

L'un des meilleurs exemples d'un récit de ce type est celui de « Moïse et le berger » dont des passages ont déjà été cités. L'exemple 4.3 nous a déjà montré comment le comportement indifférent des traducteurs fait disparaître la connotation d'une lexie comme *çâker*. À une échelle plus vaste, le manque de sensibilité des traducteurs par rapport aux traits discursifs attribués à chaque voix, notamment les variations lectales qui marquent les points de rupture entre les propos du berger, ceux de Moïse, ceux du narrateur, ainsi que ceux de Dieu, fait obstacle au passage de ces traits de discours dans la langue d'arrivée. En réalité, en l'absence de traduction, ce sont ces marquages qui facilitent l'articulation des voix différentes dans le texte. Pour ce qui est des registres, les syntagmes archaïsants et parfois lourds de Nicholson, ainsi que ceux de ses prédécesseurs quoique de manière moins intense, se tiennent

---

[277] FOLKART Barbara, « Polylogie et registres de traduction : les cas d'Ulysse », in *Palimpsestes*, numéro 10, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1996, p. 125-140.

[278] On se contente ici de la définition sommaire donnée par Folkart de la notion de « voix » qui désigne une macrostructure fondée sur l'alternance des registres dans le texte pour créer un discours spécifique attribué ensuite à un personnage ou au narrateur : « De façon très simple, une même voix peut se manifester à travers plusieurs registres. Le registre constitue ainsi la matière première qui sera travaillée par l'auteur pour façonner une voix […] ; une voix, c'est un faisceau de traits textuels qui donne l'impression de pouvoir être à un seul foyer d'énonciation. » (*ibid*. : 127)

en contraste évident avec les propos du berger illettré. La perte est alors double : tant au niveau de l'esthétique du jeu stylistique de l'auteur qu'au niveau de l'articulation polylogique du texte. Le lecteur des traductions plus anciennes aurait l'impression que tous les trois personnages parlent de la même façon : Dieu, le prophète, et le berger. L'alternance des registres est d'autant plus importante que la voix du berger, après avoir été réprimandé par Moïse et au moment de leur retrouvaille, a remarquablement évolué : le récit se divise en effet en trois sections : la conversation du berger et de Moïse, celle entre Moïse et Dieu, et enfin, les excuses de Moïse au berger qui a maintenant une voix qui ressemble à celle d'un soufi expérimenté, dont le discours rapporté est actualisé respectivement entre les lignes 1720-1726 et les lignes 1787-1791. L'exemple suivant peut exposer les points de rupture entre la voix du berger et celle du narrateur ainsi que la disparité lectale dans la voix du berger à deux moments différents du récit.

Exemple 4.8 : M.III) lignes 1723-1725, et 1790:

Les deux premières lignes, la suite des lignes citées dans l'exemple 4.3, correspondent aux propos du berger. Le discours relève d'un niveau populaire de langue. L'énoncé est marqué par des traits sociolectaux à la fois dans la proposition et le syntagme. Les propos du locuteur évoquent les mots doux adressés à un enfant : la personnification de l'être divin en lui attribuant des propriétés et habitudes humaines, l'offre de services associés normalement aux humains, la dédicace des chants de bergers ainsi que de ses chèvres au locutaire sont des composants sémantiques du discours poussé au ridicule du berger. Mais c'est surtout le syntagme qui est marqué par des usages relevant du registre familier et populaire : l'ajout du suffixe diminutif *-ak*, exprimant aussi l'affection, aux termes désignant les membres du corps, l'usage des onomatopées non-lexicalisées en persan (*hey hey, hey hây*) simulant les tonalités du chant des bergers pour leur troupeau et aussi indiquant la pauvreté du champ lexical du berger, relèvent tous du registre populaire. Au niveau des formes discursives, la juxtaposition du symbole du sacrifice… *fadâ ye*... (que… soit sacrifié à…), syntagme à une forte connotation noble et affectueuse, et des chèvres comme objet du sacrifice, crée une forme ironique. De même, le syntagme… *be yâde*… (… à l'honneur de…), suivi par l'onomatopée en question, créé une association d'idées qui frôle le ridicule. Ce sont les formes d'expression d'un idiome spécifique, à savoir celui d'un discours romantique et poétique, qui, en conjonction avec des éléments impertinents, crée un effet de choc qui indique la simplicité et la bassesse intellectuelle du locuteur. Cette mise en forme discursive

perd toute efficacité dans toutes les traductions sauf celle de Mojaddedi et de Barks, pour des raisons différentes. Mojaddedi, utilisant des contractions (*I'd kiss*…) qui marquent le registre en anglais, fait un choix délibéré mais peu réussi en tout. Barks utilise un registre bien familier surtout avec son choix de mot, mais dans son cas, il s'agit d'un langage moderne et courant lequel caractérise ses traductions en général. Barks n'a pas, pour autant, réussi son pari en marquant la rupture lectale du passage du discours rapporté à la narration. Chez lui, c'est le poème entier qui est traduit dans un registre plutôt familier. L'emploi de la majuscule pour tous les termes déictiques renvoyant à Dieu, par tous les traducteurs sauf Lewis et Mojaddedi, est aussi une autre stratégie qui déforme la voix du berger dont le discours va à l'encontre de toute idée de divinisation du créateur. Pour ce qui de la traduction française, elle porte encore d'étranges ressemblances avec les traductions anglaises qui la précèdent (« homme » au lieu d'« untel » et surtout la traduction de n*âsut* et *lâhut* qui ressemble à celle de Nicholson), quoique le choix de « gémissements » pour traduire l'onomatopée ainsi que les verbes indicatifs de la ligne 1724 divergent des choix traductifs de Nicholson et Arberry. Par conséquent, la mise en place des lectes variés dans le discours de départ n'y est pas reflétée non plus.

En effet, cette rupture constitue un trait discursif important. Roumi oppose les propos enfantins du berger à sa propre voix narrative et à celle de Moïse dès la ligne 1724 avec l'usage d'un adverbe du registre littéraire, *zin namat* (de la sorte) suivi par un discours moralisant prononcé successivement par le prophète, Dieu et encore le narrateur. Le changement de registre est actualisé, par exemple, par la syntaxe plus complexe de la voix de Moïse dans la question qu'il pose au berger : « à qui est cette [parole] ? » plutôt qu'« à qui tu parles ? » dit le prophète. En d'autres termes, l'articulation des registres se réalise visiblement dès la fin du discours rapporté du personnage illettré.[279] Un autre contraste dans l'idiolecte du berger se réalise au niveau macro-discursif, là où le berger reprend la parole (ligne 1787). Quand il reprend la parole lors de sa deuxième conversation avec Moïse, comme sous l'effet d'une révélation divine, il emploie des lexiques issus d'un technolecte métaphysique. Il va jusqu'à mettre à l'œuvre une métaphore, en employant deux termes issus de la théosophie mystique : *nâsut* (monde matériel sur terre) et *lâhut* (le monde transcendantal de nature divine) pour exprimer son souhait de transcendance de sa nature. La traduction sémantique et hypertextuelle par tous les traducteurs (surtout dans le cas de Mojaddedi) ne laisse aucune

[279] Il aurait valu la peine de faire une analyse la traduction des discours rapportés dans les traductions de Roumi, à l'instar de Folkart dans son Conflit des énonciations.

place dans le texte d'arrivée à ce contraste lectal. Ce qui frappe, c'est qu'aucun de ces traits discursifs n'est récupéré par les traducteurs, hormis, quoique partiellement, chez Mojaddedi. Est-ce dû au fait que ce traducteur, universitaire lui-même persanophone d'origine, est plus à même de se rendre compte de ces jeux polylogiques de par sa connaissance, sinon plus profonde, du moins plus organique des jeux de registres du discours ? Ce fait se rapporte-il à la notion de « bagage cognitif »[280] de Danica Seleskovitch qui entre en jeu notamment au moment de l'interprétation du texte de départ ? Ces exemples montrent aussi les limites de la traduction littérale comme stratégie de traduction, celle qui cherche à récupérer le matériau infra-discursif tel qu'il se manifeste dans les microstructures syntagmatiques et non pas dans les formes discursives de l'énoncé. Les traductions classiques de Roumi, tout en étant littérales font parfois paraître de grandes lacunes dans leur indifférence au rapport qui existe entre la langue persane, son idiome, ses sous-idiomes (lectes), et surtout leur articulation dans la mise en discours roumienne qui fait preuve, sans doute plus que chez n'importe quel poète classique de l'Iran, de cette *ratio difficilis*.

4.3.2.2. Traduire la vulgarité

Une autre caractéristique manifeste de l'idiolecte de Roumi dans le *Masnavi*, apparaissant au sein de la voix narrative, réside dans l'inconsistance, quelquefois choquante, des registres. Il s'agit de son insouciance, sans doute excessif, dans l'usage du langage argotique voire vulgaire, au beau milieu d'une leçon de métaphysique soufie. Théologien et prêcheur d'origine[281], le maître mystique qu'est Môlavi n'hésite pas à toucher à tous les aspects de la vie humaine, jusqu'à ses formes les plus abjectes et les plus dégénérées. Il aborde ces sujets, de toute apparence, dans l'optique d'en tirer des leçons mystiques, tantôt dans un sens symbolique, tantôt pour mettre en garde le lecteur-disciple des pièges que lui tendent les forces maléfiques à commencer par son ego avilissant. Les récits qui traitent les sujets à controverse où figure un langage explicitement vulgaire ainsi que les objectifs de l'auteur ont fait l'objet de maints débats et polémiques mais de peu d'études sérieuses critiques ou scientifiques.[282] Quelle que soit l'intention de Roumi dans son choix de sujet et la façon de le traiter, une chose reste inchangée : il utilise les termes vulgaires, érotiques,

[280] SELESKOVITCH Danica, LEDERER Marianne, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier érudition, 1984.
[281] La jurisprudence islamique prétend réguler tous les aspects de la vie humaine et les traités juridiques ainsi que les sermons religieux ne craignent pas d'évoquer ceux-là ouvertement.
[282] L'intéressante étude sur l'érotisme dans le *Masnavi* réalisée par un universitaire irano-canadien est un des rares exemples d'une telle tentative scientifique : TOURAGE Mahdi, *Rūmī and the Hermeneutics of Eroticism*, Leiden, Boston, Brill, 2007.

sexuels, etc. de manière très explicite et surtout libérale, au point qu'un lecteur non averti, qui n'est pas familier avec le style et les qualités de l'auteur, se voit carrément répugner par des scènes obscènes dignes d'un roman érotique mal écrit. Quant au mélange de registres, si l'auteur tend parfois à dissimuler l'obscène par euphémisme en recourant à une terminologie arabe (d'ailleurs tout comme les traités de jurisprudence islamique, les *resâle*, en persan) en utilisant des synonymes étrangers peu connus du lecteur ordinaire, il n'hésite pas à mettre en œuvre toute une panoplie de termes extrêmement explicites et vulgaires en persan relevant du registre argotique. Yadollâh Royâyi, poète contemporain et critique littéraire, connu pour ses prises de position polémiques par rapport à la littérature classique et à la civilisation iraniennes, a abordé à plusieurs reprises le rôle de l'obscène dans l'œuvre de Roumi. Dans un article dédié à ce sujet[283], ne dénombrant pas moins de six[284] occurrences d'usage de la terminologie vulgaire, il admire la franchise du langage de Roumi qui, sans précédent chez les écrivains classiques[285], ne nie pas l'existence des parties sexuelles dans sa poésie.

Ce sur quoi nous nous interrogeons ici c'est l'alternance entre les lexiques arabes, appartenant soit à un technolecte juridique islamique soit au domaine de l'euphémisme, et les lexiques persans indiquant les actes et les organes sexuels, appartenant à l'argot, dans l'idiolecte de Roumi, ainsi que le comportement des traducteurs à l'égard de ce phénomène. Le récit qui déploie de façon la plus flagrante et expressive ce mélange lectal est l'histoire de la servante qui s'accouplait avec un âne, récit inclus dans le *Livre V*. Dans aucun autre récit de ce genre, l'auteur ne fait un usage de cette envergure du langage argotique, sans doute pour la bonne raison que le récit entier y est dédié. Les deux exemples suivants montrent les différentes stratégies des traducteurs pour s'abstenir d'imiter les « gros mots » de l'auteur. Le premier exemple est tiré du fameux récit érotique de la servante tandis que le deuxième vient d'un passage sur le sermon d'Osman (le troisième calife des Rachiduns) et qui ne concerne aucunement une situation semblable à celles qui viennent d'être décrites.

Exemple 4.9 : M.IV) le titre (résumé), et lignes 1334, 1336-1338:

Exemple 4.10 : M.V) ligne 511 :

---

[283] Royâyi Yadollâh, « Ozv e jensi dar şe'r », « Organe sexuel en poésie » (en français), paru dans son blog : http://royai.malakut.org/archives/2007/01/post_54.html

[284] Cinq de ces récits se trouvent dans le *Livre V* (récits qui commencent aux lignes 1333, 3325,3716, 3780, 3831et un dans le *Livre VI* (ligne 3843). Cependant, le langage explicite est témoigné partout dans le *Masnavi* comme dans le Livre IV au milieu d'un récit qui ne touche à rien d'érotique (ligne 511).

[285] Sauf dans le cadre des textes appartenant au genre de *hazl* (littéralement « parole insensée ») dans le cas d'un Sa'di par exemple.

Dans l'exemple 4.9 le premier paragraphe est un extrait du résumé, en prose, du récit qui apparaît parfois en tête du récit, en guise de titre et dont la longueur est variable. Le premier point à retenir est que ces passages font partie de ceux qui ont été largement défavorisés par les multiples traducteurs de diverses époques si bien qu'il n'en existe que très peu de versions dans les deux langues. Ce n'est pas très étonnant étant donné le contenu de ces textes.[286] Si le projet de Nicholson et de Vitray-Meyerovitch n'était pas de rendre disponible l'intégralité du *Masnavi* dans leur langue successive, ils auraient, eux aussi, très certainement omis ces passages de leur ouvrage. En effet, ni le traducteur britannique ni la traductrice française n'ont traduit les phrases où apparaissent des mots et des concepts qu'ils ont jugés allant à l'encontre de la bienséance dans la langue d'arrivée. Ils ont préféré les rendre en latin ou bien, dans le cas de la version française de l'exemple 4.10, détourner l'énoncé entièrement. Or le choix du latin peut avoir trois impacts majeurs sur le discours : d'une part, il rend l'intrigue totalement incompréhensible au lecteur occidental ordinaire ne maîtrisant pas cette langue ; d'autre part, il écarte l'effet de choc recherché par l'auteur, et en dernier lieu, il efface complètement le jeu d'alternance entre les registres de langue mis en place par Roumi avec son vaste champ lexical du sexe enrichi par des mots techniques (de l'anatomie) et populaires, d'arabe, du persan vulgaire ainsi que du persan littéraire. Car il s'agit d'un véritable jeu langagier qui, à lui seul, est apte d'enseigner une bonne partie du vocabulaire lié à la sexologie à un apprenant du persan. Ce va-et-vient entre le « vulgaire », tel que *gâ* (la « baise ») ou kir (la « bite »), le « technique/scientifique » comme *cemâ'*(l'arabe pour le « coït »), *zakar* (l'arabe du « pénis »), *sapuz* (du vieux persan qui signifie « pénétration »), et le « métaphorique » bien *qazib* (l'arabe pour « la branche d'arbre » employé par métaphore pour désigner « le pénis de l'âne ») se présente comme un vrai jeu de registres qui aurait pour but d'impressionner le lecteur par une pluie d'images choquantes. L'hypothèse de l'usage euphémique de l'arabe ne tient pas la route, non plus, compte tenu du fait que l'auteur n'a pas peur d'employer les équivalents persans du registre vulgaire aux mêmes endroits. Le choc est d'autant plus grand dans le passage du récit d'Osman que le mot « couille » est utilisé au beau milieu d'une explication de l'usage hypothétique ou analogique de la langue, donc dans une brève leçon de rhétorique.

L'ampleur de cette perte de forme discursive est telle que l'on peut s'interroger sur les motifs des traducteurs ayant fait un tel sacrifice. Il faut bien noter le contexte

[286] Nous aborderons prochainement la question du procédé de la sélection des passages à traduire par divers traducteurs et les politiques de réception.

sociolinguistique du moment de la première traduction de ce texte. D'abord, Nicholson fait partie d'une génération d'universitaires qui ont reçu leur éducation à l'époque victorienne caractérisée par la sensibilité quant à l'étiquette et aux normes sociales. Il serait donc impensable qu'un professeur respectable publie de telles obscénités ne serait-ce que sous forme de traduction, c'est-à-dire ré-énonciation du discours d'un autre. Ensuite, il est vraisemblable que le traducteur ait estimé qu'en rendant accessible cette partie du message de Roumi, il le décrédibiliserait aux yeux des lecteurs. Finalement, les traductions de Nicholson étaient destinées principalement à un public averti, voire spécialisé, qui à l'époque était susceptible de maîtriser assez bien le latin. Mais comment expliquer l'approche de la traductrice française ?

Si, ailleurs, d'étranges ressemblances syntaxiques, syntagmatiques et sémantiques entre sa traduction et celle de Nicholson nous frappaient, cette fois c'est le texte entier de Vitray-Meyerovitch qui s'apparente à un copier-coller de la traduction anglaise dans la mesure où les énoncés anglais ont été paraphrasés en français mais que les phrases latines sont exactement identiques, mot pour mot, à la version anglaise. L'autre point à préciser est que, d'après nos observations, le choix de latinisation des énoncés « malsains » de Roumi est appliqué systématiquement partout où il y en a. La seule exception repérée est celle de l'exemple 4.10 dans le texte de Vitray-Meyerovitch où elle a contourné l'obstacle de sa propre façon, c'est-à-dire en effaçant l'analogie et en proposant une traduction sémantique. Hormis ce cas, partout où il y a des énoncés latins dans la version anglaise, ils sont également présents dans la version de Vitray-Meyerovitch, de manière identique. On peut s'interroger sur la maîtrise du latin par la traductrice francophone laquelle a préféré profiter du texte latin traduit par autrui plutôt qu'exécuter, elle-même, sa décision de traduire en latin. Or aucune des justifications concernant le choix du traducteur britannique ne pourrait éventuellement s'appliquer à la traductrice française, qui, elle publiait sa version dans les années 1970 et pour un public général. Elle n'avait donc pas le souci d'être rejetée par un polysystème rigide comme celui de Nicholson. Elle ne traduisait pas pour un lectorat maîtrisant nécessairement le latin. En ajoutant à l'équation le fait que les mêmes énoncés latins existent dans sa version que dans le texte anglais, il ne reste que l'hypothèse que la version de la traductrice française est au moins partiellement tributaire de la traduction intégrale de Nicholson du *Masnavi et ma'navi*. Ce sujet sera abordé plus en détail à la partie suivante.

Quels que soient les motifs des traducteurs, il y a quelque chose d'ordre fonctionnel, sinon esthétique[287], qui est bloqué par les traductions existantes, censées pourtant faire passer le message dans son intégralité d'une langue à l'autre. Nous verrons plus tard que la polyphonie dans l'œuvre de Roumi constitue un trait discursif important au service d'une rhétorique bien pensée et calculée. Cette polyphonie est en partie possible grâce à cette articulation des lectes au sein du discours. La mise en discours de Roumi à partir de ses éléments pré-discursifs, en l'occurrence les lectes que l'idiome persan avait mis à sa disposition, a une fonction spécifique (engendrement de choc et d'indignation chez le lecteur) qui est détruite par une stratégie de traduction qui peut être jugée annexionniste. Il semble donc que même les traducteurs les plus littéralistes, sous des contraintes socioculturelles, peuvent procéder à l'effacement de l'étranger dans une attitude annexionniste et ethnocentrique. Ce qui en découle est la perte d'importants aspects de l'idiolecte de Môlavi et d'une partie de son message, tout bizarre qu'il soit.

[287] Esthétique, et non pas poétique, car il s'agit d'un jeu langagier provoquant qui découle d'un mélange inhabituel de lectes pour former un idiolecte.

CHAPITRE 5

Traduire les figures de style chez Roumi

5.1. Difficultés de définition et de classement

Le meilleur exemple de la *ratio difficilis* est sans doute l'emploi de figures de style, dans la mesure où, par définition[288], l'auteur se distance, dans sa mise en discours de la couche pré-discursive, de l'usage institutionnalisé imposé par le système – la langue – et surtout de l'idiome, dans l'optique de créer un effet spécial du discours dans un but esthétique (stylistique) ou rhétorique, afin d'augmenter la portée et l'impression de son discours chez le destinataire. De ce point de vue, tout peut être considéré comme une figure de style chez Roumi : le rythme de son discours, la musicalité, les mélanges de genres et de registres, l'usage massif qu'il fait d'éléments étrangers, etc. À vrai dire, quelques-uns des traits discursifs que nous avons étudiés jusqu'ici sont, en effet, considérés comme des figures de style selon la rhétorique classique telle que définie dans les langues occidentales. Par exemple, une notion telle que *radif* et *qâfie* en persan peut faire l'objet de diverses définitions au sein de la poétique française : refrain, anaphore, paronymies, paronomase, etc. Les trois derniers éléments sont des figures de style jouant sur la sonorité des mots. Pourtant, ce chapitre ne peut pas se donner l'énorme tâche d'étudier la myriade de figures de style telles qu'elles existent en persan et dans les langues traduisantes. Nous nous livrons alors à l'étude des figures de style les plus importantes qui se font jour dans la poésie de Roumi, laquelle est, à son tour, assez représentative de la poésie classique persane de l'époque, de l'école *arâqi*. Cette analyse sera également s'appuiera surde multiples exemples d'extraits de l'œuvre originale accompagnés de leurs traductions, comme dans les chapitres précédents. Néanmoins, pour des raisons d'économie d'espace, nous nous sommes efforcés à limiter la taille des passages à l'occurrence de la figure en question aux dépens d'une indication plus détaillée du contexte. Dans ce cas, la référence est faite au tome II, « Fascicule de textes de référence », pour un examen plus minutieux.

Le premier obstacle auquel toute étude de rhétorique comparée doit faire face est évidemment une base commune pour le classement des figures de style dans les systèmes en question. Or notre tentative de mettre en lumière les difficultés du transfert des figures de

[288] On traite plus loin de différentes définitions existantes de cette notion et les difficultés d'une étude comparative des rhétoriques du persan et de celle des langues étrangères.

style utilisées par Roumi relève en partie d'un champ d'étude comparatif. Il faut donc poser un socle commun pour encadrer notre analyse. Au départ, l'idée de l'organisation des figures de la rhétorique de Roumi sur deux axes principaux paraît pertinente : figures de style qui ont trait à « l'expression » (les formes graphiques et sonores ainsi que l'emplacement des mots) et celles basées sur le « contenu » (sémantisme du discours). Si cette catégorisation est quelque peu arbitraire et dépassée, allant à l'encontre de la conclusion à laquelle la première partie de cet exposé nous a menés concernant l'inséparabilité de la forme et du fond du signe, la rhétorique classique persane souscrit à une conception semblable des choses. Par ailleurs, étant donné que le texte de départ est en persan, l'analyse des figures de style qui le caractérise ne peut pas échapper complètement aux conceptions de la rhétorique persane classique, appelée *badi'*.[289] Selon sa classification traditionnelle[290], il existe deux catégories de figures de rhétorique, sanâ'ât e lafzi (les figures de mots) ou *ârâye hâye biruni* (ornements externes), et *sanâ'ât e ma'navi* (les figures de sens) ou bien *ârâye hâye daruni* (ornements internes). Dans la première catégorie, on compte toutes les figures qui sont réalisées par la substance du syntagme, c'est-à-dire l'expression externe du signe, « de façon à ce que la qualité de l'ornement se dissipe si l'on change les mots tout en gardant leur sens » (Homâyi,(1367[1988] : 37). Dans la deuxième catégorie, sont placées toutes les figures qui reposent sur l'aspect sémantique du discours, « de telle sorte que la qualité de l'ornement demeure même si l'on change les mots tout en gardant leur sens ». (*Ibid.* : 38) Suite à cette définition, des figures comme l'allitération, l'anaphore, ou le parallélisme sont logées dans la première classe, et celles comme la métaphore, l'allusion, l'hyperbole, ou encore l'antithèse, se classent dans la deuxième.

Toutefois, les linguistes et rhétoriciens, tendent à distinguer les tropes en les plaçant dans une catégorie à part. C'est notamment le choix de Kazzâzi qui, s'appuyant sur une taxinomie encore plus ancienne[291], dans son ouvrage sur la linguistique discursive, ne compte

---

[289] *Badi'* du radical arabe /*b d* '/ signifie innovation, nouveauté dans le discours. L'équivalent persan c'est *soxan-ârâyi* (ornements/ornementation du discours). Il désigne, en persan, l'étude des figures de rhétorique, sanâ'ât e adabi (« créations littéraires » en arabe) ou bien ârâye-hâye adabi (les « ornements littéraires »). *Cf.* KAZZÂZI Mir-calâleddin, *Zibâyişenâsi e soxan e pârsi* [Esthétique du discours persan], 1368 (1989), p.25.

[290] Telle qu'elle est théorisée par les « anciens » et qu'elle apparaît dans le traité de Homâyi. (1367[1988] *:* 37-39)

[291] Le meilleur traité qui existe en français de la rhétorique et poétique du persan est un ouvrage par Garcin de Tassy publié à la fin du XIXe siècle. Il s'inspire d'un traité persan rédigé par un persanophone indien du XVIIIe siècle au nom de Şamseddin faqir e Dehlavi, intitulé *Hadâyeq ol-belâqat* [Jardins d'éloquences]. Si cet ouvrage est peu connu en Iran, sa traduction française se révèle comme l'une des meilleures références de la rhétorique persane dans les langues occidentales. *Cf.* GARCIN DE TASSY Joseph, *Rhétorique et prosodie des langues de l'orient musulman[…]*, 1970.

pas les figures de substitution, *taşbih* (comparaison), *este'âre* (métaphore), *macâz* (différents types de métonymie), et *kenâye* (équivalent de périphrase, d'allusion, ou encore de catachrèse) parmi les « ornements » de discours mais en fait plutôt des « manières » ou des « stratagèmes poétiques » d'expression, les analysant dans un volume séparé.[292] Pour lui, les « ornements », à leur tour, se divisent en deux classes de « lexical » et « sémantique ». (Kazzâzi : 1368[1989](I) : 26) Cette conception s'apparente à la typologie classique des figures rhétoriques de discours[293] qui repose sur la séparation des tropes des non-tropes. Or il ne faut pas négliger que la typologie des figures de style a toujours été source de débat et de controverse parmi les experts (philologues, rhétoriciens, linguistes, etc.). Si les rhétoriciens de l'Antiquité ont favorisé une classification en fonction du changement de sens pour distinguer les tropes, figures dans lesquelles le mot change de sens, des non-tropes, figures de discours qui sont en dehors de cette classe (soit dans une définition à somme négative), aujourd'hui les linguistes s'appuient sur des critères bien plus nuancés comme la nature, l'effet recherché et le contexte. Patrick Bacry, entre autres, a bien essayé d'approfondir la vision typologique des figures de style en prenant en compte à la fois la nature des figures de style, leur effet, le contexte référentiel ainsi que leur formation syntagmatique pour distinguer, au-delà de la dichotomie de trope *versus* non-trope, les figure affectant la syntaxe, l'ordre des mots, le lexique, les sonorités, et le discours.[294]

En ce qui nous concerne, l'objectif principal n'est ni de faire un répertoire de toutes les figures de style mises en œuvre par Roumi ni d'essayer de distinguer ce qui peut constituer une figure de style selon tel ou tel schéma rhétorique. Ce que nous cherchons à faire, c'est de repérer les figures de style les plus récurrentes mais surtout les plus problématiques au niveau de la traduction. La tendance dominante chez la majorité des traducteurs étant celle du littéralisme, une figure comme la comparaison n'est pas forcément susceptible de présenter un obstacle majeur au transfert. En revanche, nous le verrons ci-dessous, un certain nombre de figures de style persanes, notamment, celles qui n'ont pas d'équivalent dans la rhétorique classique occidentale, telle que *ihâm* (insinuation fondée sur l'homonymie et la polysémie), tout comme des figures plus banales, telle la métonymie, qui

---

[292] Cette taxinomie correspond à celle de Dehlavi au XVIIIe siècle. *Cf.* KAZZÂZI Mir-calâleddin, 1368[1989](I) : 30-37.

[293] Ce que les anglophones appellent « figure of speech » et que Miriam Webster définit ainsi : « any expressive use of language, as a metaphor, simile, personification, or antithesis, in which words are used in other than their literal sense, or in other than their ordinary locutions, in order to suggest a picture or image or for other special effect. »

[294] BACRY Patrick, *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, coll. « Collection Sujets », 1992, p. 8-9.

sont profondément imprégnées par des données culturelles, posent de sérieuses difficultés à l'opération traduisante. En effet, bien des figures de style en français, par exemple, ne sont pas considérées en tant que telles en persan, telle l'ellipse (*hazf be qarine*) ou le zeugme qui sont qualifiés de simples faits de style. Par ailleurs, une simple figure comme l'allitération (*tasci'*et *tacnis*) se voit multiplier par onze dans la rhétorique persane en fonction de la modalité de formation lexicale des éléments constitutifs. (Garcin de Tassy, 1970 : 120-135) Qui plus est, ce qui peut être considéré comme figure de style en prose ne l'est pas ou l'est de manière restreinte en poésie. C'est notamment le cas de *sac'* (certains types d'allitération) qui, en poésie, n'est pas autre chose que la rime intérieure.

Alors, pour ce qui est de l'organisation des concepts, c'est le cadre de la rhétorique classique persane qui nous sert de base. Toutefois, en matière de classement, la tâche est de renouer les deux conceptions taxonomiques de la rhétorique classique dans laquelle la tropologie persane s'inscrit plus ou moins, à celle, plus rigoureuse, préconisée par les plus modernes comme Suhamy et Bacry[295]. En d'autres termes, ce sont les figures de style persanes qui seront étudiées dans chaque section tandis que leur principe de classement reposera sur les critères linguistiques du lexique, de la syntaxe, et de la substitution plutôt que la dichotomie forme-sens de la rhétorique classique. Le plus grand défi demeure dans l'incompatibilité de certaines notions dans les deux systèmes rhétoriques, persan et celui des langues européennes[296], ainsi que dans la difficulté de repérer des équivalents pour les figures persanes dans l'autre système. Si la différence conceptuelle est le résultat de l'écart théorique de l'esthétique entre les deux systèmes, l'existence et la fréquence de certaines figures découlent de la différence structurelle et stylistique entre la langue traduite et les langues traduisantes. Dans ces cas-là, une brève explication préalable sera donnée comparant une figure rhétorique dans le système occidental avec celle étudiée. Enfin, les tropes ne figurent pas dans ce chapitre. À l'instar de Kazzâzi et des rhétoriciens anciens persans, nous leur avons réservé une place à part au chapitre suivant, consacré aux problèmes culturels et herméneutiques de la traduction de Roumi. La logique en est la suivante : les figures de style de substitution, ne présentent pas une mise à mal de la matière pré-discursive conventionnelle

[295] Les deux styliciens ont des approches différentes mais aussi valables dans leurs ouvrages successifs pour classifier les figures de style. Si cette différence de méthodologie peut être due en partie aux raisons pragmatiques de la composition des ouvrages (économie d'espace dans le cas de Suhamy), la tendance méthodologique quelque peu classique de ce dernier n'est pas à écarter. SUHAMY Henri, *Les figures de style*, 2004.

[296] Contrairement à la prosodie, les rhétoriques anglaise et française ne sont pas éloignées au moins dans leurs principes de base, toutes les deux ayant des sources communes en Grèce antique.

dans sa matérialité syntagmatique, autrement dit, dans son expression. C'est surtout dans le contenu du discours que ces figures se manifestent. Ainsi, l'imagerie créée par l'auteur reposant sur l'étrangeté et l'originalité des formes du contenu discursif, n'est une nouveauté qu'à l'intérieur du polysystème de départ, C'est-à-dire dans son rapport avec la culture d'origine. Les problèmes liés à la traduction de ces figures relèvent donc du domaine culturel. La traduction des tropes de Môlavi sera donc étudiée dans le cadre des difficultés culturelles de celle-ci.

5.2. Figures de style lexicales

Dans cette section, nous suivons partiellement le modèle typologique proposé par Bacry qui catégorise les figures du lexique en fonction de leur ordre syntagmatique, de leur sémantisme, et de leur sonorité. Nous nous interrogeons sur les figures regroupées selon les deux derniers critères indépendamment du constituant sémiotique (expression ou contenu) mis en jeu.

5.2.1. Figures lexicales de sonorité : *tacnis* et *tasci'*

Ces deux figures de style, *tacnis* et *tasci'*, très brièvement analysées ici dans une perspective traductologique, ont respectivement trois et neuf variantes et couvrent, par analogie, un grand nombre de figures de style dans la rhétorique française allant de l'allitération et de l'assonance à la paronomase, au polyptote, ou encore à l'homéotéleute. Les critères selon lesquels elles se constituent sont approximativement les mêmes sur lesquels est fondé le système de prosodie persan, le *aruz*, dans la mesure où ce n'est pas uniquement la qualité sonore des phonèmes qui compte mais aussi le nombre et la nature des syllabes définies en fonction des éléments de base de *sâken* et *moteharrek*. En effet, d'un point de vue prosodique, ces figures sonores font partie de la musique de surface à laquelle Şafi'i Kadkani a fait allusion dans sa métaphore de la musique de la poésie. Autrement dit, ce sont des facteurs principaux contribuant à la musicalité du discours. De ce fait, elles représentent, tout comme la figure étudiée dans la section prochaine, le plus grand défi à la traduction.

5.2.1.1. tasci' *(chant d'oiseau)*

Comme nous l'avons déjà précisé, d'un certain point de vue, cette figure n'est en réalité une figure de style qu'en prose. Car elle consiste à juxtaposer des termes qui partagent

les derniers phonèmes ou/et ont le même schéma syllabique (quant à la séquence des syllabes longues et courtes) soit l'un à côté de l'autre soit à une petite distance dans le syntagme. Or c'est aussi la définition de la rime, ce qui apparente cette pratique à la création de la rime intérieure amplement discutée au chapitre 3 (voir l'exemple 3.3 et ses traductions dans l'exemple 3.6). Dans le vers 1, seul, les mots *yâr, qâr, xâr,* et *negah-dâr,* présentent le même schéma métrique et ont les mêmes deux derniers phonèmes. Dans le vers 5, *hocre, xâne, rôze,* d'une part, *xorşid, nâhid,* et *ommid*, de l'autre, suivent le même modèle. Ce sont les *sac'e motavâzi* qui satisfont aux deux critères. Dans le vers 2, les mots *nuh, ruh, maftuh,* et *maşruh,* forment un *sac'e motarraf,* car ils n'ont en commun que les trois derniers phonèmes et non pas le mètre. Du côté de la traduction, le problème est du même ordre que celui posé par le rythme ; autrement dit, peu de traducteurs ont tenté de récupérer les éléments infra-discursifs donnant la priorité au sémantisme du discours.

Le facteur du mètre (*vazn*) est justement la raison pour laquelle nous avons fait le rapprochement entre la prosodie et la rhétorique en ce qui concerne cette figure. C'est précisément ce qui différencie cette figure de la paronomase ou encore de l'homéotéleute, quoique cette dernière s'apparente en principe au *sac'e motarraf.* Si cette figure peut être comparée à la rime intérieure en poésie, si caractéristique des qazals, elle est tout aussi importante en prose classique persane et se présente comme un signe de richesse stylistique et d'éloquence. Un des genres les plus populaires de prose en persan, dont le Golestân de Sa'di est l'exemple par excellence, s'appelle la prose décorée par joaillerie (*nasr e morassa'*). Le *tarsi'*(décoration par joaillerie) consiste à la mise en rime de tous les constituants du syntagme deux par deux. De la sorte, le problème du rythme se manifeste même dans la traduction de la prose, comme le démontre Henri Meschonnic dans son grand projet poétique. En effet, il n'est pas du ressort des textes sacrés tels l'Ancien Testament et le Coran de donner une ampleur sémantique particulière au rythme du discours.

5.2.1.2. Tacnis

Dans un sens littéral du mot, *cenas* ou *tacnis* désigne l'accompagnement des objets du même matériau (*cens*). Garcin de Tassy l'a traduit par l'allitération et puis, faute d'équivalent en français, a dû former des composés nominaux du genre « allitération composée », « identique », « imparfaite », etc. afin de désigner ses onze variantes. Si cette figure, dans certaines de ses variantes, chevauche avec *tasci'*, sa logique ne consiste pas, pour autant, à former des éléments métriquement équivalents, ni nécessairement à présenter un phonème

final identique. D'après la définition de Homâyi, il s'agit du « choix des lexiques semblables » (Homâyi, 1367[1988] : 48). Ce qui prime alors c'est le facteur de ressemblance entre les « deux » composants de la figure, et non pas uniquement le mètre ou le phonème final. Cette ressemblance, allant bien au-delà d'une simple proximité rythmique, peut résider dans une panoplie de possibilités : tous les phonèmes sont identiques (homonymie sonore, rapprochant cette figure du calembour) ; tous les phonèmes, sauf une voyelle, sont identiques (homonymie graphique, la rapprochant de la paronomase) ; les consonnes sont pareilles mais les voyelles sont différentes (homonymie graphique, encore semblable à la paronomase) ; les deux composants partagent tout sauf que l'un d'entre eux a un ou plusieurs phonèmes de plus ; les deux composants sont identiques sauf qu'ils n'ont pas la même fonction syntaxique (comme un kakemphaton : « Charles attend » et « charlatan ») ; les consonnes sont différentes mais les voyelles restent les mêmes (comme un calembour, cette occurrence est à haute fréquence dans une langue comme le persan qui a beaucoup d'éléments étrangers qui se prononcent de la même manière mais sont graphiquement différents) ; et bien d'autres. En ce qui concerne la transposition de ces figures qui ont trait à la matérialité du discours, l'exemple suivant de deux types différents de *cenâs* peut mettre en lumière les dimensions de la gageure à relever par les traducteurs :

Exemple 5.1 : M.I) lignes 11 et 15 :

Le deuxième vers de la ligne 11 met en œuvre cette figure dans sa forme parfaite, ce qui la rapproche d'un calembour. En effet, ce vers, à lui seul, expose l'utilisation de quatre figures de style persanes : deux tropes, l'insinuation par polysémie (*ihâm*), et l'allitération (*cenâs*) Nous nous limitons à expliquer cette dernière ici et y revenons ensuite pour aborder les autres. Ce qui est à retenir ici c'est que ce genre d'usage ne fait aucunement défaut dans la poésie de Roumi. Il est rare qu'un vers soit composé sans qu'il y ait au moins une figure de style de toutes catégories confondues. La juxtaposition de *parde* (note jouée sur un instrument aussi bien que les touchettes s'y trouvant) et *parde* (voile, rideau) constitue un *cenas e tâm*, « allitération identique » selon Garcin de Tassy, figure qui s'apparente plutôt à une antanaclase[297] qu'à une allitération ou à une assonance dans la mesure où les deux signes sont identiques dans l'expression (forme et substance[298]) mais différents dans le contenu (plutôt dans la substance car leur forme ne peut pas être si éloignée en persan car l'une est suggestive de l'autre), c'est-à-dire, un cas de polysémie. Le premier *parde* est une métonymie

[297] « Reprise dans une phrase d'un même mot pris dans deux sens propres différents. » Bacry, *op.cit.,* p. 280.
[298] Pour reprendre les termes de Hjelmslev et l'usage qu'en fait Folkart.

(*majâz e morsal*) prenant la cause – les trous de l'instrument à vent – pour l'effet – les notes produites par l'instrument – tandis que le deuxième *parde* fait partie du composé verbal *parde daridan* (déchirer le voile) qui constitue une catachrèse qui signifie, par métaphore, « dévoiler les secrets [d'un amour caché] ». Il est évident qu'aucune stratégie de traduction ne permet, comme dans tout cas d'antanaclase, une récupération de la couche infra-discursive de cet énoncé dans la matérialité de son syntagme. Aucune tentative n'a été faite non plus pour compenser la perte, encore que la retraduction de Helminsky mette en place une allitération jouant sur la répétition de la voyelle /e/ et /ei/ dans *tears*, *veils*, *away* et une assonance entre ***v****eils* et *a****w****ay*.

Dans le vers suivant qui dévoile le cas d'une variante de c*enâs e nâqes* (allitération imparfaite) qui s'appelle *cenâs e motarraf* (lattérale), entre deux paronymes où une consonne diffère de l'autre, une récupération partielle serait parfaitement possible en français et en anglais. Il ne manque qu'une seule consonne aux paronymes *Ruz* (jour) et *suz* (peine ou chagrin brûlant) pour qu'ils deviennent homonymes. Or ce cas de *ratio difficilis* n'est pas condamné d'office à disparaître à travers la ré-énonciation, car on peut imaginer « jour » et « brûlure » en français et *day* et *pain* en anglais comme des possibilités de transposition de cette paronomase par au moins une allitération dans les langues traduisantes. Parmi les traductions françaises, il n'y a que Leili Anvar dont le choix lexical est le même que le texte original sauf qu'elle aurait pu créer cette allitération si nécessaire dans ce vers par le réarrangement du syntagme de sa phrase comme nous l'avons fait dans notre traduction littérale de ce vers. Ainsi une ré-énonciation telle que « des jours les brûlures sont devenues compagnons » ferait preuve d'une récupération parfaite du discours original dans sa substance (syntagme) et ses formes (la paronomase de Roumi) comme dans un procédé de traduction-pratique. Hélas, ce n'est pas le cas. En anglais, par contre, Lewis, Mojaddedi, et Williams ont tenté de reprendre l'usage particulier de l'auteur par des procédés divers de traduction : Lewis crée une assonance avec le /s/ avec pas moins de 12 occurrences de ce son dans la ligne (en caractère gras dans l'exemple). La dominance de la sonorité de ce vers par le son /s/ évoque le bruit engendré par la brûlure de la chair sur le feu : *searing inside us*… La stratégie de Mojaddedi se veut moins probante mais il ne faut négliger sa belle mise en rime et son mètre iambique. Williams, pour sa part, crée une légère assonance avec le /s/ plus l'allitération entre *days* et *pains* qui peuvent être presque qualifiés de paronymes dans la mesure où l'accent tonique anglais joue un rôle non-négligeable.

Ce parfait exploit traductif prouve l'existence de ces fameuses « grandes difficultés et petits bonheurs de la traduction » auxquels fait allusion Paul Ricœur dans son discours « sur la traduction » (Ricœur, 2004 : 7).

Exemple 5.2 : Q. VIII) ligne 8:

Nous avons déjà souligné la consubstantialité des arts et le mélange de moyens d'expression artistiques dans la civilisation iranienne en citant During et Yarshater (section 3.3.3 de cet exposé), lors de notre traitement de la musicalité de la poésie de Roumi. Les deux variantes présentes du *cenâs* dans les deux vers de cette ligne mettent en évidence un autre aspect de ce mélange : la poésie et la calligraphie, soit la sonorité et l'image graphique. Sachant que traditionnellement la poésie était publiée (éditée ou bien en manuscrit) sous forme de calligraphie (*nasta'liq* ou *şekaste*) (Lazard, 2006 : 37), l'aspect graphique des mots se voit octroyer une importance particulière, ce vers de Roumi comme bien d'autres. La variante du *cenâs* mis en œuvre par le poète dans le premier vers met en équivalence[299] *vahal* et *zohal* sur l'axe de contiguïté, et constitue, comme dans l'exemple précédent, un *cenâs e motarraf*. Le type de *cenâs* qui se tient entre *zahre* et *zohre*, est nommé *cenâs e nâqes* ou *moharraf*.[300] Les deux types de *cenâs* ont été traduits par Garcin de Tassy comme « allitération d'écriture » et mis dans la même catégorie. (1970 : 124-127) Ce qui importe dans l'usage de *cenâs* ici, c'est l'apparence suggestive des éléments graphiques mis en équivalence, en sus de l'allitération ou de l'assonance des paronymes. Comme on le voit dans la version en alphabet persan de cette ligne, mis à part les accents sur *zohre* et *zahre*, qui n'existaient pas dans les anciennes éditions de Foruzânfar, ces deux paronymes s'écrivent exactement de la même façon. De par la proximité graphique de /ز/ et /و/ comme les premiers graphèmes de *vahal* et *zohal*, un effet semblable se produit lors de la lecture.

Il faut aussi noter que ces deux vers mettent en pratique pas moins de 9 occurrences de 7 figures de style différentes : deux variantes de *jenâs* (paronomase et allitération), *macâz e morsal* : métonymie dans le composé verbal de *parde zadan*, « jouer une mélodie » ; allusion (*talmih*) aux rôles mythologiques des astres ; *ihâm* encore dans le mot *parde* que l'on

[299] Pour reprendre la terminologie de Jakobson

[300] Défectueuse (selon la traduction de Garcin de Tassy), ou littérale, dans le sens où les graphèmes sont identiques sans que les voyelles soient les mêmes. Il convient de rappeler que dans le système d'écriture arabo-persane, seules, les consonnes ont un graphème qui leur corresponde et que les voyelles (*harakat*) ne sont indiquées que rarement à l'aide d'accents sous-posés ou superposés. Le meilleur exemple du *cenâs e moharraf* dans notre corpus se trouve à la ligne 17 du qazal Q. XVI où il y a trois fois la même forme graphique consonantique correspondant à trois mots différents : ملک qui, avec des voyelles variées, désigne respectivement *malek* (roi), *molk* (territoire, pays, royaume), *malak* (ange).

expliquera plus loin ; la métaphore transformée en catachrèse dans les deux composés *zahre namânad* (il ne [lui] reste pas de bile) qui signifie « il n'ose plus » et *oftad dar vahal* (tomber dans la boue) qui comme dans l'exemple 4.4 désigne l'impuissance totale ; et surtout l'hyperbole. Cette constellation de figures de style sonores, visuelles, sémantiques (tropes ainsi que *ihâm*), et intellectuelles (figures de pensée telles que l'allusion et l'hyperbole) est mariée à une musicalité parfaite créée par les rimes intérieures ainsi que le mètre allongé de Roumi qui évoque un opéra de Wagner plutôt que le simple quatrain de Tajadod/Carrière, ou la prose fade de Vitray-Meyerovitch. La tentative créatrice de Lewis dans son assonance *Mercury-mire*, ou son allitération *flames-pale* n'y fait guère justice non plus. Une mélodie dans le mode musical iranien de *Homâyun* ou de *Çahârgâh*[301] ajoutée à l'équation amènerait l'ensemble à une perfection synesthésique sans pareil. Le passage suivant, quoique casse-tête à lire, se prête un peu plus à une reprise de l'infra-discours.[302]

Exemple 5.3 : Q. VII) ligne 8 :

La complexité de cette ligne a suscité une discordance majeure entre les éditeurs qui ont fourni deux versions différentes ayant toutes les deux du sens. La divergence sémantique principale se produit dans le premier vers, le deuxième vers a aussi donné lieu à une différence d'interprétation, pourtant moins significative. Si le premier vers paraît également juste dans les deux versions, la version de Foruzânfar semble plus juste pour le deuxième pour deux raisons principales, la première grammaticale, la deuxième stylistique. Dans la version de Nicholson, l'emploi de *tangnâ* (« étroitesse » dans le sens littéral, « embarras » au sens figuré) sans déterminant (ni article ni démonstratif) semble correspondre à un renvoi à la notion ; or ce terme ne peut constituer une notion générique en sa forme singulière (l'embarras en général) alors que le choix de fléchage situationnel de Foruzânfar (cet embarras ou cette étroitesse-ci) est grammaticalement plus juste. Quoi qu'il en soit, les deux termes *tang* et *tangnâ* (étroit et étroitesse) constituent un cas de *cenâs e zâyed* (paronymie par dérivation) comparable au polyptote. Alors que la traduction de Nicholson rend parfaitement cette figure de style par une répétition du même adjectif dans les formes comparative et absolue, les autres traducteurs ont négligé cette particularité discursive. Il n'est pas surprenant que cette ligne mette aussi en usage plusieurs figures de style : *tanâsob*, *morâ'atonnazir*

[301] Ce sont deux modes du système musical iranien qui sont capables de générer une ambiance mystérieuse et épique. D'après nous, ce seraient les meilleurs choix modaux pour une éventuelle composition musicale à partir de ce poème étant donné les thèmes qui y sont évoqués et l'esprit de ce poème.

[302] Des exemples pareils peuvent mettre sérieusement à mal le scénario légendaire selon lequel Roumi, le poète affolé, tournait autour d'une colonne en chantant et composant ses qazals qui étaient ensuite notés par ses disciples. *Cf.* Aflâki.

(« convenance »[303] selon Garcin de Tassy) qui résident dans l'occurrence de plusieurs éléments du champ lexical se rapportant aux boissons alcoolisées (ou non) ; le composé nominal métaphorique de *kuze ye edrâk-hâ* (le pichet de compréhension) ; mais aussi *ihâm* dans le mot *tang*/*tong* dont on discutera ci-dessous.

5.2.2. Figures lexicales de sens : *ihâm* et *ihâm e tanâsob*

Dans la catégorie des figures lexicales de sens, Bacry inclut, en sus de ce qui sera étudié ici, l'archaïsme, le néologisme, le jeu étymologique, et le polyptote, qui ont presque tous fait l'objet de notre analyse comparative d'une manière ou d'une autre, soit dans ce chapitre, soit dans les précédents. En effet, tous ces phénomènes stylistiques ne sont pas nécessairement considérés comme des figures de style. Il s'agit de la divergence que nous avons déjà mentionnée entre les deux systèmes rhétoriques. En effet, l'une des figures les plus récurrentes de la stylistique persane l'*ihâm* (double sens, ambiguïté) ou *tôrie* (dissimulation), n'a pas vraiment d'équivalent direct dans le système occidental. Faut-il attribuer son existence à ce fait culturel persan qui se manifeste en stylistique et consiste à ne pas dire ou à dire de manière dissimulée ? Cette figure consiste à employer un terme polysémique qui, dans le contexte référentiel ou le contexte syntagmatique, fait penser à une notion alors que le sens intenté en est autre. De même, *ihâm e tanâsob* (ambiguïté par connivence) en est une variété par laquelle l'énonciateur renforce le double-sens en juxtaposant le terme en question à des termes qui lui sont semblables dans l'apparence expressive (son, graphie, etc.) ou dans le sémantisme. Selon la traduction/adaptation de Garcin de Tassy :

> Cette figure qu'on nomme aussi ایهام, insinuation, c'est-à-dire insinuer ce qu'on veut dire, le faire conjecturer, consiste à employer une expression dans sa signification éloignée, en s'appuyant sur une analogie cachée. (1970 : 136)

Dans l'exemple 5.1, le premier mot *parde* (dans le sens musical) en présence de son homonyme (dans le sens de voile) fait conjecturer en première instance, un voile qui déchire un autre. C'est en deuxième lecture et en cherchant le référent du déictique /ş/ dans *parde-hâyaş*, adjectif possessif, qui est le ney, l'instrument, que le lecteur écarte la fausse signification. Dans l'exemple 5.2, le même terme, *parde*, utilisé par métonymie, dans la mesure où la part (les notes) remplace le tout (la mélodie) ou encore le concret (les touchettes

[303] « Cette figure […] consiste à réunir dans le discours des choses qui sont entre elles en rapport de convenance et non de contraste et d'opposition. » (Garcin de Tassy, 1970 : 133)

de l'instrument) pour l'abstrait (les notes, les sons), peut faire « conjecturer » un signifiant de tout autre ordre : « un rideau », qui, encore par métonymie, veut dire « une mise en scène ». Or la planète Vénus peut très bien mettre en scène un beau spectacle tout comme elle peut jouer une belle mélodie. Ici, le destinataire du message reste pour toujours dans l'ambiguïté. C'est justement ce qui différencie *ihâm* du trope, ou des figures de substitution (métonymie, métaphore, catachrèse, allégorie, etc.) : il n'y a aucune certitude par rapport au sens recherché par l'énonciateur.

L'ambigüité est augmentée dans l'exemple5.3 où le mot *tang*, dans l'absence d'accent indiquant les voyelles, peut très bien être lu *tong*, qui signifie « pichet », ce qui fait parfaitement sens aussi bien en compagnie d'autres membres du même champ lexical (les récipients de liquide), formant la figure de *morâ'âto-nnazir* (« convenance », comparable à une gradation), que dans le contexte sémantique du vers : le tonneau de la compréhension, dans cet embarras, n'est qu'un pichet ; autrement dit, on ne comprend rien ! Et justement, ce n'est pas le sens figuré qui est ouvert à l'interprétation du lecteur-traducteur, mais l'organisation syntagmatique et paradigmatique de l'énoncé. Ce qui revient à dire que la figure de style en question pose non seulement un grand défi au niveau de la transposition de la forme discursive, mais aussi, et surtout, une gageure dès l'étape de compréhension. Le tour n'est pas toujours joué en avance pour le traducteur, en ce qui concerne la transposition de cette figure de style. C'est notamment le cas de l'exemple suivant :

Exemple 5.4 : Q. VI) ligne 8:

Xâmuş, le nom de plume de Roumi, utilisé en outre ou au lieu de « *Şams* » dans un certain nombre des qazals, donne presque à chaque instance lieu à un double-sens, de par sa polysémie. Le mot change de sens en fonction de s'il est pris pour un morphème simple qui désigne à la fois un substantif et un adjectif, « silencieux », ou pour une partie constituante du verbe impératif signifiant : « sois/soyez silencieux » ou encore mieux « silence » ! Par conséquent, dans cet exemple, on peut le lire, soit en tant que mise en apostrophe par laquelle le poète s'adresse à lui-même dans une interpellation du genre « ô Silencieux ! », soit comme impératif : « silence ! », constituant ainsi une proposition indépendante non verbale. Dans les deux cas, une traduction littérale, en préservant le « s » majuscule, peut faire l'affaire avec une équivalence formelle, dans la mesure où l'ambiguïté recherchée par l'auteur demeure intacte dans la ré-énonciation « Silence ! » car il n'est pas déterminé d'office s'il s'agit du nom de plume de l'auteur (Silence ou Silencieux) ou bien de la proposition non-verbale

signifiant « sois silencieux ! ». C'est le cas de la traduction de Vitray-Meyerovitch, qui a, à juste titre, préservé le terme original. En anglais, cet effet se révèle un peu plus difficile à préserver dans beaucoup de traductions. Seuls Arberry et Lewis semblent pouvoir tirer leur épingle du jeu en maintenant l'apostrophe comme le terme de départ à la tête de l'énoncé ainsi que le point d'exclamation. Le lecteur averti qui a conscience de la pratique[304] des compositeurs de qazal d'inclure leur nom de plume à sa dernière ligne reste indécis par rapport à la véritable valeur sémantique de « silence ! ». S'agit-il du nom de plume ou d'un impératif ?

C'est précisément de la même ambiguïté qu'il est question à la dernière ligne de l'exemple 1.9. Le poète y emploie de manière anaphorique quatre fois le même terme, son nom de plume, quoique dans des formes légèrement différentes, un peu à la manière d'un polyptote : (*xamuş* (silencieux) qui est une variante phonographique du même mot, *xâmuş*, ainsi que *xamuşi* (silence) son substantif générique dérivé par le suffixe /i/). Tandis que chacune des occurrences du terme peut insinuer le nom de plume, tout en ayant leur indépendance syntagmatique, syntaxique et sémantique dans l'énonciation, c'est le dernier *xâmuş* qui correspond parfaitement à l'idée du double-sens recherché par l'*ihâm* : *que* ou *qui* détestent-ils, les énonciataires de Roumi auxquels il s'adresse 28 fois en les interpellant par « vous » ? Haïssent-ils Roumi ou le silence, ou les deux ? Seul le lecteur de la traduction de Tajadod/Carrière peut se poser la question.

5.3. Figure jouant sur la construction du syntagme

Nous nous proposons maintenant d'analyser les figures de style qui affectent la construction syntaxique de la phrase ainsi que l'ordre des mots constituant le syntagme. Dans cette optique, l'analyse n'est pas restreinte aux figures qui sont définies comme telles par la rhétorique persane, mais quelques-uns des faits de styles qui sont catégorisés comme figure de style dans le classement moderne de la rhétorique française, tel que l'ellipse ou l'hypallage, qui seront aussi analysés.

[304] La bonne conclusion du qazal ou du *qaside* constitue, en elle-même, une figure de style, au nom de *Hosn e maqta'*, (« la bonne clôture ») où le poète marque le dernier couplet par une poéticité marquante pour laisser une trace perpétuelle à l'esprit du lecteur. Il est d'usage qu'il y inclue son nom de plume.

5.3.1. Figures affectant la syntaxe

En persan, l'ordre syntaxique est parmi les plus malléables de toutes les langues indo-européennes. L'ordre général des composants de la proposition à prédicat verbal est le suivant : $C_0 + C_1 + C_2 + \ldots +$ procès (verbe) ou bien, selon la grammaire classique, sujet + compléments + verbe, et dans les propositions à prédicat nominal : C0 + C1 + procès (copule). (Lazard, 2006 : 193-197) Cependant, l'énonciateur peut se permettre, pour diverses raisons, de bouleverser cet ordre, par exemple, dans le discours poétique. Cette pratique est tellement répandue que nul de la large panoplie des figures de style telles que l'hyperbate, l'ellipse, l'inversion, etc. n'est considérée en tant que telle par la rhétorique classique persane[305]. Cela n'empêche que nous en abordions quelques-unes ici comme traits stylistiques du point de vue de la rhétorique persane, ainsi qu'en tant que figures selon la rhétorique classique des langues occidentales.

5.3.1.1. Hypallage

C'est le déplacement du terme à l'intérieur du syntagme lui imposant une fonction syntaxique qui sémantiquement devrait être attribuée à un autre. Le premier vers de la ligne 15 de l'exemple 5.1 en est un exemple. En effet, l'ordre normal de cette phrase est ainsi : *dar qam, ruzhâ ye mâ bigâh şod* : « dans le chagrin, nos jours ont perdu le sens du temps. » En d'autres termes, ce n'est pas les jours qui perdent le temps dans notre chagrin, mais ce sont nos jours qui le perdent à cause du chagrin. Or la seule traductrice qui ait directement rendu compte de cette figure dans le sémantisme de sa ré-énonciation c'est Leili Anvar. La traduction de Safâ (F1) et celle de Mojadedi aussi s'approchent, bien que de façon hésitante, de cette idée que ce sont nos jours et non pas les jours de tous, en gros, qui sont imbibés par le chagrin, et que c'est le chagrin dans sa forme pure et non pas celui qui nous appartient. Toutefois, il est impossible de nier que cette hypallage ait donné lieu à un double-sens dans l'énoncé dans la mesure où le choix traductif majoritaire a tout autant de validité. Il s'agit donc d'une mise en forme discursive hors de commun, ce qui n'est pas le cas de l'exemple suivant.

Exemple 5.5 : Q. XXI) Di : Qa n°2039, l. 5 :

L'hypallage dans ce passage se loge au deuxième vers et réside dans le déplacement du pronom personnel d'objet indirect *-aş* qui, au lieu de son emplacement habituel, à savoir

[305] Dans le volume II de son ouvrage sur la stylistique persane, intitulé *ma'âni* (sémantique), Kazzâzi aborde quelques-uns de ces traits mais pas en tant que figures. *Cf.* Kazzâzi, 1368[1989], vol. II.

immédiatement avant le verbe principal, en l'occurrence *naguyad* (ne dit pas), s'est rattaché directement au terme de départ (sujet) de la proposition, le pronom indéfini *kas* (quelqu'un ou personne). C'est une pratique tellement répandue en persan ancien qu'elle ne peut plus être qualifiée de figure de style. Cela dit, il s'agit toujours d'une *ratio difficilis*, quoique omniprésent dans la poésie de Roumi. En réalité, les différentes formes d'hypallage sont si souvent pratiquées dans la poésie persane qu'il est quasiment impossible de trouver un vers où l'ordre syntaxique des mots soit parfaitement respecté. Dans le premier vers du même passage, par exemple, le complément du deuxième ordre (complément d'objet indirect) *mâ râ* (pour nous/à nous) s'est positionné après le verbe, soit après la fin de la proposition, presque comme une épithète d'ornement quoiqu'à valeur sémantique majeure. Cet emplacement inhabituel dans le discours prosaïque, mais commun dans la poésie, crée un certain effet de suspense et de réorientation par la réactualisation du référent : « il y a un tueur,… à nous [qui nous appartient] » au lieu de « nous avons un tueur… ». C'est précisément cet effet discursif que le choix, à juste titre, du terme de départ de l'énoncé d'Arberry ou l'épithète d'ornement de Lewis cherchent à reproduire, avec grand succès. En revanche, le déplacement du pronom dans le deuxième vers n'est pas reproductible par la structure plus rigide des langues traduisantes.

5.3.1.2. Enjambement et hyperbate

L'effet de suspense est omniprésent dans la construction syntaxique du vers persan, où l'enjambement est le mot d'ordre dans la majorité des lignes, aussi bien au sein des masnavis narratifs que des qazals lyriques. On peut distinguer deux types d'enjambement : celui séparant les propositions d'une phrase complexe et celui mettant une distance entre les fonctions syntaxiques d'une même proposition constituant une hyperbate.

Exemple 5.6 : MII) lignes 1741-1742 :

Ces deux lignes sont composées d'une seule phrase complexe qui comporte 4 propositions subordonnées circonstancielles et une proposition principale. Or trois des subordonnées sont étalées sur les trois premiers vers et la proposition principale se loge au quatrième, suivie par une dernière proposition subordonnée qui joue le rôle d'une parenthèse d'ornement. L'énoncé garde l'énonciataire en suspense pendant longtemps, préparant le terrain à l'aide des circonstants conditionnels et concessionnaires avant de présenter le résultat final. Ceci ne constitue pas, au plus juste, un cas d'hyperbate comme l'exemple suivant, mais représente un cas discursif hors de commun, si bien que le lecteur aurait besoin

de revenir au début de l'énoncé afin d'en comprendre le sens général, surtout à cause des éléments déictiques à la seconde ligne. La structure du discours de Roumi n'a pas seulement une fonction esthétique ; elle est plutôt rhétorique. Il s'agit, en effet, du discours rapporté (comme l'indiquent les guillemets de Vitray-Meyerovitch) du prophète Moïse qui reproche au berger son imprudence langagière envers Dieu. Le locuteur diégétique est en train de poser ses arguments à la manière d'un philosophe. La structure de son analogie, plutôt banale, c'est ce qui lui donne un aspect savant. C'est pourquoi l'organisation macro-discursive donnant la priorité aux propositions de condition et de concession constitue un dispositif rhétorique à préserver. Or, malgré la possibilité matérielle de la récupération de l'infra-discours de l'énonciation, la grande majorité des traducteurs n'ont pas opté pour le récupérer. Seuls, Lewis, et, de manière partielle, Mojaddedi semblent s'apercevoir de la fonction rhétorique du choix discursif de l'auteur. L'organisation macro-discursive de la traduction de Vitray-Meyerovitch, comme dans bien d'autres instances de sa traduction du *Masnavi*, est une copie conforme de la version de Nicholson, corroborant notre hypothèse selon laquelle la traductrice dépendrait presque entièrement de la version de Nicholson. Une raison de plus, c'est son choix lexical de « te tuer » malgré le fait que le français offre une bien meilleure possibilité pour traduire le composé verbal persan, telle que « porter atteinte à la vie de », « faire une tentative de », etc.

L'exemple 1.5 présente aussi un cas important de la remise en cause de l'ordre syntaxique du persan avec des effets qui s'apparentent à diverses figures de style dans le répertoire rhétorique français. Ici bas, nous exposons les traductions qui en ont été effectuées.

Exemple 5.7 (1.5) : M.II) ligne 130 :

La cassure du prédicat verbal de la proposition principale de cette phrase interrogative correspond à la définition propre de l'hyperbate quoiqu'elle ne représente aucune figure de la rhétorique persane. Il existe un éloignement, engendré par un enjambement et une parenthèse[306], du complément d'objet direct (la description de…) et le procès (dire/faire). La construction syntaxique complexe de la proposition subordonnée relative (à qui il n'y a pas d'ami) contribue aussi à la structure inhabituelle de l'énoncé. Cette ligne requiert une deuxième lecture pour son élucidation parfaite d'autant qu'il s'agit d'une question. La traduction poétique de Redhouse recrée cet effet quoique avec des moyens différents, proches

[306] La parenthèse est aussi une figure de style dont l'équivalent dans la rhétorique persane s'appelle *haşv*. (Homâyi, 1367[1988] : 331-334)

de l'idée de l'équivalence dynamique[307] : la séparation du pronom relatif *whose* de son antécédent peu probable *me* dans le premier constitue une hypallage et la séparation de *a lover's woe* du verbe principal imite l'hyperbate. Whinfield a rationalisé l'étrangeté stylistique du discours, malgré l'absence de toute contrainte prosodique (ce n'est pas une traduction en vers) ou linguistique. Nicholson, et sans aucune surprise Vitray-Meyerovitch, reprennent la structure originale, encore que celle-ci ait transformé la proposition incise en subordonnée circonstancielle en ajoutant la conjonction « alors que ». Et enfin, dans le cas des plus modernes, alors que la version de Mojaddedi est une traduction poétique libre qui ne partage ni la forme ni le contenu de l'énoncé original, Williams reprend la même structure tout en proposant une paraphrase, une traduction hypertextuelle (terme bermanien), pour le deuxième vers : « l'ami qui n'a pas d'ami » est une périphrase pour Dieu dans le discours monothéiste du soufisme ; ainsi Williams a-t-il remplacé un trope par le sien. Ce qui important dans les versions de ces deux universitaires anglophones, c'est le meilleur choix lexical pour le substantif *hoşyâr* qui, contrairement à son sens littéral, connote l'état de sobriété après ou avant l'intoxication. Nous revenons à cet exemple dans l'analyse de la figure parenthèse dans la section ci-dessous.

5.3.1.3. Ellipse

Ce qui constitue une ellipse dans une langue repose principalement sur le système syntaxique de celle-ci ainsi que les normes idiomatiques imposées par le polysystème stylistique. En conséquence, la transposition des instances de cette figure, qui en persan n'est pas considérée en tant que telle mais comme un effet stylistique, n'est pas toujours chose facile. C'est notamment le cas du premier vers de l'exemple 5.1 ci-dessus où c'est la copule qui a été supprimée. Le poète, pour des soucis de rythme, s'est permis de supprimer le verbe, contrairement aux normes syntaxiques du persan, pour créer un fragment syntagmatique qui ne correspond pas à la définition d'une proposition. Quoique la transposition de cette figure soit parfaitement possible par une figure de la même catégorie, l'apposition, tous, sauf un des traducteurs, l'ont fait disparaître dans leur ré-énonciation en ajoutant soit une copule soit un autre procès. Lewis, plus attentif à la couche infra-discursive du poème, imite la structure syntaxique de Roumi en respectant les contraintes imposées par la langue d'arrivée, en ajoutant la virgule qui donne à la proposition la fonction de l'appositif, et au terme de départ, ney, le statut du syntagme isolé. Cette singularisation du terme de départ recrée la mise en

[307]Allusion à la fameuse notion dichotomique de Nida : équivalence (correspondance) formelle *versus* équivalence (correspondance) dynamique.

relief intentée par l'auteur, laquelle consiste à donner au thème central du discours, le héros personnifié du récit, une importance exceptionnelle. Cette sensibilité de Lewis aux modalités de mise en discours de Roumi n'est pas une nouveauté dans sa démarche traductive. Il ne se laisse nulle part emporter par le sémantisme du discours au détriment de la matérialité sémiotique de celui-ci. Cette attention est peut-être le résultat du soin que prête un spécialiste à la traduction d'une quantité limitée de textes astucieusement sélectionnés plutôt que de s'engager dans l'entreprise démesurée de traduire la totalité de l'œuvre narrative de Roumi. Il semble évident que, pour des raisons pratiques comme le manque de temps et d'énergie, plus la tâche du traducteur est grande, moins il lui est possible d'aboutir à un résultat souhaitable reflétant tous les aspects du discours original.

5.3.1.4. Symétrie : parallélisme, chiasme

La structure symétrique de la majorité des distiques (couple de vers constituant une ligne) est une règle d'or – voire une banalité – et non une nouveauté discursive dans la microstructure des qazals du *Divân*. Cette symétrie se manifeste sous forme de parallélisme ou de chiasme, grâce aux hémistiches semblables sur le plan syntaxique. La symétrie est nécessaire à la formation de la rime intérieure, omniprésente dans les qazals, en particulier, mais aussi ailleurs dans l'œuvre poétique de Roumi. En poésie persane, le principe même de la rime anaphorique (*radif*) comme le *qâfie* prépare le terrain aux diverses symétries syntaxiques. Le robâ'i de l'exemple 3.5 en est une illustration. Le schéma typique du parallélisme A-B | A-B se manifeste dans la structure syntaxique « A est plus B dans les circonstances C » : *Chaque jour* **mon cœur**, *dans ton chagrin*, est plus affligé | et **ton cœur cruel**, *de moi*, est plus dégoûté […] | *à vrai dire*, **ton chagrin** *que toi* est plus fidèle. Le groupe nominal en caractère gras représente le complément de degré zéro, le syntagme en italique représente le complément de circonstance, et le syntagme en caractère ordinaire correspond au cœur du prédicat : copule + épithète comparative. Ce dernier constitue, en réalité la rime composée[308], soit *qâfie* (épithète comparative), plus le *radif* (la copule *ast*, « est »). Il va sans dire que cette construction syntaxique n'est transposable ni en anglais ni en français en raison de l'ordre syntaxique différent (sujet + verbe + complément) ; cependant, dans la version d'Arberry, un équivalent schématique a été reconstruit pour la traduction de la première ligne au moins *: Daily my heart* = A = *Daily Thy heart* ; *sorrow more* = B = *still less*. Il va encore de soi qu'aucun autre traducteur ne partage ni la perspicacité ni l'art

[308] À l'opposé de la rime simple : qâfie sans radif

poétique du spécialiste britannique de Roumi. Nous nous retenons de donner plus d'exemples ici car le parallélisme se trouve banalement partout dans le corpus, surtout au sein des qazals à mètre allongé qui peuvent loger des propositions entières dans chaque hémistiche.

Une autre forme de symétrie se voit dans la figure du chiasme. Utilisée moins fréquemment que le parallélisme, elle ne fait pas défaut chez Roumi.

Exemple 5.8 : R. IX) ligne 2 :

L'art poétique de Roumi et celui de la traduction d'Arberry sont à leur comble ici. Il y a un double chiasme dans le quatrain de Roumi : le premier est syntaxique et sémantique ; le second repose sur la répétition même des termes. Le schéma A B | B A est fondé sur : **cœur** + particule (de) + **firmament** | **univers** + préposition + **cœur** dans le premier distique ainsi que sur : **soupir** + verbe + **miroir du cœur** | **miroir du cœur** + préposition + **soupir**, dans le deuxième. Nous parlerons davantage plus tard de l'imagerie exquise de Roumi fondée sur la juxtaposition du réel et du métaphorique , mais il convient de préciser que la symétrie inversée de la structure syntagmatique correspond, comme en contrepoint, à la symétrie sémantique inversée du jeu métaphorique : le soupir vient du cœur comparé au miroir, et le miroir se nettoie par le soupir (la vapeur d'eau) : sens figuré contre sens réel, image poétique contre image technique, le sublime contre terrestre, bref, A-B contre B-A. Est-ce le hasard que Roumi utilise un chiasme, c'est-à-dire une image inversée (AB-BA), en parlant du miroir ?!

Et *quid* de l'exploit du disciple de Nicholson ? Sa traduction est l'incarnation parfaite de la traduction-recréation dans la mesure où ses deux quatrains récupèrent l'infra-discursif de l'énoncé original jusqu'au cœur de la matérialité syntagmatique. Il recrée le premier chiasme par la structure parallèle A-A | B-B : *Flower – blossoms* | *peace in – at peace* dont le syntagme B retient à son intérieur la microstructure C-D | D-C, C étant le substantif *peace* et D étant la préposition[309]. Mais c'est la deuxième ligne qui impressionne le traductologue qui cherche à rejeter l'idée de l'intraduisibilité. Non seulement Arberry restitue le jeu métaphorique du distique, en substituant l'image du soupir qui attise le feu à l'image d'éclaircissage du miroir par le soupir, il réussit aussi à imiter la microstructure syntagmatique du chiasme existant entre les vers : A B | B A qui correspond à *sighs* + préposition + *heart* | *heart* + préposition + *sighs*.

[309] On aurait pu imaginer le syntagme *in peace* pour la deuxième occurrence aussi.

Il paraît approprié de s'interroger, dans ces circonstances et étant donné la réussite extraordinaire de cette première version, sur les motifs d'un Colman Barks qui a tout de même tenté de retraduire le quatrain traduit par Arberry pour en proposer un résumé qui n'a aucun rapport ni avec l'original de Roumi ni avec la version d'Arberry.[310]

5.3.2 Figures de l'ordre et de l'emplacement lexicaux

Le critère principal qui régit les figures de cette catégorie n'est plus l'équivalence fondée sur la fonction syntaxique du syntagme de l'énoncé, mais sur l'organisation syntagmatique des idées telles qu'elles sont exprimées par les mots, ou groupes de mots, c'est-à-dire leur valeur sémantique. Il s'agit des groupes sémiques qui entretiennent un rapport spécifique d'équivalence entre eux. Rappelons-nous que le signe discursif, comme le signe linguistique (dans son expression ou contenu), se compose d'une substance, *manifestans*, et d'une forme, *manifestatum*. Les figures précédemment abordées comme figures de construction touchent plutôt la substance discursive dans la mesure où c'est la structure syntaxique qui prime. Or les figures étudiées ci-dessous mettent en avant la forme discursive par l'association des sèmes composant les lexies.

5.3.2.1. Figures de répétition : anaphore, concaténation

Bien que la répétition dans la plupart de variantes ne soit pas considérée comme étant figure de style par la rhétorique classique persane, elle se pratique très souvent sous forme de la rime, de la rime intérieure, au début des distiques ou des vers. La répétition a un rôle à part dans la sémiotique discursive de Roumi. L'usage de diverses sortes de répétition est à son apogée dans les qazals de Roumi. Elle trouve son origine d'une part dans le souci de musicalité, et d'autre part dans l'association de ces poèmes aux pratiques méditatives et rituelles soufies[311] de *zekr*[312] et de *samâ*. On peut supposer que ce genre de figure ne pose pas

---

[310] Comme nous le soulignerons dans la dernière partie de cet exposé, ce qui est à l'origine du périple traductif de Barks est la requête de son ami et mentor, Robert Bly, pour « libérer ces vers de leur cage » en parlant des traductions de Nicholson et d'Arberry.

[311] Quoique cela ne touche qu'indirectement au sujet de notre exposé, nous avons donné plusieurs références dans la bibliographie de cette recherche aux ouvrages anglais et français qui traitent de façon détaillée des rituels soufis, de leur symbolisme, de leur esthétisme, et surtout de leur philosophie. L'une des meilleures monographies dans ce domaine est celle de Annemarie Schimmel, *cf. Mystical Dimensions of Islam*, with a new foreword by CARL W. Ernst, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011. En français, c'est l'ouvrage de Vitray-Meyerovitch qu'il convient de citer : *Mystique et poésie en Islam, Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l'Ordre des derviches tourneurs*, Paris, Desclée de Brouwer, 1982.

[312] « Immersion dans le cœur ; remémoration ; souvenir » voici la définition proposée par le dictionnaire de Henry Corbin pour le terme. En effet, cette pratique s'apparente à la répétition des sonorités sacrées dans les religions indiennes. Elle consiste à répéter des mots monosyllabiques ou pluri-syllabiques dans le but d'atteindre des états d'extase ou d'élévation de l'esprit.

de difficultés majeures au niveau de la traduction car leur formation ne dépend pas essentiellement de la syntaxe mais des lexiques. Les exemples suivants ne corroborent pas pour autant cette hypothèse.

Exemple 5.9 : MIII) ligne 1754

L'organisation des éléments de syntaxe dans ce distique constitue un parallélisme suivant le schéma A-B | A-B. La symétrie va pourtant au-delà des microstructures syntaxiques ; elle réside dans les termes eux-mêmes. Chaque vers se compose de neuf lexiques séparés pour un total de 18 dans une ligne, le tout formant quatre propositions nominales, en l'absence de copule, ce qui peut, en plus, représenter une ellipse. Seuls les quatre mots faisant fonction de compléments (*madh, zam, şahd, sam*) changent. Le reste, soit 14 mots ne sont que des éléments répétés, tantôt deux fois : *u, o, to,* tantôt quatre fois : locution prépositionnelle *dar haqq e* (dans son droit, dans le cas de, pour). Ce schéma constitue une anaphore selon la rhétorique française, d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'une rime intérieure[313]. Or la plupart des traducteurs ont négligé cette forme discursive qui a pour effet de marquer l'esprit du lecteur par cette analogie contrastive : « ce qui est bon pour lui ne l'est pas pour toi ». Dans le cas des traductions en prose comme celle de Nicholson, l'objectif principal est la clarté digne d'un commentaire. Il a, néanmoins, respecté au moins partiellement l'anaphore, en répétant même les commentaires entre parenthèses, tandis que Wilson, pour sa part, n'y a pas porté autant d'attention malgré la parfaite possibilité offerte par sa matière pré-discursive : dans le souci de créer de la cohérence, il ajoute des adverbes de conjonction (*but*) et des verbes en sus de diversifier leur modalité (*would be*). La traduction française, non plus, n'a pas préservé la microstructure originale en changeant, par exemple, la locution prépositionnelle ; ce, en dépit de sa dépendance entière (jusqu'au choix lexical) de la version de Nicholson. En effet, cette dépendance est d'autant plus indéniable que Vitray-Meyerovitch, en suivant le modèle de Nicholson, est tombée en quelque sorte dans le piège herméneutique de ce dernier qui ajoute en guise de commentaire le terme *worthy of*, à la différence près que le Britannique le fait entre parenthèses, donc en péritexte, mais la Française l'intègre au sein du discours. Ceci constitue une erreur d'interprétation dans la mesure où l'objet de la louange en question dans la traduction de Nicholson devient l'acte du berger (son cas) alors que ce n'est nullement le cas dans le discours original : dans le contexte (linguistique et référentiel), il n'est pas question de quelqu'un ou de quelque chose

[313] Ce qui s'apparenterait plutôt à une « épiphore ». (Bacry, 1992 : 165-166)

qui est digne ou mérite un blâme ou une louange, ce sont les actes des personnes en question (berger et Moïse) qui peuvent constituer une médisance ou une louange envers Dieu.

Au demeurant, l'effet discursif de l'anaphore originale n'est véritablement repris que dans la traduction de Whinfield et, beaucoup moins efficacement dans celle de Lewis. En mariant le chiasme (A-B | B-A : *for thee, for him versus in him, in thee*) à l'anaphore (répétition de *What is* au début de chaque vers) Whinfield essaie de récupérer la forme discursive de l'énonciation de départ. Lewis, à son tour, a favorisé la mise en rythme et l'allitération comme stratégie discursive, ce qui n'a de sens que dans le contexte de sa strophe entière.[314]Or étant donné que la facilité apparente de la transposition des répétitions lexicales n'est qu'une apparence fort trompeuse, on peut imaginer que la tâche serait encore plus difficile dans le cas des figures de répétition plus rares et plus élaborées telles que la « concaténation » et « l'épanadiplose » (Bacry, 1992 : 167-170).

Exemple 5.10 : R. X) ligne 2 :

Dans ces deux derniers vers d'un quatrain de Roumi, se distinguent deux figures de répétition lexicale : une, plus rare, l'épanadiplose[315] consiste à créer le schéma énonciatif : A…….|…….A, soit à placer des éléments identiques au début et à la fin d'une unité discursive. Elle se trouve au deuxième vers. L'autre, la concaténation[316], correspondant au schéma :……. A | A……. se trouve sur le plan du distique au niveau du mot *del*. Comme cet exemple l'illustre, nul traducteur n'a daigné faire la moindre tentative qui soit pour récupérer cette forme discursive particulière alors qu'en français au moins, la syntaxe de la langue d'arrivée le permettrait parfaitement. Ceci est bien montré par notre traduction littérale : il suffit d'échanger l'emplacement de C_1 et C_2 dans le premier vers, et de mettre le repère en position de terme de départ (C_0). La première intervention constitue une hypallage et la deuxième une mise en relief assez commune dans la stylistique française. Or les deux traductions françaises se révèlent hypertextuelles et peu respectueuses de la mise en forme originale. Les versions anglaises n'en sont pas moins déformantes : en effet, la version de

[314] Lewis joue aussi sur l'aspect graphique des poèmes tirant bénéfice du graphisme comme stratégie de compensation. On l'a déjà souligné au chapitre 3.

[315] Elle est à peu près l'équivalent d'une figure de style arabo-persane au nom peu commun de *rad-dol –'acoz 'ala-ssadr* . *Cf.* Homâyi, 1367[1988] : 67-73.

[316] Cette figure s'apparente à *rado- ssadr 'ala-'acoz* dans la rhétorique arabo-persane à ceci près que dans ce dernier système l'unité d'énonciation se définit plus strictement et est fonction de la définition du *beyt* et de *mesra'*. (*Ibid*.)

Nevit[317] (A1) s'éloigne à la fois de l'expression et du contenu du discours ; Gamard, fournit un commentaire en prose plutôt qu'une traduction poétique. Shiva, lui, a le souci d'authenticité en exposant une traduction intermédiaire, mais sa version n'est pas plus respectueuse de la poéticité de l'original.

5.3.2.2. Laff o naşr *(Réunion et dispersion)*[318]

Figure affectant la construction du syntagme tant dans le choix lexical que dans l'organisation syntaxique, elle ne correspond pas directement à une figure équivalente dans le système rhétorique français (ou anglais). Selon la traduction de Garcin de Tassy :

> Cette figure consiste à exprimer d'abord différentes choses d'une manière ou détaillée […], ou sommaire […], puis à mentionner, sans désignation particulière, ce qui se rapporte à chacune d'elles. Dans le premier cas, elle est ou régulière […], ou irrégulière […]. Elle est régulière, lorsque l'arrangement de la première partie de la phrase, c'est-à-dire de la réunion […] est conforme à celui de la seconde partie ou de la dispersion. (1970 : 113)

Cette figure existe dans l'exemple suivant et celui d'après (5.12) à la deuxième ligne et ne pose normalement pas de problème si la traduction respecte l'ordre macro-syntagmatique de l'énoncé d'origine.

Exemple 5.11 : R. V) ligne 2 :

Dans le premier vers, il y a deux éléments sémantiques qui sont actualisés dans une proposition simple indépendante. Ces mêmes éléments sont repris dans le deuxième vers afin de fournir davantage d'information en complément. Les éléments n'ont besoin d'être identiques ni du point de vue de la fonction syntaxique, ni même sur le plan lexicographique : il s'agit en effet de deux ou de plusieurs idées actualisées par une première partie de l'énoncé et développées dans une deuxième partie de celui-ci. En l'occurrence, le même ordre d'évocation des idées a été respecté dans la deuxième partie. Il en va de même dans toutes les traductions qui ont respecté l'organisation syntagmatique et sémantique de l'énonciation. Seulement, il y a une erreur d'interprétation commise par Tchelebi en français, et Gamard en anglais à cause de l'ellipse qui a lieu dans la première proposition brouillant le rapport logique entre le complément adverbial (de circonstance) « longue nuit » et C_1 (complément

[317] Lewis met sérieusement en cause la prétention de ce dernier quant à ses traductions de Roumi, considérant celles-ci comme des retraductions à partir de la version turque de Gölpinarli.

[318] C'est la traduction de Garcin de Tassy (*op.cit*., p. 91-95) encore que le premier terme arabe du composé se traduit mieux comme « emballage ».

de rang 1 : objet direct) « clair de lune ». En réalité, le poète ne veut pas une longue nuit éclairée par la lune, comme laissent entendre ces deux traductions, mais le clair de lune lors d'une longue nuit. La longueur de la nuit, en effet, n'est pas l'objet de son désir ; elle en est la cause et la circonstance. Quoi qu'il en soit, la figure de style a été reprise par toutes les traductions, mais encore de la meilleure façon dans la version rythmique et rimée d'Arberry grâce à l'organisation de chaque élément dans un vers.

5.3.2.3. Tanâsob *et* tazâd *: métabole et antithèse*

Ces deux figures antithétiques comptent parmi les plus importantes du répertoire rhétorique persan quoiqu'elles jouissent de la même récurrence ou importance dans la rhétorique française. *Tanâsob*, traduit par Garcin de Tassy traduit comme « convenance »[319], s'apparente à la « métabole » et dans une moindre mesure à la « gradation » ; pourtant, contrairement à la stylistique française qui tend à défavoriser « l'accumulation ou la succession des quasi-synonymes » la jugeant inutile (Bacry, 1992 : 171-172), la stylistique persane l'encourage. C'est le cas de l'exemple prochain qui illustre parfaitement l'usage de la métabole dans un discours où la synonymie évoque l'anaphore mais sémantique :

Exemple 5.12 : R.V:

Ce qui compte est moins la (quasi) synonymie des composants de la série que la connotation, ou mieux encore, la collocation. Il y a trois successions de lexies juxtaposées dont les deux premières reposent sur un rapport sémantique, dénotatif, et la troisième sur un rapport connotatif. Qui plus est, la deuxième ligne constitue aussi un *laff o naşr* (abordé plus haut) dans la mesure où la série énoncée au premier vers, correspondant à la proposition subordonnée antéposée, est répétée au sein de la proposition principale au deuxième vers. La troisième série des lexiques associés, à la différence des deux premières, où les éléments sont tous sortis du même champ lexical, présente une particularité supplémentaire : les trois termes constituant la série forment en réalité de très fortes collocations deux par deux : *cân o del* ou *del o cân* (âme et cœur) et *del o dide* (cœur et œil). Pour ce qui est de la structure sémantique sérielle de la figure métabole, elle a été reprise, plus ou moins authentiquement, par tous les traducteurs. En revanche, la valeur connotative dans la dernière série est complètement perdue dans le texte traduit. Il existe aussi des modifications dans la traduction de certains termes, modifications qui semblent tantôt indispensables (les yeux au lieu de l'œil) tantôt superflues (nos affaires). D'autres points qui méritent d'être soulignés

[319] Bien qu'il s'agisse d'une convenance des idées plutôt qu'une harmonie sonore ou visuelle.

concernant ce passage, ce sont les modifications faites dans la traduction de Gamard, lesquels semblent destinées à augmenter la « lisibilité » de son texte au grand dam du discours original : changement de voix de la première personne plurielle à singulière, l'ajout du possessif (*my*) là où il n'y en pas, l'ajout de la conjonction de coordination (*and*), et l'ajout des commentaires entre crochets. Sa version dépasse largement la définition de traduction et relève du commentaire. Ce n'est pas exactement une traduction littérale, contrairement à ce qu'il prétend dans son introduction, mais une exégèse du texte de Roumi qu'il traite comme un texte sacré.[320]

En ce qui concerne l'antithèse (tazâd), l'exemple 5.9 en est une bonne illustration. Elle existe au sein des deux vers de manière symétrique. À l'évidence, il n'existe aucune difficulté pour sa traduction à condition de respecter le sémantisme du discours. Si la formation discursive de ces deux figures ne pose aucune difficulté à la transposition, en ce sens que la logique de celles-ci se résume dans le rapprochement des éléments sémantiques, soit en fonction de ressemblance (métabole), soit sur la base de dissemblance (antithèse), tout comme les figures de pensée et les tropes, les connotations culturelles en jeu, qui forment la couche infra-discursive de l'énonciation ne rendent pas la tâche du traducteur facile. Les complications sont d'ordre herméneutique, c'est-à-dire qu'elles apparaissent au niveau de la réception et de l'interprétation du texte. L'association de *del* (cœur) et *dide* (œil) est spécifique à la culture persane. Cette collocation n'a de sens ni en anglais ni en français.

5.4. Figures de style de pensée [321]

Avant de passer à l'étape suivante, l'analyse des difficultés interprétatives, il convient d'évoquer quelques figures de style de pensée qui ne se réalisent pas au niveau des microstructures du discours et donc ne posent pas de problème dans l'immédiat, pour ensuite en reprendre quelques-unes dans l'analyse du chapitre suivant pour mettre en lumière les dimensions herméneutiques de leur traduction. Ce que nous nous proposons d'énumérer dans cette brève section sont les figures de style qualifiées de figure de sens ou de concept (*ma'navi*) par la rhétorique persane hormis celles qui relèvent des figures de substitution (tropes). Ce sont, en réalité, des figures que Bacry classe parmi les figures du contenu

[320] Lui-même appartient à la fraternité fondée par les descendants et les disciples du poète, les *mevlevis*.
[321] Nous reprenons ici la terminologie proposée par Henri Suhamy sans nous en tenir aux figures rhétoriques qu'il dépose dans cette catégorie. (Suhamy, 2004 : 83-99 et 108-114)

sémantique ou de l'organisation du discours, telles que la litote, l'antiphrase, la prétérition, l'allusion, etc. La brièveté de cette section est due au fait que, de manière générale, leur formation ne dépendant pas de la matière syntagmatique de la langue, ces figures ne représentent pas de défi majeur à la transposition. De ce fait, les exemples de cette section n'exposent pas les traductions effectuées des passages concernés, renvoyant ainsi le lecteur au tome II, « Fascicule de textes de référence ». En revanche, l'actualisation de la matière infra-discursive polysystémique, certaines figures de pensée, tout comme les tropes, perdent au mieux de leur vigueur, et au pire de leur sens, une fois transposées dans la langue-culture d'arrivée, ce qui nous a fait inclure l'analyse détaillée de ces figures ainsi que celle des tropes au chapitre suivant.

5.4.1. Figures de contenu sémantique

5.4.1.1. Litote et antiphrase

Si ces deux figures sont parmi les plus communes dans la rhétorique des langues traduisantes, elles sont très rares dans la poésie persane, voire dans les œuvres en général. Ceci semble être dû au fait qu'il n'existe aucun équivalent dans la théorie littéraire classique persane. En conséquence, ces procédés rhétoriques, assez répandus dans le langage courant, ne sont point considérés suffisamment nobles pour qu'ils apparaissent dans un discours littéraire. Pour ce qui est de la litote, elle n'a que peu d'occurrences dans le corpus de cette recherche. Les quelques énoncés qui peuvent s'approcher de la notion de litote se trouvent dans le discours rapporté, à savoir les dialogues entre les personnages du *Masnavi*. L'exemple suivant est tiré des propos de Dieu qui s'adresse à Moïse.

Exemple 5.13 : MI) ligne 1758 :

من نگردم پاک از تسبیحشان پاک هم ایشان شوند و درفشان Man nagardam pâk az tasbiheşân pâk ham işân şavand o dorfeşân
TL : **Je ne deviens pas pur par leurs louanges** C'est eux-mêmes qui deviennent purs et porteurs de perle

La ligne est un extrait du discours de Dieu. Dans le premier vers, l'énoncé attribué à Dieu sur lui-même est un exemple de « dire moins pour suggérer plus »[322]. Il est évident selon les principes religieux, que Dieu n'a pas besoin de l'adoration du *créé* et encore moins pour se purifier ou sanctifier. C'est par rapport à l'expérience de Moïse qui s'était profondément offensé de la façon dont le berger louait Dieu. Cette phrase ne subit pas la

[322] Bacry, *op.ct.*, p. 218.

moindre transformation dans le passage d'une langue à l'autre ; néanmoins, il faut une riche culture générale de la part du lecteur pour se rendre compte des proportions de la diminution du sens dont le contenu de cette phrase fait l'objet relativement à la grandeur et à la glorification divine dans la religion islamique.[323]

L'antiphrase, aussi, ne peut se repérer que dans le discours rapporté de divers personnages. Cette figure a, pourtant, un équivalent lointain dans la rhétorique persane sous nom de *şive ye şirin* qui signifie littéralement « la manière douce ». La douceur provient du caractère humoristique de cette figure en persan[324]. C'est pourquoi la probabilité de trouver une antiphrase est plus élevée aussi dans le discours rapporté. C'est le cas des propos de Moïse qui réprimande le berger pour avoir parlé à Dieu comme il parle à sa tante et à son oncle.

Exemple 5.13 : MI) ligne 1735 :

جسم و حاجت در صفات ذوالجلال با کی می‌گویی تو این **با عم و خال** Cesm o hâcat dar sefât e zolcalâl bâ ke miguyi to in **bâ amm o xâl**
TL : Le corps et les nécessités [du corps] en qualifiant le « propriétaire de magnificence » (Dieu)./? Tu dis cela à qui ? **À l'oncle [paternel et maternel]./?**

Comme nous l'avons déjà souligné, en raison du manque de ponctuation, il est parfois difficile de déterminer avec certitude la nature de la phrase. Ainsi, la dernière proposition elliptique de cet énoncé peut être prise soit pour une question (rhétorique) comme le reste de l'énoncé, soit pour une affirmation. Dans les deux cas, question rhétorique ou non, il s'agit d'une antiphrase assez comique, car elle ridiculise le berger. Le locuteur (diégétique), Moïse, tente de caricaturer les propos du pauvre berger en disant qu'il ne parle pas de la sorte à sa tante et à son oncle, mais à Dieu, l'apogée de magnificence. Le locuteur diégétique le fait avec une distance critique importante, ce qui ne se manifeste pas au même degré dans une traduction. La plupart des traducteurs ont considéré la phrase comme interrogative (sauf Lewis). À part cette ambiguïté, et l'absence de l'équivalent pour distinguer les deux substantifs désignant oncle maternel et paternel, ainsi que l'appauvrissement par la traduction

[323] Morgensztern a traité le sujet du statut divin dans les religions monothéistes dans une étude de théologie comparée. Il considère le dieu de l'Islam, en comparaison à celui du christianisme, un peu plus distant et déshumanisé. MORGENSZTERN Izy, *L'aventure monothéiste. Judaïsme, christianisme, islam : ce qui les rapproche, ce qui les distingue*, Paris, Édition La Découverte, 2011.

[324] La différence qui les sépare est que la version persane repose sur une mise en forme syntagmatique qui puisse créer un double-sens, dissimulant ainsi le message par une apparence trompeuse, telle dans la figure d'*Ihâm*. *Cf.* Kazzâzi, 1368[1989], vol. III, p.148-149.

de l'attribut spécifique de Dieu employé par l'auteur, il n'y a pas d'autres commentaires à faire concernant la traduction de ce passage.

5.4.1.2. Hyperbole

Figure antithétique de la litote, l'hyperbole est parmi les plus fréquentes dans la poésie persane et chez Roumi, contrairement aux figures déjà citées. On peut même dire qu'en comparaison, la situation de l'hyperbole dans les deux systèmes rhétoriques est l'inverse de ce qui a été mentionné dans le cas de la litote : l'amplification et l'exagération sont omniprésentes chez les poètes persans tandis qu'elles sont utilisées avec modération et contraintes dans les littératures françaises et anglaises[325]. Selon un principe poétique arabo-persan, c'est le propre de la poésie de déformer la réalité. Les anciens vont jusqu'à appeler le poète positivement « menteur » (Homâyi, 1367[1988] : 267), tellement les procédés poétiques qui produisent des figures comme l'hyperbole sont récurrents. Homâyi cite un vers de Nezami qui reprend cette formule pour dire : « ne contemple pas [trop] la poésie et ses techniques, car sa forme la plus falsificatrice est la meilleure ». Autrement dit, il s'agit d'une différence majeure entre les principes esthétiques de la culture de départ et celles d'arrivée. Or Roumi, compte tenu de ce que nous savons sur son style, est parmi ceux qui ont atteint l'apogée de ces procédés. Les divers procédés produisant l'hyperbole sont tellement répandus partout dans le corpus qu'il est difficile d'en sélectionner un seul passage. Cependant le qazal 527 (Q. VIII) met en valeur cette figure rhétorique de fond en comble, dès le premier vers jusqu'à la fin. Si la traduction de cette figure ne représente pas de difficulté particulière, le texte d'arrivée peut en devenir quelque peu choquant ou superflu pour le lecteur peu familier avec le style de la poésie persane avec ses images impressionnantes comme celles de la pulvérisation de l'univers, ou de la disparition des océans[326].

5.4.2. Figures d'organisation de discours

Ce sont, la plupart, des figures de style qui se trouvent bel et bien dans la rhétorique française (occidentale) mais ne sont considérées comme telles dans aucun traité de rhétorique classique persan, tant les procédés discursifs qui les définissent sont banalisés par une pratique très répandue dans la littérature persane.

---

[325] Bacry souligne le caractère ridicule de cette figure lorsque l'écrivain en abuse. *Cf*. p.223.

[326] Les qazals Q. X et Q. XVI sont aussi de bonnes illustrations de la tendance à hyperboliser le discours chez Roumi.

5.4.2.1. Question rhétorique, dialogisme

Le dialogisme est l'équivalent d'une figure de style en persan qui est nommé littéralement « question et réponse »[327] même l'organisation du discours n'implique pas nécessairement l'opposition des phrases interrogatives à celles affirmatives. Il s'agit notamment d'une organisation plus ou moins symétrique des discours rapportés directs qui s'échangent entre le narrateur et le personnage imaginaire qui s'apparente plus à un monologue intérieur qu'à un vrai dialogue. En tant que tel, on ne peut pas considérer les dialogues ayant lieu au sein des récits du *Masnavi* comme des occurrences de cette figure. Le meilleur exemple dans le corpus est le qazal 436 (Q. IV) où la majorité du discours (hormis la ligne 3 et la dernière ligne) s'organise autour d'un dialogue entre le poète et le bien-aimé(e). Aussi, dans le qazal 1393 (Q. XVI), de la ligne 3 à la ligne 11, le poète met en scène une série de discours rapportés attribués à un personnage inconnu pour expliquer l'origine des transformations qu'il a subies, sans qu'il y ait un dialogue. Ce cas aussi constitue présente une figure de *poseş o pâsox*, différente de son homologue occidental dans la mesure où il n'y a qu'un seul versant du dialogue qui est cité dans le texte. Autre chose qui marque la rupture entre ce procédé et la figure du dialogisme telle qu'elle existe dans les langues d'arrivée c'est qu'il n'y a presque jamais d'indicateur par rapport au locuteur cité. La marge de ré-énonciation se résume à « il/elle dit », donc aucune information quant au genre du héros ou de l'héroïne en question.

La question rhétorique aussi fait partie des procédés rhétoriques les plus répandus dans la poésie roumienne aussi bien dans le *Divân* que dans le *Masnavi*. Nous en avons étudié un exemple plus haut (exemple 5.13). Parmi les qazals, Q.XI, Q.XIX, et Q.XX commencent tous les trois par une question rhétorique dès leur première ligne. Mais la question rhétorique la plus connue de toute l'œuvre de Roumi est la suivante:

Exemple 5.14 : MI) ligne 1751

تو برای وصل کردن آمدی یا برای فصل کردن آمدی To barâye vasl kardan âmadi yâ barâye fasl kardan âmadi ?
TL : Es-tu venu pour relier ou es-tu venu pour séparer?

Faisant allusion à l'erreur que Moïse commet en séparant le berger de Dieu, cette phrase a quasiment atteint le statut d'un cliché en persan, utilisé dans le contexte d'une

[327] *porseş o pâsox*. (Kazzâzi, 1367[1988] (II) : 154-156.

personne censée réunir les gens mais qui, au contraire, sème la zizanie dans un groupe ou un couple.

5.4.2.2. Digression, réticence, et suspension

La technique narrative du *Masnavi* n'expose que de la « digression » et de la « suspension ». Si ce sont des figures de style, chacun des passages du *Masnavi* en est un exemple, c'est toute la narration roumienne qu'il faut appeler digressive. Comme nous le verrons plus tard dans la section réservée à la question de la cohérence dans le discours de Roumi, alors que la structure de qazal est conçue pour ne pas traiter un seul sujet mais voler de l'un à l'autre, la liberté structurelle relative du masnavi permet de raconter une histoire sans se soucier de trouver la bonne rime, etc. Or Roumi n'arrive pas à s'en tenir à une intrigue. Il met sans cesse la narration en suspension pour raconter une histoire dans l'histoire, donner des leçons morales, renvoyer à un autre récit déjà cité, faire une analyse philosophique, etc. L'un des meilleurs exemples de cette pratique au niveau macrostructurel se manifeste dans le récit du roi qui tombe amoureux d'une servante (MII). Bien que le narrateur soit en passe de raconter l'histoire de la visite de la servante par le médecin, il dérape progressivement à partir de la ligne 109 vers un discours métaphysique qu'on peut appeler « de l'amour ». Ensuite, comme sous l'effet d'une force extérieure, au cours des 34 distiques qui s'ensuivent, le poète s'enflamme en évoquant la mémoire de Şams e Tabrizi.

Pour ce qui est de la « réticence », Môlavi en est le maître absolu et non contesté sinon de la littérature mondiale, au moins de celle du monde iranien. Nous avons déjà souligné le paradoxe du poète dans sa lutte intérieure acharnée entre l'envie de s'exprimer et les contraintes extérieures et intérieures. Le poète semble parfois déchiré par un conflit intérieur qui, bien souvent resurgit à la surface de son discours. Ce fait est encore le mieux illustré dans le même passage où il feint l'existence d'un interlocuteur qui semble solliciter constamment le poète à continuer à raconter l'histoire d'amour mais le narrateur paraît ne donner d'information qu'au compte-gouttes sous prétexte qu'« il vaut mieux que le secret des bien-aimés soit raconté dans l'histoire des autres »[328]. La notion de « secret » est centrale à la pensée de Roumi, ainsi que les principes mystiques. C'est ce qui explique la fréquence si élevée de cette « figure de style » chez Roumi. Elle resurgit même en plein milieu d'un récit plus banal tel que la ligne 1772 du MIII) : « Après cela, la Vérité [Dieu] se cacha dans la tête [l'esprit] de Moïse, il dit des secrets qui ne se tiennent pas dans les mots. »

[328] Ligne 136, et aussi l'exemple 1.4.

5.4.2.3. Correction ou palinodie

Cette figure ne fait pas défaut non plus à l'œuvre de Roumi. Elle est aussi facilement traduisible sans perte quelconque. La plupart des corrections ont lieu au sein du même énoncé et portent sur une petite partie du discours, donc la palinodie est bien moins fréquente. Elle se manifeste aussi très souvent sous forme de question rhétorique, comme c'est le cas dans l'exemple suivant :

Exemple 5.15 : Q.VII) ligne 2 :

Si la matière discursive de la langue d'arrivée permet parfaitement la récupération de cette forme discursive, le choix de traducteur va dans le sens de l'hypertextualité ne réservant pas une place privilégiée à telle ou telle figure. C'est le cas de la traduction de Lewis qui a surtout réarrangé l'organisation graphique des vers. Ce qui frappe, pourtant, c'est le choix de Nicholson et de Vitray-Meyerovitch qui ont, tous les deux, modifié la structure syntagmatique de la figure en ajoutant une réponse négative à la question rhétorique, apparemment afin de créer une certaine cohérence.

5.4.3. Talmih ou Allusion

Littéralement, *talmih* ou *çaşmzad* signifie « indiquer par le coin de l'œil ». Cette figure correspond plus ou moins à la figure du style « allusion », dans laquelle l'auteur évoque, par divers moyens discursifs, directement ou indirectement (par un procédé métaphorique), une source extérieure au texte. Il peut s'agir de tout texte sacré ou séculier, histoire, verset ou tradition prophétique, proverbe, anecdote, parabole auxquels l'on peut faire allusion dans un but rhétorique. Manifestation par excellence d'intertextualité, l'allusion prend des formes très variées chez Roumi : citation directe, citation paraphrasée, allusion directe, allusion dissimulée, métaphore renvoyant à une histoire connue ou pas très connue, etc. Nous en avons déjà constaté quelques instances dans quelques-uns de nos exemples : 2.1, 2.4, 4.5. Dans les deux premiers exemples, nous avons des citations respectivement indirectes (paraphrase) et directes, alors que dans le 4.5, il s'agit d'une illusion indirecte. Nous revisiterons le sujet dans la dernière section du chapitre 6 où nous étudierons les différents types de références aux sources extérieures dans l'œuvre de Roumi ainsi que les dimensions traductologiques de l'usage extrêmement foisonnant de cette figure notamment dans le *Masnavi*. Les références aux versets du Coran et à la tradition du Prophète y sont tellement abondantes que bien des critiques et théologiens l'ont surnommé le Coran persan. Par

ailleurs, certains le prennent pour un exégète mystique du texte sacré des Musulmans[329]. Qu'il s'agisse de sources religieuses ou séculières, les nombreuses allusions dans l'œuvre de Roumi placent le traducteur face à un dilemme majeur relatif à l'ajout ou non des notes explicatives.

[329] Un de ces philosophes théologiens est Allâme Ca'fari qui, à l'instar des exégètes coraniques, a écrit un commentaire détaillé, vers par vers de *Masnavi*. (CA'FARI Mohammad Taqi, *Tafsir o Naqd o Tahlil e Masnavi e Calâleddin Mohammad Balxi Vol. I-X*, Tehrân, 1970.) Plus récemment Abdolkarim Soruş a aussi publié sa propre édition de *Masnavi* et plusieurs ouvrages sur l'œuvre de Roumi lui donnant une large dimension religieuse : SORUŞ, Abdolkarim, *Qomâr e âşeqâne*, Naşr e Serât, 1393 (2014).

CHAPITRE 6

Traduction et difficultés interprétatives

6.1. De l'herméneutique de la traduction de Roumi

6.1.1. De la sémiotique à la sémantique

Nous avons jusqu'ici abordé les difficultés de la traduction de l'œuvre poétique de Môlavi dans plusieurs perspectives : les problèmes d'ordre linguistique, à savoir le décalage entre la syntaxe et le lexique de la langue de départ et ceux des langues d'arrivée ; les problèmes d'ordre discursif dû à la parole, c'est-à-dire l'usage que l'auteur a fait de ces procédés sémiotiques dans sa mise en discours, autrement dit l'articulation linguistique de sa pensée ; les complications poétiques qui découlent des particularités rythmiques et prosodiques du texte de départ ; et enfin, les complexités rhétoriques liées au système de départ et surtout sa mise en œuvre par l'auteur dans le but d'augmenter l'effet de son discours sur le lecteur. Ce qui s'est tenu jusqu'alors au centre de notre analyse c'est la sémiotique discursive du texte de départ, c'est-à-dire plutôt « l'expression » du discours que son « contenu ». Nous avons vu que le contenu peut être dépendant de l'expression si nous prenons en compte la structure intérieure de chacun des deux versants du signe, lesquels comptent à leur tour une « substance » et des « formes », c'est-à-dire, le sens directement saisissable par l'esprit et les connotés l'entourant. C'est ce qui nous a poussés à mettre en cause la séparation théorique de l'expression et du contenu, du sémiotique et du sémantique, séparation proposée par Benveniste au moins dans le cadre de l'énonciation poétique. Ce que nous n'avons pas encore fait c'est d'évoquer les difficultés de l'extraction du « sens » du discours de Roumi. Pour reprendre la formulation de Benveniste (1974(II) : 226-229), la « phrase », l'unité sémantique du discours, se donne la tâche de « communiquer » une « idée » en se renvoyant à un « référent » dans le monde réel. Le « sens » de l'unité sémantique, la phrase, n'est pas à confondre avec le « sens » des unités constituant cette unité, à savoir les mots. Dans cette optique, ce principe n'est pas à écarter même si le procédé de la syntagmatisation des signes pour former l'énoncé a une valeur sémantique, l'ensemble qui en découle, c'est-à-dire l'énoncé, renvoie à une idée, à un sens, à un « contenu » indépendant du contenu de chacun des composants aussi bien que de leur somme sémantique. Ce que nous nous livrons à faire ici c'est de nous interroger sur les difficultés de la décortication de ce contenu depuis un ensemble structurel à plusieurs couches sémiotiques où

la contiguïté des éléments a été affectée par leur équivalence, où, en sus de la sémiotique des signes individuels, leur association est également dotée d'une valeur sémiotique. Quels sont les enjeux de la compréhension, c'est-à-dire de la réception de cette « idée », de ce « sens » ? Comment, à la réception de l'énoncé de Roumi, l'énonciataire est-il renvoyé au « référent » intenté de Roumi ? Où se trouve ce « référent » dans le monde extérieur à sa pensée ? Et *quid* de la ré-énonciation ? À quoi le ré-énonciataire est-il renvoyé ? À quel référent ?

Car il y en a des référents. Il existe un sous-continuum extralinguistique auquel nous renvoie le discours de Roumi. Sa poésie est l'expression d'une idée, ou plutôt de plusieurs idées. On a déjà réfléchi, plus ou moins, aux procédés et aux modalités d'objectivation de cette « idée », de cette « pensée », mais ce qui importe d'ores et déjà c'est cette « idée » elle-même, ce « référent » en soi. Autrement dit, la mise en forme du message par l'énonciateur a été le centre de notre attention, c'est maintenant la réception du message qui doit être étudiée comme source de problèmes pour la traduction. Il faut d'abord trouver le référent extralinguistique avant de tenter de le reformuler dans un autre discours à partir d'une matière pré-discursive différente. Il appartient au traducteur d'extraire ce message, le comprendre, le reformuler, et le re-communiquer aux lecteurs qui n'ont pas ordinairement accès au langage de Roumi. Or la compréhension de Roumi, déjà pour le persanophone est un défi.

En effet, l'interprétation du message de Roumi est d'autant plus importante que sa poésie n'est finalement pas une poésie de forme seule ; elle ne repose pas entièrement sur les jeux langagiers, sur les sons, sur les mètres qui servent à animer des danses de *sama*, sur des imageries lyriques ou romantiques qui ont pour but de recréer le *beau*. Au contraire, c'est une poésie de sens, de substance, et ce non seulement dans le *Masnavi*, mais loin de cela, au sein même de ses qazals les plus rythmés. La forme poétique, qui réside dans la prosodie, le rythme, les rimes intérieures, les figures lexicales, les allitérations, les mélanges de musique, de calligraphie et de langue, etc. est certes la composante indissociable de son discours, mais n'est pas tout comme il le précise lui-même : « Dieu sait que je ne suis pas poète ! D'où est poésie, d'où suis-je ?! »[330]. Roumi est en fait autre chose qu'un poète. C'est un philosophe, ou encore mieux, selon la formulation d'Henry Corbin, un « théosophe », un métaphysicien du soufisme. Son projet poétique est donc un projet de « *poésophie* » selon les termes du poète et essayiste Yves Bonnefoy qui, à la différence de ses contemporains et à l'encontre du « *textualisme* » dominant la poésie française du XXe siècle, prône la poésie comme

[330] *Fihe mâ fih,* édité par FORUZÂNFAR Badiozzamân, 1330 [1951], réédité par YAZDÂNI Zeinab, 1385 (2006), p. 235.

philosophie.[331] La poésie de Roumi, c'est avant tout une poésie mystique, une poésie à substance mystique, à engagement mystique. Sa poésie en général, y compris dans sa forme lyrique est une poésie instructive. Il suit déjà, tout comme ses contemporains de l'école d*'arâq*[332], les directives du programme des idéalistes allemands, Hegel, Hölderlin, et Schelling, pour faire de la poésie à nouveau « l'institutrice de l'humanité ». (Pinson, 1995 : 21-24)

Or, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, le poète est pris au piège dans un conflit intérieur, entre la volonté de « dire », et l'impossibilité de « dire ». D'où vient ce conflit ? Cette impossibilité d'expression ? Impossibilité qui a pour origine l'incapacité de l'autre, du non-initié à la gnose, de « comprendre », est ce qui peut poser des problèmes d'ordre éthique pour le poète-mystique, à qui il est interdit de révéler les secrets divins d'une part, et qui peut se faire des ennuis en cas de malentendu par le peuple ou les autorités religieuses, de l'autre, comme dans le cas d'un Sohrawardi ou d'un Halladj. Cette contrainte a donc pour corollaire la tentative de « poétisation » du discours. Il faut poétiser, dans le sens de faire chanter le discours, mettre à son service des systèmes sémiotiques autres que l'idiome de son temps, et surtout, recourir au trope, à l'allégorie, c'est-à-dire substituer au sens réel le sens figuré. La poésie n'est donc pas seulement une manière de renforcer l'effet du discours dans un but didactique, elle est le résultat de la compréhension limitée de son public. Ce manque de compréhension est aussi l'objet de la méditation d'Heidegger dans la lignée des Romantiques allemands, comme le précise Pinson :

> Certes, la finitude de la compréhension [333] telle que la pense Heidegger a comme corollaire obligé le refus de tout ce qui pourrait reconduire à quelque chose comme une intuition intellectuelle de l'Être : jamais celui-ci ne peut se donner comme pleine présence Pourtant, quelle que soit l'ampleur de la « destruction » de cette métaphysique de la présence à laquelle elle se livre, il n'est pas incongru d'avancer que la méditation heideggérienne appartient encore, comme philosophie de la poésie, à l'espace de pensée romantique. […] parce qu'il ne se contente pas de relativiser le jeu de langage de l'entendement scientifique (le « vocabulaire » du *Verstand*), mais pose, comme les Romantiques, que seul celui de la poésie est capable de retentir de l'écho d'une vérité suprême. (*Ibid*. : 22)

---

[331] PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, 1995, p. 156-157. Il faut aussi préciser que l'idée d'habiter en poète est une idée heidegerienne.

[332] Selon Şamisâ (1380[2001]) le marqueur principal du passage de l'école *xorâsâni* à celle d'*arâq* est le contenu riche et l'arrivée de la substance gnostique (*erfâni*) dans la poésie.

[333] En fait, il s'agit d'une finitude de l'être, qui a été l'occasion d'une lettre avant-guerre d'Henry Corbin très heideggerien, comme on le sait. C'est une finitude ontologique, et non épistémologique, à la manière cartésienne qui reste le cercle dans lequel, comme de nombreux Français, s'enferme Yves Bonnefoy.

Et justement c'est dans cette lignée de pensée que Roumi s'inscrit, en fondant l'objectivation de sa pensée, détentrice selon lui de la vérité suprême, sur la poésie. Donc, d'une part, tout comme Heidegger, Roumi suit les idéalistes allemands, dans leur poursuite du programme d'instruction par la poésie, surtout dans le *Masnavi*, et d'autre part, ne trouve que dans la poésie, la possibilité de refléter un rayon de la lumière suprême qui éclaire son esprit. Comment saisir alors le reflet de ce rayon au sein des lignes du texte de Roumi ? Comment ressortir le « référent » de ce labyrinthe discursif qu'est le discours poétique de Roumi dont nous avons constaté, dans les chapitres précédents et à travers divers exemples, la structure pluristratifié ?

6.1.2. Enjeux herméneutiques de la traduction de Roumi

De fait, on sait déjà qu'il y a un message intenté par l'auteur, une idée dissimulée sous plusieurs couches infra-discursives reposant elle-même sur une matière pré-discursive tributaire de la langue et du polysystème culturel persan, et que cette idée n'a pas été exprimée de manière conventionnelle mais a été poétisée dans un style particulier. C'est ce qui constitue la condition de l'énonciation. Mais qu'en est-il des conditions de la réception ? La réception, quant à elle, se réalise à des époques différentes et dans des circonstances socioculturelles et surtout idéologiques variées, c'est ce qu'on appelle la réception différée à l'opposé de la communication directe ou dialogue[334]. Autrement dit, la lecture du message polysémique de Roumi varie en fonction des circonstances d'interprétation, ce que Michèle Prandi appelle les « champs d'interprétation ». (1992 : 146) Faut-il encore ajouter à cela que le traducteur est avant tout est un lecteur et donc un interprète du message. Quel effet les circonstances de réception ont-elles donc sur la traduction ? En réalité, l'ensemble de ces facteurs fait que l'aspect sémantique du discours de Roumi est susceptible de poser autant de problèmes de taille à la traduction que son aspect sémiotique. Ces problèmes sont d'ordre interprétatif ; à savoir, ils se situent au niveau de la localisation du référent de l'énoncé dans le (sous-)continuum référentiel intenté de l'auteur, cette localisation devant s'accomplir avant de tenter d'actualiser le référent par le truchement de la ré-énonciation, tout en récupérant la mise en forme discursive de l'énonciation. Ainsi, une approche herméneutique s'impose pour nous aider à analyser ces problèmes d'interprétation dans le cadre de la traduction du discours

[334] Paul Ricœur souligne cette distinction entre la communication telle qu'elle se réalise dans le dialogue et à travers la lecture : RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p.155-157. Aussi, Michèle Prandi analyse l'interaction communicative comme espace éthique et différencie les responsabilités en jeu dans une interaction face-à-face de celles en jeu dans la réception différée du texte écrit. *Cf.* PRANDI Michèle, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992, p. 158-171.

mystique, à l'instar de la méthodologie herméneutique de George Steiner dans son *After Babel* (1975). Il y développe sa notion de « *hermeneutic motion* » [élan herméneutique], ou « *the act of elicitation and appropriative transfer of meaning* » (*Ibid.*: 312) selon laquelle l'acte de traduction se réalise en quatre étapes : confiance ou élancement, agression ou pénétration, incorporation, restitution ou compensation. Ce qui nous intéresse dans l'analyse de ce chapitre, ce sont justement ces étapes à travers lesquelles le traducteur, confiant de l'existence du sens dans le discours hermétique de Roumi s'attaque à ce sens, y pénètre pour se l'approprier[335] afin, ensuite, de l'importer dans sa langue d'arrivée le sens dans sa forme discursive. Autrement dit, si l'analyse du choix des mots et leur syntagmatisation relève de la sémiotique, l'interprétation du sémantisme de la phrase, du « sens » du discours est du ressort de l'herméneutique.

Or, dans le cas de la poésie mystique, ce sens ne peut facilement faire l'objet de compréhension et donc d'appropriation telle qu'elle est expliquée par Steiner comme visée du traducteur. Les problèmes herméneutiques de la traduction peuvent se concevoir sur trois axes principaux : la difficile compréhension de la pensée de l'auteur dans sa mise en forme discursive hors de commun, le rôle que joue l'idéologie dans l'orientation du procédé de compréhension, et enfin, l'importation du « sens » de l'énoncé, tout en récupérant l'infra-discours, dans un système d'arrivée peu habitué aux « référents » en question à cause de l'écart culturel entre celui-ci et l'espace culturel de départ. Selon Steiner, comprendre c'est traduire[336], c'est s'approprier le sens. Ce phénomène se manifeste par excellence dans les exégèses et le commentaire de textes religieux et philosophiques. La traduction de Roumi pose un problème d'autant plus grand que son texte fait déjà l'objet d'interprétations variées bien souvent arbitraires au sein de la culture iranienne, non pas à cause des variations diachroniques de la langue persane, on l'a déjà souligné au chapitre 2, mais en raison de son langage figuré. Toute traduction de Roumi sera donc forcément toujours déjà issue d'une interprétation arbitraire du message, une sorte de prolongation de l'œuvre dans une certaine direction quelconque. Les sections qui vont suivre s'interrogent sur les obstacles et les complexités de la compréhension, et donc de la réception, mais aussi sur les enjeux de

[335] « Attaque » dans le sens heideggérien du terme : tout acte de compréhension est un mouvement violent d'appropriation d'*Erkenntnis* (de connaissance comme prise de conscience) vers le Dasein (être-là), car le Dasein n'a véritablement d'existence authentique que lorsqu'il est compris En effet, pour Heidegger la compréhension n'est pas une question de méthode, mais d'existence primaire, « l'être consiste à comprendre l'autre être ». *Cf. ibid.*, p.314.

[336] Reprenant la notion de la traduction interlinguale de Jakobson, il prend tout acte de compréhension comme une opération traduisante. (Steiner, 1975 : 1-50)

l'interprétation du texte à la lumière des trois aspects problématiques cités, et ce, aussi bien pour le traducteur, en tant que premier lecteur, que pour le lecteur du texte d'arrivée.

En gros, le traducteur de Roumi est face à un dilemme sempiternel enraciné dans toute une histoire qui a vu le commentaire et la traduction, la lecture et l'interprétation s'entremêler si indissociablement que toute purté semble inimaginable, car :

> […] la traduction, par nécessité, a d'abord été interprétation simultanée, rendue dans l'immédiat d'une parole étrangère ; le commentaire, lui, se fonde sur le déchiffrement mot à mot, ligne à ligne, d'un texte en vue de sa compréhension, de sa transmission et de sa critique : il est pris dans l'oralité d'une parole enseignante et, par ses explications, gloses ou paraphrases, il prolifère et ouvre des perspectives d'interprétations diverses.[337]

Or le texte original est dépourvu de ces doubles, de ces continuations, de ces développements. Le texte orignal habite dans son originalité, dans son double-sens, dans son inaccessibilité discursive. D'autre part, le traducteur est là pour le rendre accessible, pour l'amener à l'auteur et parfois même amener le lecteur vers le texte. Le traducteur de Roumi est-il forcément aussi son commentateur en raison de l'hermétisme qui caractérise son texte ? Quels sont les facteurs qui contribuent à l'hermétisme du texte de Roumi par-delà son aspect sémiotique ? Quels sont les choix des traducteurs de Roumi face à un discours à multiples couches et à multiples façades parfois contradictoires ? Voyons d'abord, quelques manifestations de la polysémie et de la polyvalence du discours de Roumi.

6.2. Traduire la (dys)-cohérence de Roumi

6.2.1. Incohérence apparente du discours de Roumi

Le premier obstacle auquel s'affronte le lecteur de l'œuvre poétique, lyrique ou narrative, de Roumi est l'organisation macrostructurale des données sémantiques du discours, dont la logique peut échapper au lecteur non-habitué. Cette organisation est ce qu'on appelle la cohérence ou la pertinence des données dans le texte. Pour le lecteur anglophone ou francophone, dans la catégorie desquels se rangent les traducteurs modernes qu'ils soient

[337] BOISSEAU Maryvonne, « Présentation », in *Palimpsestes*, numéro 20, « De la traduction comme commentaire au commentaire de traduction », Publications de la Sorbonne nouvelle, 2007, paragraphe 2.

persanophones ou non[338], habitués à l'articulation cohésive des phrases et à l'organisation des idées typiquement cartésienne (au moins en français), suivre l'intrigue des récits et, *a fortiori*, la ligne de pensée de l'auteur n'est pas chose facile.

La notion de cohérence est centrale à la rhétorique occidentale. Cependant, elle ne se manifeste pas dans les œuvres classiques ou les discours mystiques en persan. Jusqu'ici, quelques points de divergence entre les normes stylistiques et linguistiques occidentales et les normes de la littérature classique persane, particulièrement telles qu'elles se présentent chez Roumi, ont été repérés. Ainsi, leur impact sur la traduction d'une part, et les effets de la traduction sur ces particularités, d'autre part, ont été sommairement étudiés : manque de ponctuation, problèmes graphiques, usage des éléments étrangers, versification viscéralement musicale, archaïsmes, et alternance inhabituelle de registres au sein du discours. Néanmoins, la rupture la plus radicale entre les deux systèmes de départ et d'arrivée se trouve au niveau macro-discursif, à savoir les principes rhétoriques de cohérence. Tandis que le qazal, comme forme poétique, est associé, par la tradition poétique persane, à une suite de vers qui déploient un certain nombre de thèmes variés pas nécessairement interconnectés sans souci de cohérence, la narration, composée en forme de *masnavi* (distique), doit être conforme à une certaine cohérence pour faciliter la lecture et le flux de l'intrigue. Or dans le cas des récits du *Masnavi*, ce flux est profondément mis à mal par le style narratif de Roumi. Il n'est pas sans intérêt de s'interroger, tout brièvement que ce soit, sur les problèmes que cette particularité est susceptible de poser à l'opération traduisante et surtout sur le plan interprétatif.

Nous avons déjà cité Wilson qui rendait compte des difficultés posées par « l'incohérence » qui découle, d'après nous, de l'absence de signes de ponctuation. Il y voyait une source de problèmes pour le traducteur, signalant une certaine *dyscohérence* dans la structure narrative des récits : manque de marqueurs du discours indirect, passages constants du discours direct à l'indirect et *vice-versa* ; passage de la voix narrative à la première personne à la troisième personne ; structure narrative non-linéaire ; et surtout les allusions. De fait, des trois difficultés majeures que Wilson énumère, la première est l'usage de termes

[338] Car le style de composition en général incluant celui des œuvres littéraires, surtout en prose, sous l'influence de la stylistique européenne, s'est beaucoup occidentalisé, et ce à partir du XIXe siècle et l'arrivée de vagues importantes de traduction en provenance des langues européennes essentiellement. Cette pratique foisonnante de la traduction ne s'est jamais essoufflée si bien que la langue persane reste l'une des plus actives du monde en matière de traduction (selon les statistiques de l'Index Translationum de l'UNESCO). C'est pourquoi la cohérence discursive d'une œuvre comme le *Masnavi* est susceptible de poser des problèmes même au lecteur persanophone moderne.

non-techniques dans un discours technique, ce qu'on appelle aujourd'hui, grâce aux théories de Pergnier, le technolecte :

> A few words may be said upon the difficulties of the Work. The principal is undoubtedly the subtlety of the Author's thoughts and the obscurity of his expression. Touching the latter, it may be more particularly said that the Author often in accordance with the requirements of his disquisitions applies untechnical words to Sufi senses. To this may be added that he often changes the significance of his own terms in the course of a few lines, a practice which has sometimes led even the Turkish Commentator into misconception. (1910 : *vii*)

En effet, ce qui représente le plus grand obstacle à la compréhension n'est pas tant l'usage du technolecte que les passages sans articulation sémantique appropriée d'un lecte à l'autre, comme nous l'avons souligné à l'aide de quelques exemples, au chapitre 4. Surtout dans le récit narrant l'accouplement de la servante et de l'âne, toute une panoplie de vocabulaires appartenant à des domaines lectaux radicalement opposés se côtoie au sein du même passage. L'autre problème repéré par le traducteur britannique est celui de la cohésion textuelle :

> Another difficulty is to trace the connection between lines and lines, but this is not so uncommon in Persian poets, whose imagination is peculiarly vivid. No less a difficulty is it sometimes to distinguish who is speaking. When the author, for instance, has been quoting the words of another, he wanders on occasions so insensibly into reflections of his own as to bewilder the Commentators, from whom, it will be remarked in the Notes, I have sometimes ventured to differ. Then, too, the object of address may occasionally be open to doubt. After one person has been addressed, the speaker may almost insensibly transfer his address to another, but in such terms as to leave it a little uncertain whom he is addressing. (*Ibid*.)

Quelque diplomate que soit le traducteur victorien envers cet apparent défaut de cohérence en évoquant la « vivacité particulière des poètes persans » pour expliquer leurs voltiges d'une voix narrative à l'autre, il peut à peine dissimuler son agacement concernant la quasi-impossibilité de distinguer les énoncés descriptifs et narratifs des discours rapportés. Cette difficulté de suivre l'intrigue – voire parfois la ligne de pensée de Roumi – s'accentue par l'usage du poète de la fonction phatique du langage, là où l'énonciateur s'adresse à son énonciataire, il ne ressort pas avec évidence qui est l'objet de l'adresse, Dieu, le lecteur, le sujet narrateur, un personnage déictique ou un personnage imaginaire. Ce genre de style est effectivement beaucoup trop *peculiar* pour un homme de lettres de la fin du XIXe siècle qui a vécu avant l'apparition des techniques modernes de narration des romanciers du XXe siècle

ou des écrivains appartenant aux diverses écoles novatrices de la littérature occidentale : surréalisme, mise en abyme[339] gidienne, courant de conscience[340] de Woolf, Nouveau roman, etc.

Le ton critique de Wilson est bien plus adouci que celui de son prédécesseur Whinfield, qui, dans sa longue introduction à la traduction sélective du *Masnavi*[341], a bien du mal à cacher son dénigrement envers les imperfections et les impertinences de l'œuvre. Selon Whinfield :

> […] it is not always easy to follow the meaning. When the poet is telling his stories he is constantly "going off upon a word,"– drawing a fresh moral from every incident in the course of the story. "Il moralise tout," some French critic says of him, and this unfortunate habit of his is somewhat of a trial to his readers. (1887 : xli-xlii)

Effectivement, le style de Roumi, selon les critères littéraires modernes, est extrêmement novateur et moderne. On peut observer le flux de sa conscience parfois au milieu d'un récit. Le meilleur exemple de ce phénomène est sans doute le récit MII, déjà évoqué au chapitre précédent au sujet de la digression et du suspense comme figures de style. La non-linéarité de sa narration, et ce qu'on peut qualifier d'effacement de l'intrigue du récit par l'autre, évoquent déjà au XIIe siècle les pratiques nouveau-romancières d'un Butor ou d'un Robbe-Grillet. Il ne faut, pourtant, pas prendre ces nouveautés comme normes littéraires dans la littérature narrative persane de l'époque. De tels traits de style ne se trouvent ni chez Nezami ni Sadi, ni Sanâ'i, ni d'autres. Il s'agit donc d'une signature purement roumienne. Néanmoins, parler de l'absence de cohérence dans le discours de Roumi est une pure injustice à l'égard de son œuvre. Le problème concernant cette œuvre, c'est l'absence d'un nombre suffisant d'études rigoureuses universitaires dans le domaine de la critique littéraire et de la narratologie du *Masnavi*. Il y a, tout de même, des recherches, parfois non publiées, qui tentent de jeter la lumière sur les aspects cachés de l'organisation du discours surtout sur le plan macrostructural de Roumi. Une de ces recherches est la monographie de Fatemeh Keshavarz[342] qui se veut un guide indispensable pour la lecture de Roumi, où elle évoque plusieurs problèmes apparents d'inconsistance (narrative) dans le discours mais qu'elle

---

[339] La narration dans la narration. Le fait de raconter une histoire complète à l'intérieur du récit. *Cf. Dictionnaire International des Termes Littéraires*.
[340] Stream of consciousness
[341] *Masnavi i ma'navi: the spiritual couplets of Maulána Jalálu-'d-Dín Muhammed i Rúmí* , London, 1887
[342] KESHAVARZ Fatemeh, *Reading Mystical Lyric: The Case of Jalal al-Din Rumi*, 1998.

attribue à chaque instance à une fonction poétique précise ayant pour but un effet *ad hoc* visé par l'auteur.

6.2.2. Narration non-linéaire et les voix narratives du *Masnavi*

Nous mettons de côté, ici, les formes poétiques du *Divân* ainsi que les passages du *Masnavi* à caractère lyrique (notamment le prélude de *Neynâme*) pour la bonne raison que la question de cohérence et de l'organisation des idées y relève d'autres champs d'étude, probablement de la poétique. Ceci est d'autant plus vrai que ces problèmes ne représentent pas une dimension importante à notre analyse traductologique sauf dans le cas des collages faits par les traducteurs plus récents que nous abordons ici-bas. En revanche, pour ce qui est du discours narratif du *Masnavi*, l'ouvrage mystico-didactique de Roumi présente deux défis majeurs à la lecture - et donc à la traduction - sur le plan structurel et du point de vue de la cohérence. Le premier défi réside dans l'organisation générale des récits et peut donc être considéré d'ordre macrostructurel, et le deuxième se manifeste au sein même des récits, et est donc microstructurel.

Au niveau de l'organisation globale, il y a deux caractéristiques de l'organisation générale du *Masnavi* qui semblent laisser le lecteur (et le lecteur-traducteur) perplexe, pour reprendre le terme de Wilson. Primo, l'organisation séquentielle des récits n'expose aucune logique chronologique ou thématique apparente. Des récits ou des discours sur la morale ou des enseignements philosophiques peuvent se succéder sans discrimination de thème ni même de genre de récit. Des fables philosophiques suivent des récits folkloriques de la rue ; aux histoires fictives succèdent les récits bibliques et coraniques accompagnés d'allusions aux traditions de Mahomet ; des histoires de saints mystiques alternent avec des scènes obscènes. Il n'existe aucun chapitre au sein des livres du *Masnavi* ; les récits se succèdent sur un schéma sériel mathématique. Le seul marqueur du sujet discuté dans chaque passage c'est le titre qui le précède. Il peut s'agir soit d'un titre court, du genre « Le déni par Moïse de la prière du berger », soit d'un long titre qui a pour fonction le résumé de l'histoire à l'entête du récit, tel celui de l'histoire de la servante et l'âne.

À l'échelle de la structure des récits individuels, la narration est un parfait exemple de ce qu'on qualifie volontiers dans la théorie littéraire contemporaine de narration non-linéaire et polyphonique. Môlavi est le roi de la mise en abyme bien avant *Les faux-monnayeurs* d'André Gide ou *Jacques le Fataliste et son maître* de Diderot. Il y a de nombreux récits dans

le *Masnavi*, où l'auteur raconte, par quelque digression, une ou plusieurs autres histoires en rapport direct ou non avec l'intrigue principale. Parfois la déviation de la ligne centrale du récit est telle que ce dernier reste inachevé ou bâclé à la hâte avec quelques vers sommaires. En effet, comme le précise Keshavarz, ce ne sont pas tant les histoires que le discours philosophique qui compte. Cela va de pair avec le fait que « […] the poems themselves are the mystical experience and the meaning, not a container holding them ». (1998 : 19) N'est-ce pas la conclusion à laquelle nous sommes arrivés suite à l'examen des traits prosodiques et rhétoriques de la poésie roumienne en matière d'inséparabilité de la forme et du fond de son discours ? Aussi, la narration peut être suspendue pour faire place à des allusions à des sources extérieures religieuses ou autres, aux analyses du narrateur ou d'un personnage, ou à des réflexions morales.

Dans l'ensemble, la structure polyphonique de la narration du *Masnavi* a largement de quoi occuper les formalistes russes à la recherche de points de vue narratifs distincts et de leur articulation au sein d'un seul récit. Pour ce qui de la structure générale de l'œuvre, Williams a cité dans l'introduction à sa traduction du *Livre I* (2006 : *xvi-xxxv*) les travaux de Weightman et Safavi[343], à l'époque non-édités, qui ont fait une analyse structurelle des six livres du *Masnavi* et ont proposé la théorie de la composition circulaire de l'ensemble des six livres, fondée sur des similarités thématiques et la récurrence de certains personnages et sujets traités. Ils ont, en effet, trouvé une relation symétrique entre les sections de différents livres du *Masnavi* selon un schéma chiasmatique. En outre, Williams s'appuie sur l'étude thématique d'un certain J. Baldick, qui a rapproché la structure du *Masnavi* à celle d'*Elâhinâme* d'Attar[344]. Le traducteur explique qu'il y a une organisation distincte des idées clés en regroupant les livres deux par deux : *Livres I* et *II* autour des vices du *nafs* (le « moi » bas et charnel de l'homme), *Livres III* et *IV* se fondent sur la sagesse et la raison incarnées dans le personnage biblique de Moïse face à « l'imagination illusoire » personnifiée par Pharaon, et les récits des *Livres IV* et *VI* sont unis par l'idée du « déni total de soi » afin d'atteindre Dieu.

La richesse indéniable de l'analyse proposée par Williams dans ses notes d'introduction réside dans sa distinction des voix narratives dans le *Masnavi* dans une

[343] SAFAVI Seyyed Ghahreman, WEIGHTMAN, Simon, *Rumi's Mysticl Design, Reading the Mathavi*, *Book One*, 2009.

[344] Williams donne une référence bibliographique à un article paru in *Handbuch der Orientalik*. Mais la meilleure référence est son ouvrage qui a été publié depuis : BALDICK Julian, *Mystical Islam: An Introduction to Sufism*, London, New York, I.B. Tauris, 2012.

tentative critique de faciliter la lecture ainsi que de permettre à son lecteur d'apprécier pleinement la logique narrative et la cohérence du discours de Roumi. Il dénombre 7 voix[345] narratives (Williams, 2006 : xxvi-xxviii) qu'il distingue, à titre d'exemple, dans un passage[346] du *Livre I*. Il est question, selon Williams, de la « voix d'auteur », par laquelle l'auteur s'adresse au lecteur comme dans le *neynâme*, et de la voix de narration qui est la voix narrative classique à la troisième personne. À ces deux s'ajoute la « voix analogique » là où l'auteur s'interrompt pour faire une comparaison avec une situation extérieure au récit pour clarifier son point de vue. La « voix dialogique » a trait aux discours des personnages ; et la « voix de la réflexion morale », qui s'apparente à la « voix d'auteur », s'adresse à un destinataire imaginaire utilisant le pronom « toi », que ce soit le lecteur ou non, pour donner des leçons normalement après avoir fait une allusion intertextuelle au Coran ou à la tradition. Par la « voix du discours spirituel » le narrateur s'adresse à Dieu, plus ou moins de la façon dont il s'adresse au lecteur. La dernière est ce que Williams appelle la « voix d'hiatus ». Il s'agit de la voix du silence :

> The 'voice' of hiatus signals the limit of spiritual discourse and the return to silence. Hiatus questions the wisdom of continuing to speak, having reached the very brink of incoherence because of the unattainability, or inexpressability, of what the poet is trying to evoke. Sometimes Rumi says that he cannot say more because of the reader's incapacity to understand, as in 1. l8 [347] of the very opening of the poem. […] Accordingly, the *Masnavi* should have ended here, 25000 couplets early, but this is a rhetorical device. Sometimes Rumi wishes for silence to reign, as being more expressive of 'inner ' truths than sensual words (2006 : *xxv*)

En d'autres termes, même l'usage du « silence », auquel Keshavarz a consacré un chapitre dans sa monographie (1998 : chapitre 4, « Rumi's Poetics of silence »), constitue une figure de style chez Roumi. Il y a aussi la superposition des voix dans un seul vers. Par exemple, on ne compte pas moins de 25 changements de point de vue dans le seul passage cité. Au dire du traducteur, plus on avance dans le *Masnavi*, plus l'articulation des voix s'accélère et les marqueurs se raréfient. Ces marqueurs énonciatifs sont d'ordre grammatical

---

[345] Il faut bien distinguer la voix de narration ou point de vue narratif de la notion voisine de la voix énonciative telle qu'elle est théorisée par Hjelmslev et à laquelle nous avons fait allusion dans notre analyse des articulations lectales au chapitre 4. La distinction des voix narratives consiste, en effet, à identifier le point de vue de narration, et donc à répondre à la question « qui raconte l'histoire? » : narration à la première ou à la troisième personne, par un narrateur omniprésent et omniscient, narration par un des personnages (mise en abyme), etc. *Cf.* GENETTE Gérard, *Figures III*, 1972.

[346] Il s'agit précisément du même passage qui, par pur hasard, constitue l'extrait MII des textes de référence.

[347] Le distique en question est le suivant : Dar *nayâbd hâl e poxte hiç xâm/pas soxan kutâh bâyad vassalâm* ; TL : L'état d'un mûr, nul cru ne le comprend /alors la parole doit être courte. C'est tout!

comme l'usage des pronoms de deuxième personne ou des prépositions de comparaison (comme, etc.), etc. Sans doute, cette raréfaction est-elle due au fait que le lecteur doit supposément s'habituer à cette allégresse discursive.

6.2.3. Recréation de cohérence ou rationalisation du discours ?

Ce schéma polyphonique fondé à la fois sur la structure narrative et la structure sémantique du style du *Masnavi* constitue, sans doute, une cohérence intrinsèque bien réfléchie. À force de s'investir dans le texte, on finit par reconnaître une cohésion parfaite au discours de Roumi qui a une architecture bien calculée, sauf que celle-ci n'est pas conforme à l'idée conventionnelle de la stylistique occidentale. Dans le développement de son récit, Roumi ne s'oblige pas à suivre la traditionnelle structure séquentielle de l'intrigue : situation initiale, élément perturbateur (problème), péripéties (*climax*), dénouement, situation finale. Roumi cherche à déconstruire ce schéma, comme il cherche à déconstruire tout autre schéma intellectuel qui règne à travers les conventions. Ces conventions ne sont que des illusions pour le voyageur spirituel, et le lecteur de son œuvre est bien censé être sur ce chemin spirituel. Dans le flux de son discours, il imite la nature ; c'est la *mimesis* pure car il reproduit la nature dans son enthalpie. Toute tentative organisatrice, toute volonté de classification provient de l'intellect humain (*aql*), et celui-ci dans l'enseignement mystique est considéré comme un voile (*hecâb*). Cela n'empêche pas Roumi d'avoir un schéma cohérent dans son discours à la fois au niveau de la microstructure et de la macrostructure ; ne serait-ce que dans la constance de cette structure tout au long de son *Masnavi*. À vrai dire, comme le suggèrent des chercheurs tels que Keshavarz et Safavi, il y a une logique organisationnelle intrinsèque dissimulée à la fois dans l'ensemble de l'ouvrage et dans la structure des récits isolés ainsi que dans la polyphonie narrative et le schéma de l'intrigue. Or dans la mesure où cette logique se manifeste non pas en de rares instances mais dans l'ensemble de l'œuvre, l'existence d'une cohésion discursive dans le style du poète peut être confirmée. Cette cohérence se constitue dans le sens global de la notion de cohérence, indépendamment des définitions ad hoc qu'on peut en proposer dans les contextes particuliers. Car la cohérence est une notion floue assez difficile à délimiter :

> D'un point de vue linguistique, la notion de cohérence et celle de cohésion […] ont fait l'objet de nombreuses études qui balisent la recherche actuelle en « grammaire du texte » et, plus largement, inspirent la réflexion sur le texte dans sa relation au discours. Sans que l'on puisse en donner une définition métalinguistique aux contours précis, la cohérence apparaît d'une part comme le résultat d'un jugement fondé sur la

> reconnaissance des marques de cohésion du discours et, d'autre part, comme une stratégie qui vise à en relier, hiérarchiser et homogénéiser les éléments, pour le rendre signifiant, l'un et l'autre aspects renvoyant, au fond, à l'acception courante du terme.[348]

La distinction entre la *cohésion* et la *cohérence*, d'après les ouvrages cités dans le même article, se rapporte à la distinction entre le *texte* et le *discours*, c'est-à-dire entre la manifestation matérielle composée des énoncés et l'externalisation de la pensée de l'autre dans sa mise en forme discursive. Sans nous attarder davantage sur ce sujet, nous passons à l'activité de traduction qui s'opère avant tout sur le texte. En ce sens, on peut imaginer que la traduction se charge, avant tout, de préserver la cohésion des énoncés constituant le texte plutôt que de se préoccuper de la cohérence du discours. Or, compte tenu de ce qui vient d'être expliqué concernant le cas du Roumi, la cohésion textuelle s'efface devant la cohérence intrinsèque du discours.

6.2.3.1. Cohérence recréée par la prose

Bien que ce soit au chapitre suivant que les modalités et les stratégies globales de réception seront abordées dans la perspective éthique de la traduction, cela ne nous empêche pas de signaler brièvement l'existence, et non la prédominance, d'une certaine approche rationalisante chez certains traducteurs vis-à-vis de la cohérence stylistique de Roumi. On peut noter plusieurs tendances chez les traducteurs de diverses époques à effacer les incohérences apparentes du discours et de la pensée de Roumi en lui restituant une certaine cohésion textuelle. En ce qui concerne leurs motifs, on peut imaginer la volonté de faciliter la lecture à un public peu familier avec le style de l'auteur. En fin de compte, malgré toutes les nouveautés et l'originalité du style des nouveaux romanciers et l'intérêt de la démarche intellectuelle incarnée dans leurs romans, qui se disputaient pour les acheter ou les lire à l'époque ? Par analogie, l'inestimable valeur des récits mystiques de Roumi n'est-elle mesurée que lorsqu'ils sont lus par le lecteur occidental. C'est bien dans ce souci qu'Arberry, peu après la traduction-imitation de l'intégralité du *Masnavi* par son mentor Nicholson, décide de fournir une version résumée en prose[349] à partir d'une sélection des récits les plus

---

[348] BOISSEAU Maryvonne, « Présentation » in *Palimpsestes*, numéro 23, « Traduire la cohérence », Publications de la Sorbonne nouvelle, 2010, p.1.

[349] Ici, il faut noter que la version de Nicholson est aussi considérée comme en prose dans le sens où les énoncés sont dépourvus de rythme, de mètre, et de rime. Cependant, chaque distique apparaît dans une ligne (ou un petit paragraphe de deux lignes en fonction de la longueur) dans la traduction, ce qui préserve l'allure du poème original. L'appellation de « prose » a été utilisée à la fois par Nicholson et Arberry pour qualifier ce type de traduction mais l'ironie du sort c'est que ces présumés textes prosaïques présentent bien plus de

passionnants. Bien que le vers y soit transformé en prose, comme il est évident dans les exemples, le style d'Arberry est assez proche de celui de Nicholson, à savoir littéral et modérément annoté. Ce qui différencie sa version de celle de Nicholson est son choix lexical plus sobre, son attention méticuleuse à la ponctuation et surtout la suppression des passages qui gênerait la cohésion du texte. Le résultat est un texte bien plus « lisible » que l'original et présentant une meilleure fluidité du discours ; toutefois l'effet discursif recherché par Roumi à travers son jeu narratif, jeu qui impressionne, choque, tiraille, et garde le lecteur en suspense interminable, en est complètement absent.

Il est facile d'apercevoir, à travers les notes de traduction d'Arberry, son constat en ce qui concerne le manque de cohérence et de lisibilité qui caractérise l'ouvrage didactique de Roumi. Arberry distingue fondamentalement la visée narrative de Roumi de sa visée didactique et morale et fait ressentir la nécessité de les séparer dans le texte, sous peine d'illisibilité sauf pour un lectorat spécialisé. De surcroît, il semble qu'aucun des traducteurs classiques n'ait réussi à percevoir la cohérence dans le style particulier de développement de pensée de Roumi, ni à dépasser le manque apparent de cohésion du texte dû au mélange des voix. Ce constat n'est pas difficile à faire en s'appuyant sur le péritexte de leur traduction :

> It must however be admitted that as it stands the huge work makes very difficult reading. 'The poem resembles a trackless ocean,' wrote Professor R. A. Nicholson who devoted many years to meticulous study and fastidious interpretation. 'There are no boundaries, no lines of demarcation between the literal « husk » and the « kernel » of doctrine in which its inner sense is conveyed and copiously expounded.' Written down sporadically over a long period of' time, without any firm framework to keep the discourse on orderly lines, it is at first, and even at repeated reading a disconcertingly diffuse and confused composition […] (1961 : 12)

C'est donc dans l'objectif d'établir une certaine coréférence civilisée dans un discours un peu « barbare » où l'auteur « saute du coq à l'âne » que le traducteur décide de mettre de l'ordre dans les récits en les rangeant selon une thématique précise et surtout en supprimant les moralisations et en mettant en avant l'intrigue. Mais il y a aussi le souci de « lisibilité » qui préoccupe le traducteur :

---

poéticité que les traductions tardives, comme celles de Barks, qui, elles, ont vocation de poésie sans vraiment dépasser le seuil de la prose poétique. Ainsi, nous les différencions des traductions proprement en prose comme celle d'Arberry et de Kudsi en français, en les qualifiant d'état intermédiaire entre la prose et la poésie. Il faut aussi rappeler que cette forme que l'on trouve dans les traductions par Nicholson des qazals, a été imitée dans l'ensemble des traductions de Vitray-Meyerovitch.

> Nicholson himself however would have been the first to concede that the rich fruits of his single-minded and unremitting labours were digestible with extreme difficulty, and even then only by scholars having the same kind of specialist equipment as himself. Yet the poem obviously deserves a far wider circle of readers than that. How can that larger circle be reached and satisfied ? (*Ibid*.: 12)

Ce deuxième but est pourtant plus louable dans la mesure où il s'agit d'une tentative de vulgarisation de la pensée, autrement inaccessible, de Môlavi. Il convient aussi de noter que Nicholson, lui aussi, a fait deux tentatives pour vulgariser ses propres traductions en les rendant plus agréables au goût d'un plus large public dans deux anthologies parues tardivement.[350]

En français aussi, il existe une sélection des récits du *Masnavi,* grâce aux efforts d'un turcophone, Kudsi accompagné d'un Français, publiée deux ans avant la traduction intégrale de Vitray-Meyerovitch. Il s'agit pourtant d'adaptations, selon le traducteur, qui lui-même admet, à juste titre, le grand écart qui sépare ses récits du texte original. En effet, les récits du *Masnavi* y font l'objet d'une importante mutilation de par l'ajout de nombreuses articulations ainsi que de développements de tailles inégales, ce qui donne au texte traduit l'allure d'un commentaire de texte. À cet égard, la traduction d'Arberry diffère substantiellement de l'adaptation de Kudsi ; alors qu'Arberry procède à une suppression systématique des voix non-narratives, le texte français laisse resurgir toutes les voix mais de manière sélective et à sa propre discrétion. Le meilleur exemple de notre corpus illustrant la différence entre les deux approches se trouve dans le passage MII, déjà évoqué à plusieurs reprises surtout au sujet de l'articulation des voix narratives et des digressions. Retournons-y : au milieu de la narration de la visite du médecin, en décrivant la nature de l'amour dans l'une de ses divagations, soudain, l'auteur se laisse emporter par une vague émotionnelle rien qu'en mentionnant le mot « soleil » à la ligne 116[351]. Le discours narratif devient tout d'un coup une lamentation lyrique sur la séparation du Soleil (Şams). Le discours narratif devient tout d'un coup une lamentation lyrique sur la séparation du Soleil (Şams). Le tout atteint le paroxysme des turbulences émotionnelles psychiques pour ensuite finir par la fameuse voix d'hiatus. Cette non-linéarité de la narration, cette aventure stylistique, se perd entièrement dans la plupart des traductions en prose en raison de la mutilation du texte. Les récits du *Masnavi* sont des ensembles dont on change la nature lorsqu'on sépare l'intrigue des

[350] *Tales of Mystic Meaning* (1931/2000) aussi bien que *Rumi: Poet and Mystic* (1950).

[351] Cette ligne est devenue un proverbe qui signifie en gros « se rendre à l'évidence » ou bien « se contenter de l'obvie » : *âftâb âmad dalil e âftâb/ gar dalilat bâyad az vey ru matâb* : le soleil est devenu la preuve du soleil/s'il te faut une preuve, ne te détourne pas de lui.

digressions. Ce fait ne s'illustre sans doute nulle part ailleurs que dans le vers déjà cité par Williams, à savoir la ligne 18 de MI de notre corpus qui représente véritablement le mot de la fin du passage d'Arberry :

> None that is inexperienced comprehends the state of the ripe, wherefore my words must be short; and now, farewell! (1961 : 21-22)

Que le paradoxe roumien dont nous avons discuté et qui se manifeste par la « voix d'hiatus » dans ce vers, , suivi encore par 18 autres lignes avant la fin du même passage, disparaîsse complètement dans cette version n'est pas le moindre effet de ce choix. Choix qui ne se justifie sous aucun prétexte compte tenu de l'absence de toute intrigue narrative dans ce prélude du *Masnavi e ma'navi*.

6.2.3.2. Cohérence recréée par la recontextualisation

Les tentatives de vulgarisation entamées pour la première fois par le plus important traducteur de Roumi, Nicholson, prennent une tout autre envergure avec les traducteurs de la fin du XXe siècle, qui, eux, se sont donné toute la liberté imaginable à l'égard du texte d'origine. En réalité ils se sont servis de l'ensemble de l'œuvre de Roumi, le *Divân* et le *Masnavi* compris, pour créer des anthologies organisées selon des thèmes précis inspirés de Roumi. Il s'agit de simples collages de textes traduits ou adaptés, de traductions imitatives ou hypertextuelles, pour composer toutes sortes de choses : des chapitres entiers composés de poèmes divers sur un thème unique présumé par le traducteur, jusqu'aux poèmes qui sont juxtaposés de sorte qu'ils évoquent un poème plus long. Les fragments sont issus d'endroits, voire de genres poétiques, variés (robâ'i, qazals, masnavi) sans pour autant que la source en soit indiquée. C'est notamment une pratique populaire chez Colman Barks et Kabir Helminsky, mais aussi chez Lewis, Schimmel et autres. Ce qui frappe c'est que cette activité intertextuelle de collage ne porte pas systématiquement le label d'adaptation. Si Barks, par exemple, admettait, dans ses premiers recueils, qu'il ne savait pas le persan et que toutes ses traductions étaient, de fait, des retraductions soit à partir des versions de Nicholson et d'Arberry, soit des brouillons d'un collègue persanophone, dans les éditions plus récentes,

cette mention disparaît bien souvent.[352] Ses ré-énonciations partagent la marge[353] d'un discours rapporté direct, telle une traduction.

Il est facile d'imaginer l'intérêt de ce genre de traductions-adaptations en ce sens que le lecteur moderne n'a pas à se perdre dans le labyrinthe discursif de l'auteur et se permet le luxe d'une lecture fluide grâce à l'organisation du recueil et qu'il peut apprécier toute une dimension esthétique grâce au rapprochement de poèmes du même thème. Toutefois, l'inéluctable conséquence d'une telle pratique intertextuelle pour le discours de départ est bien le brisement total des réseaux sous-jacents de sens et de la structure du discours de Roumi. De surcroît, la mise hors contexte de l'énoncé porte préjudice à son sémantisme, et est susceptible de lui enlever sa valeur originale pour lui en donner une autre. Cela en conjonction de la remise en contexte donne lieu à un message parfois radicalement différent de l'original.

Les exemples les plus évidents de cette contextualisation sont les versions A7 (Barks), A8 (Helminsky) et A9 (Lewis) de MI, le fameux *neynâme*, qui apparaissent dans des chapitres thématiquement organisés dans leurs recueils respectifs. Les traductions des robâ'i par Helminsky et Barks (R. XIII, R. XI, R. IX, R. VI) font bien souvent l'objet de collage sinon à la même page, au moins immédiatement aux pages voisines.

6.3. Difficultés d'interprétation de la pensée de Roumi

Autre source d'incompréhension, ou au moins de complexité de compréhension, est un certain manque de cohérence macro-discursive ; c'est-à-dire, dans l'ensemble de la pensée et de l'œuvre roumiennes : il y a un manque de constance indéniable sinon dans le schéma structurel des idées, au moins dans les modalités de leur présentation par le truchement des métaphores. Nous avons déjà parlé du paradoxe de dire l'indicible et de dévoiler les secrets à l'oreille du non-initié. C'est sans doute la cause principale du choix du langage poétique, à

[352] C'est le cas de pratiquement tous les ouvrages qui ont été publiés dès la fin des années 1990. Autrement dit, hormis les tout premiers titres (5 ou 6 ouvrages), le reste des publications du traducteur n'affirment pas clairement la nature du texte (adaptation).

[353] Dans le sens que Folkart donne au terme : la marge de la ré-énonciation est l'espace où par des moyens discursifs ou extra-discursifs, linguistiques ou extralinguistiques, le ré-énonciateur fait comprendre à l'énonciataire que « je cite directement telle ou telle personne ». Dans le cas de la traduction, cette marge se manifeste surtout dans le paratexte, le titre, les notes, etc. selon lesquels, le traducteur sous-entend qu'il cite l'auteur. *Cf.* Folkart, 1991.

savoir le langage de la métaphore par excellence. Nous allons justement aborder, dans la section suivante, le rôle de la métaphore dans la poésie persane et naturellement celle de Roumi, mais il faut d'abord évoquer, en quelques mots, la nature et l'essence de la pensée de Roumi en tant que mystique et sa position au sein d'un conflit idéologique au sein du monde musulman qui consiste à placer la pensée mystique au sein de l'orthodoxie musulmane. Le soufisme tente-t-il de rompre ou de renouer avec le dogme religieux islamique ?

6.3.1. Double visage de Roumi

Mise à part ce qui constitue la *ratio difficilis* de Roumi dans son usage de la langue persane, dans sa création de la connotation et la manipulation de l'idiome, dans son rythme poétique, sa mise en service massive des figures rhétoriques, et l'organisation labyrinthique de sa narration, c'est son paradoxe multistatique qui rend le message de Roumi hermétique. Nous avons déjà constaté que les contradictions abondent chez Roumi : il méprise le langage et la communication verbale mais produit d'innombrables discours et une œuvre didactique sans équivalent pour y développer ses enseignements mystiques ; il hait la poésie mais crée une des plus longues œuvres poétiques de la littérature mondiale. Ce qui nous intéresse ici, ce sont les paradoxes qui se trouvent au sein du contenu de son discours et de ses enseignements. C'est dans la perspective de l'herméneutique des textes non-sacrés que ces contradictions causent les plus grandes difficultés. L'incompréhension et les malentendus foisonnent à la lecture de certains récits du *Masnavi* qui sont, pour le moins, quelque peu fâcheux pour un public sensible dans des contextes sociaux particuliers.[354]

L'œuvre de Roumi pourrait être considérée, à certains égards, comme une œuvre non-conformiste voire subversive. Elle est subversive de par ses paradoxes. Elle est subversive aussi à l'égard des conventions stylistiques et des normes littéraires. Mais elle est surtout subversive, tout comme d'autres mystiques de cette époque et celle précédant Roumi (correspondant plus ou moins à la durée de vie de l'école *arâqi*), vis-à-vis du discours religieux dominant de son temps : non pas qu'il s'agisse d'une opposition idéologique à la religion islamique mais d'une lecture de celle-ci.[355] Si le degré d'appartenance de la pensée

[354] Deux exemples de la matière qui a suscité des réactions soit de la part du traducteur soit de la part du public ce sont les traductions en latin des récits qui « portent atteinte » à la bienséance. L'autre c'est le cas suivant : Arberry raconte que l'édition de la traduction en prose, et donc plus accessible, de l'un des récits du *Livre I* sur « le roi juif qui tuait les chrétiens », avait valu des polémiques et des accusations d'antisémitisme à Roumi. *Cf.* Arberry, More tales from the *Masnavi*, 1963.

[355] C'est notamment le cas d'Ibn 'Arabi, qui tout en étant un théologien spécialiste du Coran, de la tradition et de la jurisprudence islamique, n'a pas manqué de se faire de fervents opposants parmi les ulémas avec ses

de Roumi au sunnisme, courant dominant de l'islam, fait débat, la nature novatrice et controversée de ses enseignements, de toute apparence, fondé sur ceux de l'islam est évidente. Si la visée ultime des enseignements du soufisme est l'ascension au statut de l'homme parfait (*ensân e kâmel*) qui vit en union complète avec Dieu, le cheminement vers cette cible n'a rien d'ordinaire et de conforme aux pratiques religieuses de l'islam, au moins à celles de l'époque. Mais la nature subversive de l'œuvre et de la pensée de Roumi se manifeste surtout sous deux angles: le paradoxe qui règne dans le fond de ses messages et ses méthodes rhétoriques non-conformistes. Concernant le deuxième point, on peut évoquer l'usage ultralibéral du langage explicite qui est en contradiction avec les pratiques littéraires courantes même selon les standards actuels de la langue persane. Les mêmes contradictions se trouvent dans sa poésie lyrique où sont déployées toute une série d'imageries érotiques et bachiques qui auraient bien pu choquer ses disciples en théologie orthodoxe.

C'est pourtant le double visage du poète prolixe en ce qui concerne le cœur de ses enseignements qui peut laisser le lecteur quelque peu perplexe. Les scènes d'ivresse et d'extase jouxtent les analyses sobres philosophiques. Les citations du Coran et de la tradition voisinent les images d'intoxication et de sensualité. Le prêcheur a des allures de pêcheur, et il ne le cache pas. À part le fait qu'une analyse psychocritique pourrait jeter plus de lumière sur cette lutte entre les forces antagonistes dans les idées de Roumi, il y a un facteur déterminant à même de clarifier la situation : la rencontre avec Şams. Bien que la figure de Şams ait été bien connue de tous les traducteurs, son ouvrage, *Maqâlât* ne l'a pas été, de beaucoup de traducteurs classiques, tel Nicholson, fait qui les a empêchés d'évaluer la mesure de l'influence profonde de ce dernier sur Roumi. Chittick évoque, dans ses arguments pour réfuter toute influence d'Ibn 'Arabi sur Roumi, les plus importantes sources d'inspiration de Roumi parmi lesquelles figurent, outre Attar et Sanâ'i, Bahâ Valad, son père, et surtout Şams. (1994 : 94) En effet, comme le remarque Yadollâh Royâyi « il faut lire Şams à travers Roumi ».[356] C'est Şams qui est responsable de la transformation radicale de Môlavi : c'est lui qui a fait un chansonnier (*cf.* R. XIII) de cet ascétique, l'a intoxiqué, lui a fait découvrir l'extase, la perte de soi, etc. C'est surtout Şams qui a vite suscité la colère de l'entourage de Roumi, ce qui a mené à sa disparition. Ce double visage s'explique en grande partie par cette

---

imageries explicites et ses métaphores de l'amour et sa redéfinition de la notion de *tôhid* (l'unicité de Dieu) qui a été baptisée par ses disciples le *vahdat e vocûd*. *Cf.* CHITTICK William, "Rumi and Wahdat al-Wujud", in *Poetry and Mysticism in Islam: The Heritage of Rumi*, édité par Amin Banani, Richard Hovannisian et Georges Sabagh, 1994, p. 70-111.

[356] ROYÂYI Yadollâh, « Sahm e erfân, god o godâl » [la part du mysticisme : trou et puit], in *Ebârat az çist ?, Sakku ye sorx II*, Tehrân, Âhang e digar, 1386 (2007), chapitre 17.

influence qui semble s'estomper sous le poids des années d'absence de Şams vers la fin de la vie de Môlavi. Ce changement se fait apercevoir dans la voix bien distincte du *Masnavi*, celle du moralisateur, de la majeure partie du *Divân*, celle de l'amoureux éperdu.

Mais les notions contradictoires de la pensée et du discours de Roumi ont aussi une dimension plus globale, ayant trait à un courant de pensée au sein de l'Islam tout aussi disparate qu'éclectique et hétérogène : le soufisme. Si ses origines remontent au tout début de la civilisation musulmane, sous l'inspiration d'ascètes et d'ermites chrétiens, particulièrement nestoriens, le mysticisme islamique s'est laissé influencer, tout comme le christianisme, par le néoplatonisme (thèse soutenue par Nicholson), les traditions religieuses iraniennes préislamiques (d'après la thèse de Corbin tenant compte de la philosophie d'*eşrâq* de Sohrawardi), et surtout des pratiques religieuses indiennes.[357] De fait, ce qui caractérise le soufisme comme ensemble d'idées (plutôt que comme idéologie), c'est la croyance en une dimension ésotérique de la parole divine (du texte sacré) et de la religion, dans le sens général. La quête de l'essence de la vérité divine en passant par la voie de l'amour et dévotion vers une union avec l'être suprême se traduit par la volonté de dépasser les les bornes du dogme religieux et aller au-delà de ce qui est présenté sous forme des enseignements et des lois religieuses. Or, sur ce chemin, il y a plusieurs sortes de soufis : ceux qui rejettent la Loi (la Charia) comme étant superflue, ceux qui considèrent l'observation de la Loi comme préalable au cheminement mystique (*tariqat*), et ceux dont la position n'est pas claire, c'est-à-dire la plupart des poètes mystiques.

6.3.2. Polémique herméneutique[358] du soufisme

La polémique sur l'esprit de l'écriture des grands mystiques iraniens a des dimensions d'autant plus remarquables que, d'une part, leur message est dissimulé sous de nombreuses couches discursives par une multitude de métaphores et d'allégories en rendant la lecture difficile tout en restant esthétiquement passionnante, d'autre part, leur statut imposant au sein de la civilisation musulmane est tel qu'il est impossible de les écarter sous prétexte de leur non-conformisme au dogme établi religieux islamique. C'est pourquoi dans

[357] Les pratiques telles que le *zekr* (invocation), le repli sur soi, la méditation, etc. mais aussi des notions comme l'unité de l'existence. Voir Chittick, 1994.

[358] Nous utilisons le terme dans sa visée interprétative et non pas explicative, étant donné la distinction à laquelle fait allusion Paul Ricœur parlant de l'herméneutique du texte. Dans le cadre de la traduction c'est la compréhension qui prime l'explication quoique dans le cas de Roumi bien des traducteurs aient joué le rôle de commentateur et de traducteur en même temps. Le meilleur exemple est Nicholson avec ses 8 volumes dont 3 seulement comportent la traduction du *Masnavi*. Voir RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 153-178.

le discours moderne il n'est plus question de savoir si un Sohrawardi ou Şams a été suffisamment « musulman » pour l'inclure dans un le monde islamique mais à quel degré ses théories sont réconciliables avec l'orthodoxie religieuse. Mais ces polémiques ne se limitent pas au niveau des penseurs ou des auteurs individuels mais se situent sur le fondement même de la pensée mystique au sein du monde islamique, sa nature, son origine, et sa source. L'origine des idées mystiques[359]en Islam, ce qu'on nomme soufisme, en traduction du mot arabe *tasavvof*, et peuvent être rendu, préférablement selon Corbin, par le nom d'*erfân* (la gnose)[360], est toujours sujet à des discussions interminables. Ainsi l'interprétation du cœur des enseignements des grands mystiques et surtout de ceux qui sont les plus éminents de par la profusion et l'importance de leur œuvre littéraire, tel Môlavi ou Ibn 'Arabi, relève-t-elle d'une tâche difficile tant en raison de la nature des textes concernés que des contraintes sociopolitiques et idéologiques qui font l'arrière-plan de toute tentative herméneutique[361]. Les enjeux d'une interprétation quelconque dans un sens ou dans l'autre sont au moins aussi considérables qu'une pratique herméneutique qui a pour objet des textes religieux. Dans la mesure où l'interprétation du texte sacré est, dans les situations normales, régie plus ou moins par des institutions puissantes, politiques ou intellectuelles comme l'Église catholique ou les madrasas, aussi bien que façonnée par l'historicité qui encadre les débats, la direction que lesdites interprétations semblent prendre est, pour le moins, prévisible. Ce n'est pas le cas de textes mystiques qui, sujet à des lectures radicalement opposées et antithétiques, ont fait l'objet d'interprétations aussi contradictoires qu'extrêmes. Ces prises de position recouvrent une vaste gamme qui va de l'intégration du soufisme au canon de l'islam[362] à l'antagonisme voire l'ostracisme par les autorités religieuses, ouvrant la voie à la persécution des mystiques et des confréries soufies sous l'accusation d'hérésie. En d'autres termes, l'interprétation de la

---

[359] Encore des idées mystiques et non pas idéologie mystique car il s'agit d'un ensemble hétérogène d'idéaux et de pratiques qui semblent parfois aussi éloignés que les religions elles-mêmes.

[360] Henry Corbin mentionne cette différence d'appellation qui a d'importantes répercussions au sein du monde iranien. (Corbin, 1974 : 1098)

[361] William Chittick est notamment très critique envers une génération de chercheurs, « orientalistes », qui ont essayé de classer les pensées d'un tel Ibn 'Arabi ou Roumi selon les critères occidentaux, collant des labelles comme panthéistes, moniste à une notion, floue d'après lui, comme v*ahdat e vocud*. Ceci marque une rupture entre une nouvelle génération de chercheurs qui accuse les plus anciens comme Nicholson ou Massignon d'avoir été trop hâtifs à vouloir expliquer les penseurs de « l'Orient » dans une perspective occidentale. Qu'ils aient raison ou pas, il ne relève guère de notre recherche d'évaluer le sérieux de leur prise de position ; ce qui nous intéresse est de voir à quel point ces divergences herméneutiques peuvent s'imposer au niveau de la réception de la pensée par l'entremise des traductions.

[362] C'est le cas des mevlevis ou celui de l'ordre religieux de bektashisme qui ont joui d'un statut élevé dans l'Empire ottoman jusqu'au XXe siècle et la révolution kémaliste. Comme le précise Wilson, le chef de la confrérie des derviches mevlevis, fondé par les disciples de Môlavi, sanctifiait l'épée des sultans ottomans, considérés califes, lors de leur succession au trône.

poésie mystique constitue une tâche encore plus délicate que l'interprétation des textes religieux au moins dans un paradigme dominé par une certaine institution religieuse, telle que l'église, pour la simple raison que la visée de la poésie mystique, comme l'art, est le grand public et non pas uniquement les experts assermentés. C'est pourquoi un poète comme Hafez, et dans une moindre mesure Roumi, est lu autant par un athée que récité par le clergé[363].

Cette polyvalence des idées soufies semble découler de la forme souple et manipulable des idées mystiques. En effet, quoi qu'on dise des origines purement coraniques du soufisme[364] compte tenu des pratiques ascétiques des premiers soufis, la substance de la pensée mystique réside dans sa croyance dans la double nature de la parole divine, c'est-à-dire du caractère apparent (*zâher*) et du caractère caché (*bâten*) du texte sacré.[365] De cette distinction fondamentale entre l'apparent et le caché est née une dialectique qui se manifeste, dans la branche chiite de l'islam, par l'opposition de la « lettre », le texte sacré tel que dicté par Mahomet, et de « l'esprit » de la parole de Dieu, qui n'est accessible que par une lecture intériorisée et souvent par l'intermédiaire d'exégèse faite par des successeurs légitimes qui sont dotés de révélation divine (les imâms). Cette dialectique entre l'exotérisme et l'ésotérisme s'incarne dans la dichotomie de *şariat* (la loi) et *tariqat* (la démarche, la voie), autrement dit loi apparente qui régit tout aspect de la vie du croyant *versus* la voie intérieure par laquelle le soufi chemine vers Dieu.[366] Or c'est sur les modalités de cette dialectique que les divers mouvements soufis et différents mystiques ont des convictions divergentes. Les divergences de positions sur le rôle de l'aspect apparent de la loi telle qu'elle est imposée par le Coran prennent parfois des formes assez extrêmes. Les convictions s'étalent sur un continuum dont l'un des pôles est la connivence parfaite avec la loi islamique, la charia, comme chez Ghazali et les soufis de Naqşbandie[367], et l'autre abrite des courants de pensées

---

[363] Il est de coutume que les homélies prononcées par les mullas chiites soient décorées par quelques vers de Roumi ou de Hafez. L'ironie de fait est qu'il existe aussi des pasteurs nord-américains qui se servent des discours de Roumi comme base de leur discours.

[364] Thèse farouchement défendue par une nouvelle génération de chercheurs orientalistes qui met en cause la pertinence de toute tentative de rapprochement de la pensée mystique avec d'autres sources d'influence préislamique à l'est (pensée indo-iranienne) ou à l'ouest (néoplatonisme), à laquelle génération appartiennent Leili Anvar, Vitray-Meyerovitch et surtout Chittick.

[365] Il ne faut confondre, pour autant, cette notion avec la dualité du signe linguistique car la nuance réside dans une différenciation interne du signifié du signe divin et non pas dans son expression.

[366] Pour une lecture riche sur ce sujet : CORBIN Henry, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, tome IV *Shî'isme et soufisme*, Collection Tel (n° 189), Paris, Gallimard, 1991.

[367] Le seul ordre soufi dont la lignée ne remonte pas à Ali, le gendre du prophète et, selon les chiites, l'incarnation et le détenteur par excellence du sens ésotérique du Coran. Leur lignée remontant à Abu-bakr le premier calife, la confrérie suit un Islam rigoriste et bannit toute danse et musique dans ses rituels.

proches de certaines branches des chiites ismaïliens[368] ou encore des soufis qui nient toute validité et pertinence dans l'aspect exotérique de la loi et cherche le salut dans une démarche intériorisée. Si la plupart des soufis se trouvent quelque part au milieu, la position des grands mystiques de l'Islam est parfois assez difficile à interpréter et offre donc matière à débattre. C'est ce genre de positions antithétiques et de manque de clarté dans les pratiques des soufis qui a donné lieu à des opinions encore plus divergentes, voire opposées, par rapport à la nature, aux sources, et aux origines du mysticisme.

Edward Browne[369] fait le résumé des théories occidentales à ce propos en reconnaissant quatre lignées principales : d'abord, la théorie qui domine le discours quasi-officiel des soufis eux-mêmes et d'une partie du monde musulman à l'exception, bien sûr, des rigoristes. Cette thèse officielle attribue le soufisme à « la doctrine ésotérique du prophète » et puise toute explication quant à l'origine du mysticisme soufi à l'intérieur du Coran et des traditions mohammadiennes. Browne ne semble point convaincu par les arguments de cette version officielle qui paraît au service d'un certain *modus vivendi* au sein du monde musulman entre les fraternités soufies et les autorités religieuses. Browne reconnaît tout de même une certaine part de vérité dans cette théorie[370]. Deuxièmement, il parle de la théorie d'Edward Palmer qui voit dans le soufisme une « réaction de l'esprit arien contre les religions sémites qui leur avaient été imposées par la force ». (1997 : 419) Dès la préface de son ouvrage sur le mysticisme oriental, Palmer affirme : « in [a future work] I hope to prove that Sufiism is really the development of the Primaeval Religion of the Aryan race ».[371] Browne réfute cette théorie dans ses deux formes d'influence indienne et iranienne, faute, selon lui, de preuve suffisante, et compte tenu du fait que les premiers soufis ainsi que certains des plus éminents d'entre eux (comme Ibn 'Arbi) ne sont pas iraniens. La troisième théorie postulée par Nicholson et seulement partiellement soutenue par Browne, son professeur, est celle de l'influence néoplatonicienne:

> So far as Sufiism was not an independent manifestation of that mysticism which, because it meets the requirements and satisfies the cravings of a certain class of minds existing in all ages and in most civilised communities, must be regarded as a spontaneous phenomenon, recurring in many similar but unconnected forms wherever

[368] Notamment les Qarmates.
[369] BROWNE Edward Granville, *A Literary History of Persia*, 4 volumes, Cambridge, Ibex Pub, 1997, p. 418-420.
[370] « […] though it can hardly commend itself to European scholars, it is by no means so absurd or untenable a hypothesis as is often assumed in Europe ». (*Ibid*. : 418)
[371] PALMER Edward Henry, *Oriental mysticism; a treatise on sufiistic and unitarian theosophy of the Persians*, London, F. Cass, 1969, p. 2.

> the human mind continues to concern itself with the problems of the Wherefore, the Whence, and the Whither of the Spirit, it is probable that it has been more indebted to Neo-Platonism than to any other system. (*Ibid.* : 420)

Mais la théorie qui paraît satisfaire Browne davantage que celle du néo-platonisme est celle d'une origine indépendante du soufisme comme une forme de pensée qui apparaît universellement dans la quête de la vérité par l'homme. De toute manière, Nicholson lui-même précise aussi, comme contre-argument à sa propre théorie, que comparaison n'est pas raison :

> « The identity of two beliefs, » as Mr. Nicholson well remarks *(op.cit.*, p. xxx), « does not prove that one is generated by the other : they may be results of a like cause. » Any one who has read that charming work, Vaughan's *Hours with the Mystics*, will easily recall to mind some of the many striking resemblances, both in substance and form, in the utterances of mystics of the most various creeds, countries, and epochs, between whom it is practically certain that no external relation whatever can have existed ; and I would venture to assert that many of the utterances of Eckart, Taulcr, or Santa Teresa would, if translated into Persian, easily pass current as the words of Sufi Shaykhs.

Annemarie Schimmel, dans sa monographie de grande valeur, *Mystical Dimensions of Islam* (2011), examine toutes les théories sur le mysticisme tout en essayant de proposer une définition syncrétique du mysticisme en Islam. (2011 : 3-22) Elle ajoute à ces versions encore certaines thèses qui renvoient aux éléments chrétiens (*Ibid.* : 10) et surtout indiens (hindouisme et bouddhisme) (*Ibid.* : 11-12) dans le soufisme, pour finalement arriver à la question de l'auto-perception des soufis de leur pensée.

Quelles que soient les origines du mysticisme en Islam, comme le précisent ces orientalistes et surtout Nicholson, incontestable spécialiste de Roumi, le soufisme est un courant de pensée hétérogène et surtout éclectique avec des influences évidentes venant de l'ouest et de l'est. Si les racines coraniques du mysticisme islamiques sont indéniables, justifier les pratiques soufies en évoquant la vie du prophète de l'islam à celle d'un ascète semble quelque peu fantaisiste. En effet, tout en admettant l'existence d'une considérable référenciation, dans l'œuvre de Roumi par exemple, aux versets du coran, aux récits coraniques, et aux traditions, il y a très peu de preuves matérielles qui démontrent le puisement des principes du soufisme dans une source coranique.[372] Ces références se font

[372] Il n'y a pratiquement aucun verset du coran qui fasse une mention directe à quelque principe que ce soit du mysticisme : amour, union avec l'être aimé, la séparation originelle du créé du créateur, la présence de celui-ci

plus dans l'espoir d'établir des liens avec le texte sacré, et dans le but d'en proposer des interprétations nouvelles. Elles ne constituent pas les preuves d'une source coranique du soufisme. L'éloge du prophète et des saints de l'Islam, lequel ouvre pratiquement tout ouvrage publié au moyen âge dans le monde islamique, est plus une pratique indispensable, condition *sine qua non* d'une réception possible par le public qu'une preuve véritable de l'attachement profond de l'auteur à tel ou tel personnage de la sainteté islamique.[373] Les récits coraniques sont dans la plupart des cas aussi des récits bibliques, des traditions tirées d'une source commune, à savoir les livres sacrés des religions abrahamiques. La quête d'une origine purement islamique a toutes les allures d'une tentative de légitimation d'une pensée à l'intérieur du monde islamique, pensée qui, de par ses racines variées et en bonne partie étrangères, son syncrétisme, et sa sympathie et sa tolérance envers l'étrangéité de l'étranger[374], avait de quoi contrarier l'ordre établi par une orthodoxie rigoriste.

Ce ne sont que quelques raisons de plus pour mettre sérieusement en cause la position des tenants d'une identité profondément islamisant du soufisme plutôt qu'un mouvement de dissidence contre le dogme religieux ainsi que la méthode rigoriste et aveugle proposé par la loi islamique pour atteindre le salut. Les partisans de la thèse soutenant le caractère islamique du soufisme balaient d'un revers de main toute hypothèse qui tende un tant si peu à éloigner le point de gravité du message mystique des versets coraniques et de la tradition du prophète. Si ce genre de prise de position peut se comprendre de la part de ceux qui, à l'intérieur du monde musulman, refusent de partager le crédit pour un mouvement à forte valeur identitaire et artistique, un tel aveuglement choque davantage de la part de certains universitaires ou spécialistes qui, à l'instar d'un Edward Said[375], voient dans tout effort d'analogie ou de rapprochement d'une idée du monde islamique avec des systèmes extérieurs, surtout occidentaux, soit un manque de connaissance approfondie de la part des orientalistes, soit une tentative d'amoindrissement des gains culturels de toute une civilisation dite « musulmane ». Cette doctrine semble d'autant plus surprenante de leur part qu'en tant que spécialistes de Roumi, ils ont dû prendre conscience de cette ligne si réputée du poète dans le récit de « Moïse et le berger » :

à l'intérieur de celui-là, etc. Il n'y a que des rapprochements approximatifs entre le contenu de quelques versets et quelques aspects des principes mystiques comme l'exemple donné par Browne tiré du Coran (viii, 17). (*Ibid.* : 418)

[373] Même Ferdowsi le fait dans le *Şâhnâme*.

[374] Que cet étranger soit indien, persan, grec ou autre.

[375] *Cf. Orientalism*, 1979.

La nation de l'amour est autre que toute religion
Pour les amoureux peuple et religion c'est Dieu. (MIII :l. 1770)

Les partisans d'une telle idéologie ne font pas défaut parmi les spécialistes et traducteurs de Roumi. Ils semblent souscrire à une certaine idée annexionniste islamique qui a pour but de lutter contre ce qu'ils considèrent comme l'attitude (néo-) colonialiste des premiers orientalistes. Ou encore, faut-il expliquer cette tendance par la louable velléité de certains de ces chercheurs, plus jeunes, qui tentent de réparer l'image fortement endommagée de l'Islam en Occident en en présentant une identité plus acceptable aux visages plus doux ? Est-ce le cas de Leili Anvar qui commence l'introduction de son ouvrage, *Trésors dévoilés*, par l'une de ces traditions jugées par Browne comme étant « probablement apocryphes » (1997 : 418) mais attribuées au prophète et qui aurait servi de base théorique aux soufis ?

> « J'étais un Trésor caché, j'ai voulu être connu ; c'est pourquoi j'ai créé les créatures afin qu'elles me connaissent. » C'est en ces termes que l'une des traditions religieuses de l'islam fait parler Dieu. […] L'ensemble de l'univers créé est donc le Livre de Dieu où chacun peut lire la splendeur des attributs divins. Le Coran lui-même et tous les textes sacrés et spirituels ne sont que les miroirs réfléchissants de ce grand Livre des réalités divines. De même que les beautés du monde sont les signes visibles de la beauté de Dieu, les textes manifestent quelque chose de Sa vérité. [376]

L'intention de présenter une image agréable et surtout homogène de la religion musulmane semblerait incontestable dans ce texte. Loin d'être un extrait sorti de son contexte, ce passage montre comment cette auteure et traductrice de Roumi a fait de la réconciliation de l'Islam avec l'Occident son cheval de bataille ; et dans cette cause appréciable, faut-il avouer, qui sert mieux le but que les chansons d'amour d'un poète tel Attar ou Roumi ? Malgré tout le respect qu'on peut réserver à la religion musulmane et sa grande civilisation, il est facile de fortement contester l'idée selon laquelle le Coran et « tous les textes sacrés » de l'islam « ne sont que les miroirs réfléchissant » la beauté divine, car, il faut l'admettre, de même que tout n'est pas du même niveau dans les textes dits sacrés, comme l'indique Spinoza concernant la Bible dans son *Traité théologico-politique*[377], de même le Coran a des versets contradictoires qui ne reflètent pas particulièrement la « beauté divine ».

---

[376] ANVAR Leili, ABBES Makram, *Trésors dévoilés : anthologie de l'islam spirituel*, Paris, Seuil, 2009, p.7.

[377] Ce philosophe du XVIIe siècle critique sévèrement les aspects obscurs de l'Ancien Testament qui peuvent se trouvent aussi dans le texte sacré des musulmans ainsi que l'interprétation exotérique qu'en fait l'islam orthodoxe, notamment au sujet de la place imposante de la loi. SPINOZA Benedict de, *Traité théologico-politique*, traduit par E. SAISSET, édition 1842. Texte numérisé par Serge Schoeffert et David Bosman - édition H.Diaz. http://www.spinozaetnous.org/telechargement/TTP.pdf, chapitre XIII.

Tout compte fait, tout en sachant que ce débat sur l'origine du soufisme et sa compatibilité avec l'orthodoxie de l'islam ne prendra probablement jamais fin, il nous paraît que de placer la source principale du mysticisme au sein même du Coran constitue une position aussi extrémiste et intenable que celle tenue par ceux qui, comme Yadollâh Royâyi (1386 [2007]), de nos jours aussi, théorisent une lutte incessante des penseurs mystiques tels que Şams, Sohrawardi ou Halladj, contre tout ce qui représenté par l'islam et la pensée religieuse en général. Mais, avant tout, quel que soit le degré de validité de ces théories radicalement opposées, l'effet d'une telle polémique pour l'opération traduisante ne peut être que décisif, car les traducteurs, s'ils ne sont pas des spécialistes défenseurs de l'une de ces théories, forment leur idée à partir de l'une ou plusieurs d'entre elles. Qui peut nier l'influence inévitable du sujet traducteur sur le texte traduit ?

6.3.3. Pensée mystique incarnée par la poésie

Indifféremment de la lecture qu'on puisse faire du cœur du discours des poètes mystiques, dans le monde iranien, la pensée mystique a toujours fait partie intégrante de la culture et du subconscient collectif de cette civilisation, si bien que l'écrasante majorité des mystiques sont soit d'origine iranienne soit ont puisé le fleuron de leur pensée chez les soufis iraniens. (1997 : 419) Par ailleurs, au dire de Nicholson, qui dans la longue préface de ses premières traductions de Roumi, *Selected poems from the Divân e Shams e Tabrizi*, où il postule pour la première fois sa thèse qui rapproche la pensée mystique de celle du néoplatonisme, « the great poets of Persia, with a few exceptions, have borrowed the idea and speak the language of Sufisim » (1898 : xxxv). C'est dans ce cadre que bannir le mysticisme iranien en tant que pensée hérétique ou subversive est devenu quasi-impossible, même par les factions les plus extrémistes des autorités religieuses et cléricales. Cependant, il y a toujours eu des cas de violence ou de persécution à l'encontre des mystiques. Ces crimes ont notamment été commis sous l'égide de l'institution califale à Bagdad mais aussi ailleurs : Halladj, Sohrawardi, et même Şams, qui aurait été victime d'un assassinat par les disciples (en collaboration avec le fils de Roumi) le considérant une menace pour l'intégrité morale de leur maître, le notable théologien de leur ville, le chef religieux de leur madrasa.

Mais en quoi la poésie mystique est-elle mystique hormis le fait qu'elle est composée par des mystiques ? Et *quid* de la poésie de Roumi ? Qu'est-ce qui constitue la mysticité de sa poésie ? Au-delà du message mystique censé être communiqué par une mise en forme esthétique, créant du « beau », outre le fait que l'énonciateur est un mystique lui-même

disposant d'un océan d'enseignements à fournir à ses disciples qui sont l'humanité entière, et hormis le fait que son *Masnavi* est qualifié par Djami comme le « Coran en langue persane », son contenu jugé comme un développement de ce fameux « sens caché » de la parole sacrée, et encore mise à part l'utilité du langage rythmique et poétique pour la propagation d'une pensée parmi le plus grand public, quelle est la vraie substance mystique de la poésie de Môlavi ? De fait, la mysticité de l'œuvre de Roumi réside, au-delà de tout, dans sa poéticité. La poésie, au moins celle des mystiques persans, est l'incarnation par excellence de la métaphore, de ce que Prandi appelle « l'énoncé conflictuel » (1992 : 171) voire incohérent, du sens figuré, c'est-à-dire du « sens caché ». Les tropes ne sont pas pour Roumi, et d'ailleurs pour la rhétorique persane non plus, des figures de style ; ce ne sont même pas des procédés stylistiques embellissant le discours ; ils sont le cœur même du discours. Dans son ouvrage purement poétique, à savoir *Divân*[378], et dans certains passages du *Masnavi* où le « lyrique » prend le dessus sur la « didactique »[379], le sens figuré occupe la place centrale. Tout est figuré. Tout énoncé est un « énoncé complexe » (Prandi, 1992 : 10-11), non pas nécessairement sur le plan sémiotique et syntagmatique, mais au niveau du contenu sémantique. C'est le propre de la poésie mystique d'imiter la parole sacrée telle qu'elle la perçoit, dans son double sens, dans son sens caché, bref, dans sa métaphore. La récurrence du sens figuré est si élevée que dans l'ensemble un univers symbolique voit le jour avec son propre code, son propre langage. On peut sans doute le prendre pour un autre système à l'intérieur du système, avec ses propres règles, ses propres structures, et son propre système d'interprétation ; d'où l'existence de plusieurs glossaires et dictionnaires de termes et d'idiomes mystiques.[380] Et ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que le lecteur habitué au langage mystique se sent parfaitement à l'aise dans cet univers symbolique.

Si la poésie persane est le haut lieu de la métaphore, ce n'est pas seulement pour imiter le texte sacré dans son aspect ésotérique. Comme nous l'avons dit au chapitre précédent, les tropes ne sont pas considérés par la rhétorique classique persane comme de simples « ornements de discours » (*ârâye ye adabi*), ce sont des manières d'expression

[378] Purement poétique en ce sens que, à l'opposé du *Masnavi* où il y a une forte dimension pragmatique dans la mise en œuvre d'une forme poétique pour communiquer un message plus ou moins précis, les qazals et les robâ'is composant le *Divân*, sont des formes poétiques pures dans leur visée discursive. Le contenu du discours tout en préservant son importance partage davantage sa place avec la structure discursive dans le but de créer du « beau » dans une optique artistique. Pour reprendre la terminologie de Hjelmslev, les « formes » du contenu discursif priment sur la « substance » de celui-ci.

[379] Et cela peut arriver, on l'a vu, partout dans l'ouvrage même au milieu de l'ouvrage.

[380] Nous en avons inclus deux dans notre bibliographie, celui de Corbin et celui de Saccâdi : SACCÂDI Ali Mohammad, *Masnavi e Manavi az negâhi digar*, 1386 (2007).

(*bayân*)[381]. Il y a aussi nécessité ; c'est que la métaphore est le seul moyen de faire voir l'invisible, de dire l'indicible, chose imposée soit par l'incapacité du locutaire de comprendre ou le danger que pose l'institution politico-religieuse. Ce n'est pas que le sens caché ne puisse être exprimé que par le caché, mais que le sens caché, s'il est exprimé, peut causer des ennuis au révélateur[382]. Voici la dimension herméneutique de la poésie mystique : le destinataire est dans une lutte permanente entre le réel et la métaphore, entre l'apparence et le caché, entre le sens littéral et le sens figuré. Au demeurant, l'interprétation du sens figuré, la discrimination entre ce qui est ésotérique et caché dit sous forme de métaphore et ce qui est exotérique et apparent dit dans le sens littéral devient un enjeu idéologique et politique. Ce jeu ne peut qu'avoir des conséquences pour la traduction qui est par définition un travail de compréhension avant d'en être un de recréation. Où faut-il imaginer la frontière qui sépare le réel du figuré chez Roumi ? Quel défi interprétatif cela représente-t-il à la traduction ? Peut-on qualifier ce langage symbolique de lecte ? Peut-on parler d'un « soufiolecte » ? Et un tel langage symbolique à l'intérieur de l'idiome persan passe-t-il sans difficulté dans un autre ? Quel est le rôle de la culture dans cette affaire ? À quel point le supposé lecte est-il inséparable de la culture dans laquelle il naît ? Et surtout quel rôle joue l'idéologie dans la réception du message par une langue-culture étrangère ?

6.4. Traduire le sens figuré, traduire la culture

La traduction du sens figuré met en évidence trois difficultés interconnectées mais distinctes de l'interprétation du texte dans l'optique de la traduction ; à savoir, le problème d'interprétation de l'énoncé dans sa relation métasémique, celui d'interprétation référentielle en raison des variations du champ d'interprétation, et enfin le problème de l'interprétation du sens « caché » du langage symbolique dans un contexte idéologique donné. La première question relève du domaine de la linguistique, ou plus précisément de celui de la rhétorique dans la mesure où la métasémie[383], le déplacement métaphorique ou métonymique du sens est avant tout un phénomène langagier. Ensuite, il y a la question des référents culturels, leur

---

[381] *Cf.* Kazzâzi, 1368[1989] volume I : *Bayân* [Expression].

[382] La ligne 13 du qazal 441 (Q.V) exprime de façon explicite ce souci de Roumi :
گویاترم ز بلبل اما ز رشک عام/مهرست بر دهانم و افغانم آرزوست : Guyâtaram ze bolbol ammâ ze raşk e 'âm/mohra ast bar dahânam o afqânam ârezust. TL : Plus que le rossignol je suis expressif mais de par la jalousie des masses/ ma bouche est scellée et le gémissement est mon désir.

[383] « Le terme de métasémie désigne le phénomène général des changements de sens. », *cf.* Chuquet et Paillard, 1986 : 213.

absence ou transformation dans le temps (diachronique) et l'espace (entre la culture iranienne et celle des langues d'adoption). Enfin, il y a les enjeux politiques de l'interprétation de l'énoncé déplacé, conflictuel, ou incohérent.[384] Mais afin d'expliquer ces enjeux dans le cadre de la traduction du langage symbolique de Roumi, il faut d'abord procéder à un tour d'horizon de la tropologie persane.

6.4.1. Tropologie persane

L'idée du trope et de la comparaison est plus ou moins conforme au classement rhétorique classique pour autant que la comparaison, en persan comme en français ou en anglais, expose le comparé, le comparant, et le comparatif[385], alors que les tropes sont les procédés par lesquels le sens propre de l'énoncé, soit les termes individuels (lexèmes), soit au niveau du syntagme, la proposition, est détourné. Cette substitution qui se réalise sur l'axe paradigmatique peut être sur la base de similarité (déplacement métaphorique) ou bien sur celle de contiguïté (déplacement métonymique)[386]. Or le classement rhétorique persan diffère du schéma typologique occidental dans la mesure où la distinction fondamentale ne se fait pas au niveau de la métaphore et de la métonymie mais plutôt sur le degré et la qualité de la substitution. De manière générale, dans ce système, le classement est plus global qu'il n'est détaillé, dans le sens où il n'y a pas séparation entre antonomase, allégorie, synecdoque, prosopopée. La théorie de la métaphore est plus simple et fluide dans sa catégorisation, et en même temps, complexe de par l'absence de distinction : *macâz*[387] en général signifié le trope, toute figure de substitution, ou bien la métaphore dans son sens général. *esté'âre* (littéralement « emprunt »[388]) est l'équivalent de la métaphore en tant que figure de style

---

[384] Ces deux derniers termes sont empruntés à Michèle Prandi, qui met face au contenu cohérent de l'énoncé linguistique le « contenu contradictoire, incohérent, conflictuel » du trope comme forme de contenu complexe. Elle maintient, pourtant, qu'il y a « continuité structurale entre contenus cohérents et contenus contradictoires » qui fait que les tropes doivent faire l'objet d'étude linguistique et non pas être « livrés à un domaine rhétorique séparé ». (1992 : 8)

[385] Il y a de multiples exemples dans le corpus. L'exemple 4.4 met en évidence dans le premier vers un cas à la fois de comparaison et de cliché en persan.

[386] Selon la définition de Jakobson et la distinction qu'il fait entre les deux procédés de déplacement sémantique. (1963 (I) : 65-67)

[387] Dans son sens littéral, ce mot arabe désigne « le figuré » ou bien le « virtuel » soit le contraire du « réel ». Mais il faut préciser que ce terme, utilisé dans le contexte général, désigne le majâz e morsal « la métonymie », à savoir une substitution dans laquelle le *qarine* (le rapport ou l'attribut) est autre que la similitude, ou voisinage : tout et partie, contenant et contenu, moyen et but, cause et effet, etc.

[388] En ce sens que dans la métaphore, il y a une propriété du comparant ou bien le comparant lui-même est emprunté par l'énonciateur pour désigner le comparé qui est absent dans l'énoncé. Dans le premier cas, on peut penser à l'une des catégories de la métonymie (*macâz e morsal*), et dans le second, l'emprunt constitue la métaphore dans son sens restrictif du terme, à savoir la figure de style en question. *Cf.* Homâyi, 1367[1988] : 248-255.

alors que *macâz e morsal* est plus proche de la métonymie pour autant que dans le premier concept le rapport entre le substituant et le substitué est la similarité et que dans le second il est autre que la similarité, soit d'ordre de « voisinage »[389]. Outre ces deux concepts proches de la métaphore et de la métonymie, il y a un troisième niveau de substitution, le *kenâye* (une espèce de métonymie), qui se veut un tant soit peu plus complexe, dans une approche comparative, car il est difficile de lui trouver un seul équivalent.[390] Cette notion se rapporte, en fonction du contexte et des modalités d'usage, à la fois à la catachrèse[391], à l'allégorie[392], à la synecdoque, à l'antonomase, ou encore à la périphrase. Ce qui différencie le *kenâye*[393] de toute autre sorte de tropes (*macâz*) est le fait suivant : dans le *macâz*, le mot utilisé renvoie à un sens figuré et non pas à son sens propre, alors que dans le *kenâye*, le sens propre et le sens sens figuré tous les deux sont valables. Autrement dit, *kenâye* est une étape transitoire entre le figuré et le réel. Pour clarifier ce point, le meilleur exemple est celui du premier vers de l'exemple 4.4 : cet énoncé met en œuvre deux figures de style simultanément ; d'une part, il y a la comparaison entre la raison (*aql*) et l'âne (*xar*) avec tous les éléments constitutifs de la figure (comparant, comparé, comparatif), d'autre part, il y a le composé verbal *dar gel bexoftan* (gésir en boue) qui signifié « être totalement incapable par maladresse et stupidité »[394]. Mais il va sans dire que dans l'énoncé en question, le composé fait syntaxiquement et sémantiquement partie intégrante de la comparaison ; le sens figuré ne vient qu'en deuxième lieu. L'autre exemple est celui du 5.1 le deuxième vers de la ligne 11. On peut interpréter parfaitement l'acte de « déchirer les voiles », à une femme par exemple, pour lui dévoiler le visage, mais, *aussi*, il faut entendre par le même composé verbal le fait de « démasquer », « dévoiler », « révéler les secrets ». L'intéressant c'est que le mot français « dévoiler » est aussi, à l'origine, une métonymie dans un rapport de l'effet à la cause (en dé-voilant on révèle le caractère secret de quelqu'un ou de quelque chose). Cette nuance entre le mot figuré qui peut être *également* pris dans son sens propre et le figuré qui ne peut être pris que dans son sens figuré est ce qui singularise le *kenâye* en tant que figure de style persane.

---

[389] Le voisinage conceptuel d'après la description de Bacry (1992) dans son chapitre 5.

[390] Garcin de Tassy, par erreur, traduit le majâz par la métaphore, *este'âre* par trope, *macâz e morsal* par métaphore substituée et le *kenâye* par métonymie, ce qui complique la considération des choses pour toute aproche comparative dans la mesure où les équivalents choisis par ce dernier ne correspondent pas à la nature de ces figures dans la rhétorique occidentale.

[391] C'est le cas de l'exemple 4.3 dans lequel l'expression de « devenir le serviteur de quelqu'un » est en effet une catachrèse qui signifie avoir le plus haut degré de respect pour lui.

[392] L'allégorie de *Ney* dans le prélude du *Masnavi* relève du domaine de *kenâye*.

[393] Le mot signifie la « dissimulation du sens obvie ». *Cf.* Kazzâzi, *op.cit.,* vol. I, p. 156.

[394] *Cf. Farhang e Dehxodâ*.

Il va sans dire, que le procédé stylistique, que nous venons de décrire, est imaginable dans n'importe quelle langue, mais que le fait de la rhétorique (arabo-)persane lui ait confié une catégorie à part renvoie à une réalité qui va bien au-delà du domaine de la stylistique. D'après la théorie que nous défendons ici, et à l'encontre de la lecture conventionnelle que l'on fait de la poésie mystique, une immense partie de tropes relèvent du *kenâye* et non pas du *macâz* et *este'âre*. Autrement dit, dans un bon nombre de cas, il s'agit de métaphores et de métonymies que l'on prend *également* dans leur sens réel du mot, et ce sans vouloir porter atteinte à l'idée de l'existence du sens figuré et mystique du terme. Nous reviendrons plus bas à cette question dans le cadre de l'analyse des enjeux politiques de la traduction.

Il nous est impossible à ce stade de recherche, d'élargir le champ d'étude pour inclure la typologie détaillée des tropes en persan[395] et leur mise en œuvre à peu près dans tous les distiques des qazals et des robâ'is de Roumi et la majorité des distiques du *Masnavi*. Cela revient à dire que, dans une grande majorité des vers de Roumi, il se trouve des énoncés conflictuels ou un déplacement de sens. Malgré les limites de l'espace, il convient de regarder de plus près les problèmes que les déplacements métasémiques sont susceptibles d'occasionner dans quelques courts exemples ici. En prenant un qazal tout à fait au hasard, par exemple, le numéro 1759 (Q.XX de notre corpus), qazal à 12 distiques, on constate que chaque ligne abrite au moins un trope. Si T = *taşbih*, E = *este'âre*, M = *majâz*, et K = *kenâye*, l'occurrence du sens figuré dans ce qazal es ainsi : 1 : K, 2 : K, E, 3 : E, E, 4 : E, M, E, 5 : E, K, 6 : T, E, 7 : E, K, 8 : K, 9 : M, 10 : T, K, E, 11 : M, M, 12 : K, E.

Exemple 6.1 : Q.XX) lignes 1 et 4 :

On constate qu'il n'y a pas un distique qui n'expose au moins un recours au sens figuré. Il n'y a généralement pas de problème de transposition, d'après l'observation des quatre traductions disponibles, dans le transfert des comparaisons, des métaphores et des métonymies, comme dans le cas des figures de style de pensée auxquelles nous avons fait allusion au chapitre 5. En revanche, pour ce qui est de certaines occurrences du *kenâye*, les choses se compliquent pour autant que celles-ci s'apparentent à la définition de la catachrèse. Dans le premier vers, par exemple, la traduction de *bi-neşân* (sans signe, sans insigne) par

[395] Il y a plus de 12 types de comparaisons (*taşbih*), 6 types de métaphores (*este'âre*), 10 types de métonymie (*macâz e morsal*) et 6 types de *kenâye* répertoriés par Kazzâzi dans le volume de son ouvrage. Cette typologie repose aussi bien sur la mise en forme syntagmatique des figures que sur leurs variations conceptuelles. Nous avons pu repérer, à quelques exceptions près, tous ces types de tropes dans notre corpus. Cependant, la taille et la visée de cette recherche nous empêchent de les exposer. *Cf.* Kazzâzi, *op.cit.*, vol I.

« sans (aucun) signe » (F1 et F2) ou bien « *formless* » par Lewis et « *features I have none* » (A2) ne peuvent pas rendre la dimension idiomatique du composé persan accessible dans la langue d'arrivée, car ce mot est utilisé dans le sens d'« inconnu » et « disparu ».

La ligne 4 montre l'imagerie symbolique de Roumi à son apogée : « l'océan de moi/mon océan » forme un composé métaphorique d'où découle la personnification de l'océan dans soi-même. Mais en réalité le même composé déploie aussi une métonymie (*macâz e morsal*) car ici ce n'est pas « *moi* » qui *est* une « mer » mais la mer qui est contenue dans « moi ».[396] Il y a donc le contenu pris pour le contenant. Le deuxième vers reprend la métaphore formulée au premier énoncé et la remet en forme dans une relation prédicative. Les traductions rendent toutes plus ou moins justice à l'imagerie qui est bien récupérée dans les deux langues d'arrivée.

Le passage suivant expose un cas de comparaison à deux comparatifs (verbe et préposition), ce qui est très courant en persan et surtout dans le *Masnavi* avec ses voix analogiques.

Exemple 6.2 : MI) ligne 31 :

Ici, le premier vers peut être lu de deux façons. La première consiste à prendre la structure générale pour une hyperbate, en considérant « lui » comme le complément d'objet indirect et « l'amour » comme complément de nom, en déplaçant *râ* après *u*. C'est la lecture des deux premiers traducteurs britanniques. La deuxième lecture implique la personnification de l'amour, pratique très répandue dans l'œuvre de Roumi, et figureà travers laquelle l'amour peut se soucier des gens. Mais c'est surtout le deuxième vers qui pose des problèmes car le verbe *mânad* (il ressemble) pour des raisons métriques doit être prononcé *mând*, donc perdre la syllabe finale.[397] Or *mând* signifie « est resté » ou bien « est laissé ». Cette lecture erronée est à l'origine de la traduction de Nicholson et de tous ceux qui l'imitent car ils ne maîtrisent pas le persan pour faire leur propre lecture ; à savoir Helminsky, qui l'avoue, et Vitray-Meyerovitch qui ne le fait pas. Pourtant, cette erreur de lecture n'a pas eu de conséquence majeure sur la figure de comparaison quoique la version traduite dans ce cas se rapproche d'une métaphore. La métaphore apparaît, pourtant, dans la traduction de Lewis et surtout de

[396] Il est évident que l'on ne peut pas prendre ce composé dans son sens possessif, car le poète n'a pas un océan à l'extérieur mais l'océan c'est lui-même comme il est bien confirmé dans le deuxième vers.
[397] Il s'agit d'une licence poétique qui ne fait pas défaut chez Roumi.

Mojaddedi, à défaut de comparatif. L'exemple prochain met au jour un choix traductif qui a pour effet la déformation du trope.

Exemple 6.3 : MII) ligne 1770 :

La « nation de l'amour » est une métonymie (*macâze morsal*) en ceci que l'amour est d'abord comparé à une religion ou idéologie, et qu'ensuite une communauté s'y convertit dont les membres deviennent ainsi les croyants en amour. Donc les croyants sont pris pour la religion, dans un rapport d'inclusion ou synecdoque. La suppression du terme de « religion » a un but très spécifique car l'emphase se déplace de la religion à la communauté religieuse. Le poète aurait pu, dans un procédé plus « cohérent » opter pour le terme *mazhab* (religion) pour dire : « la religion de l'amour est différente de toutes les religions », ce qui constituerait une proposition bien plus banale. Or cette banalisation inexistante dans le vers original se fait jour dans la traduction de Wilson et Nicholson, et naturellement dans celle de Vitray-Meyerovitch. Ce déplacement du point de gravité du peuple croyant vers la religion fausse la vision de l'auteur, qui, lui, insiste sur la pratique des « amoureux » : les amoureux ne se rattachent pas à une religion quelconque. Ce qui revient à dire qu'une simple transformation de la métonymie en métaphore, ou encore pire, la disparition du trope (dans la traduction de Whinfield) peut tout changer dans l'équation. La traduction hypertextuelle d'Arberry ne fait pas justice au message de départ non plus. La version de Mojaddedi est un cas d'autant plus intéressant qu'elle restitue le message par ses propres moyens tout en faisant disparaître le trope, mais son choix est plus compréhensible, étant donné son souci du rythme.

Ces trois exemples montrent trois aspects de traduction des tropes dans le corpus : une transposition sans effet particulier sur le discours, une transposition légèrement erronée mais sans conséquence sur le trope, et une traduction annexionniste ou hypertextuelle qui brise le réseau sémantique sous-jacent du discours. Quoi qu'il en soit, répétons-le, la traduction des tropes n'engendre généralement pas de difficulté majeure par rapport à la mise en forme discursive originale (sauf dans le cas des catachrèses[398]) ; au contraire, la difficulté réside dans l'aspect sémantique et interprétatif du message par le destinataire.

[398] Une des variantes de *kenâye*.

6.4.2. Problèmes interprétatifs de la traduction des images poétiques

La complexité du transfert du sens figuré dans la poésie mystique découle de deux sources de problèmes : d'une part, il y a la forme macro-discursive qui ne se prête pas facilement au transfert et, de l'autre, il y a l'absence d'indice référentiel ou la fausse ressemblance de ces indices due à l'écart culturel. On peut repérer les mêmes difficultés dans la traduction de toute image[399] poétique ou allusion dont la construction repose, d'une manière ou d'une autre, sur des référents culturels. Dans la théorie globale des images, Şafi'i Kadkani définit deux axes horizontal et vertical. L'axe vertical de l'image renvoie à la construction des images (tropes ou autres procédés imaginatifs comme hyperbole) dans l'énoncé ou la microstructure. L'axe horizontal correspond à la présence macrostructurale des images dans le discours. À titre d'exemple[400], dans le *neynâme* (prélude du *Livre I* du *Masnavi*), on peut trouver une organisation verticale des images à peu près à chaque distique où il y a occurrence de trope : la métaphore de déchirer les voiles (ligne 11) ou la métaphore du voile à la ligne 30[401]. Mais l'allégorie du *ney* (la flûte), symbole de l'amoureux expressif vidé de sa substance de l'intérieur qui cherche un compagnon à qui raconter ses lamentations de la séparation, etc., constitue un axe horizontal tout au long du poème jusqu'à la ligne 35. De même, la reprise de l'emploi métaphorique du mot *parde* (« voile » mais aussi les notes musicales ou les trous sur la flûte) constitue un réseau d'images déployées sur un plan macro-discursif horizontal. En d'autres termes, la signifiance repose au moins partiellement sur le plan horizontal des images sans lequel les tropes isolés perdent une partie de leur valeur sémiotique.

---

[399] Pour une définition approximative de « l'image » nous nous référons à l'ouvrage de Şafi'i Kadkani intitulé : *Sovar e xiâl dar şe'r e parsi* [Formes d'image [poétique] dans la poésie persane]. Pour lui, et en s'appuyant sur les théories des anciens, la substance sine qua non de la poésie c'est « l'imagination » c'est-à-dire l'existence d'images poétiques dans l'énoncé et non pas la musicalité. Cette acception du mot « poésie » renvoie plutôt à la notion de poéticité. Elle inclut dans la notion de l'image, « tout ce qui renvoie à une dimension externe du sémantisme apparent de l'énoncé : non seulement métaphore et comparaison ainsi que leurs dérivées (périphrase, allégorie, métonymie, etc.) mais aussi hyperbole et surtout personnification. Sa thèse originelle c'est que *bayân* (la branche de la rhétorique qui régit les tropes dans les littératures arabe et persane), qui est profondément influencé par la pensée aristotélienne (la *Rhétorique*), n'a pour effet que la « dégénérescence » de la littérature (persane mais moins que la littérature arabe) à peu près dès le XIIe siècle. Idées « farfelues », classement arbitraire, et théories prescriptives des rhétoriciens musulmans, imposant des normes restrictives, ont, selon l'auteur, contribué à la sclérose et stérilisation de l'imagination des poètes. C'est pourquoi, il cherche à fournir une nouvelle théorie des « images » en poétique persane qui soit plus souple et globale. (1350 [1971] : 38-40)

[400] Cet exemple est le nôtre et ne se trouve pas dans l'ouvrage de Şafi'i Kadkani.

[401] MI) ligne 30 : Jomle ma'şuq ast o âşeq parde'i/zende ma'şuq ast o âşeq morde'i [le tout c'est l'aimé et l'amant n'est qu'un voile/vivant c'est l'aimé et l'amant n'est qu'un cadavre.

Or ce réseau sémantique d'images ne peut pas toujours être préservé dans le texte d'arrivée. Le premier obstacle est évidemment linguistique : le mot *parde* ne peut pas être traduit de la même façon à travers le texte. Le deuxième est la mise hors contexte des extraits disparates des poèmes et leur recontextualisation dans un macro-discours recréé par le traducteur. Le troisième obstacle, c'est que la notion de voile n'est pas associée aux mêmes connotés, non pas uniquement dans la langue persane ou l'idiome soufi, mais dans l'idiolecte de Roumi en particulier. Cet idiolecte s'inscrit dans la lignée d'un idiolecte collectif des poètes mystiques de l'époque que l'on peut surnommer « soufiolecte ».[402] Cet idiome se fonde sur un ensemble de données sociales, culturelles, idéologiques, politiques, et esthétiques qui compose le polysystème (pour reprendre la formulation de Pergnier). Cet ensemble qui forme le pré-discours est doté d'un certain nombre de points de repères, de jalons, d'« indices » qui rendent la communication[403] du message possible. Car la communication du message qui a deux versants, la mise en forme discursive et l'interprétation du message, ne dépend pas uniquement des « signes » constituants l'énoncé linguistique dans un certain ordre syntagmatique. Du côté de la réception, l'interprétation repose, selon Prandi, sur les données du contexte de la communication (éléments du continuum extralinguistique). Le schéma proposé par Prandi s'appuie sur les notions de « symbole » (de signe linguistique) et d'« indice » (donnée du contexte extralinguistique)[404] ainsi que la structure sémantique de l'énoncé, gérée par le « système » (ou le polysystème) comme constituants de base de la communication langagière. Ainsi, au caractère symbolique (sémiotique dans le discours de Benveniste) de l'énoncé Prandi oppose le caractère indical du message. Si la structure sémantique de l'énoncé a une valeur structurale, arbitraire certes mais prévisible car imposée par le système (le code), « l'indice reçoit à chaque emploi une valeur positionnelle contingente » (Prandi, 1992 : 146). En reprenant la définition de Bühler, il appelle *champ d'indication* « le champ d'objets et de forces qui confère à l'indice sa valeur

[402] Pour revenir aux théories de Folkart, la langue et l'idiome ne sont que deux des couches pré-discursives sur lesquelles le discours se met en forme. Il y a toujours une part importante réservée à la créativité du poète aussi bien qu'à son intenté.

[403] On ne parle plus du sens ou de la signification de l'énoncé mais de la communication du message ; c'est-à-dire qu'il faut entrer le facteur de la réception dans l'équation. Nous nous référons ici à la dialectique de signifier-communiquer de Benveniste qui se trouve aussi chez Prandi dans son explication du « champ indical » et du « champ d'interprétation ». Au sujet du sens de l'énoncé linguistique, Prandi fait notamment une distinction entre « signifier » et « vouloir dire ». Il fait remarquer qu'un énoncé peut faire les deux mais qu'un locuteur ne peut pas signifier. C'est l'instrument mis en œuvre par le locuteur, l'énoncé, qui signifie quelque chose ; le locuteur, lui, « veut dire » quelque chose. Cet aspect communicatif du discours prend des dimensions particulièrement importantes dans le cadre de la réception différée, c'est-à-dire des textes publiés notamment ceux de longue durée. Le problème essentiel est que les champs indical et interprétatif ne peuvent pas se réajuster comme dans une interaction face-à-face.

[404] Notions empruntées à Pierce et à Bühler par Prandi (1992 : 144-146).

positionnelle » (*Ibid.*)[405]. Les expressions indicales internes à la langue, de type déictique (je, tu, etc.) ou de type anaphorique/cataphorique (pronom de troisième personne), fournissent au champ une bonne partie de ses éléments constituants, mais les éléments déictiques renvoient avant tout au contexte référentiel du discours.[406]De l'autre côté de la communication se situe la réception qui se réalise, elle aussi, dans un champ idéalement identique nommé par Prandi *champ d'interprétation* :

> Le champ d'interprétation sur le fond duquel se définit la valeur de message des énoncés peut être envisagé comme une sorte de champ de forces de deuxième degré : un développement spécifique dans sa structure, mais fonctionnellement d'un champ d'indication primaire. (*Ibid.* : 148)

Mais ce n'est pas tout ; car aux expressions indicales qui se composent d'*anaphore*[407] et de *deixis*[408] dans un fragment du texte s'ajoute un troisième élément, reconnu par Conte et cité par Prandi, celui des expressions indicales en référence à un champ d'indication imaginaire, ou *deixis am phantasma*.[409] Or en se référant à la définition de la poésie fournie par Şafi'i Kadkani, c'est précisément cette fonction déictique imaginaire qui est au cœur de la poésie et *a fortiori* au sein de la poésie mystique qui a pour objectif primordial de redéployer l'aspect ésotérique du texte, et du monde.[410]Sur le plan textuel aussi, par le biais d'un réseau horizontal d'images, le poète Roumi, ne cesse jamais de déployer ses expressions de façon anaphorique. Le résultat, entre deixis imaginaire et anaphore, à savoir le renvoi permanent à un champ d'indication imaginaire ou aux référents qui se trouvent à l'intérieur du texte, est un discours fondé dans un « vide » déictique extralinguistique.

---

[405] À l'énoncé « c'est le midi. » prononcé par un énonciateur qui se dirige vers la table du déjeuner, le message attribué par une inférence logique c'est qu'il a faim et qu'il va bientôt déjeuner. Au même énoncé produit par le même énonciateur qui, après avoir mangé un petit-déjeuner plus tôt, se dirige vers la sortie, l'interprétation est qu'il va partir car il a rendez-vous bientôt. Ces éléments visuels composent le champ d'indication, par excellence, soit *demonstratio ad oculos*.

[406] Pour Prandi, le problème de l'arbitraire du signe linguistique « se pose en principe à deux niveaux : une fois dans la relation entre signifiant et signifié […] et une fois entre le signifié et le monde de l'expérience extralinguistique – le découpage spécifique d'un champ conceptuel par la langue est structurellement indépendant des états du monde ». (1992 : 147, note infrapaginale) ; (Nous avons fait allusion à ce principe au chapitre 1 de cet exposé).

[407] « Le rappel d'un référent textuel nommé préalablement ou annoncé (cataphore) » (*ibid.)*

[408] La référence au sous-continuum extralinguistique, soit le monde réel.

[409] L'exemple donné est l'énoncé suivant : « Tu longes la route jusqu'à l'église. Ici, tu tournes à gauche ». (*Ibid.* : 148, note 27)

[410] Le monde entier est un livre ouvert, écrit par le créateur, à lire et à contempler par le mystique où il trouve les traces ou les manifestations de son bien-aimé(e).

6.4.3. Pertinence des indices culturels et variation des champs d'interprétation

Pour revenir à la notion de champ d'interprétation qui se veut idéalement copie conforme du champ d'indication originel, mais qui en diverge pratiquement (ou pragmatiquement) à différents degrés en fonction du temps et de l'espace, de l'époque et de l'écart culturel dans le cas d'une réinterprétation (par le lecteur du texte traduit), on se rend compte de l'immensité de l'obstacle sur le chemin de la réception de Roumi par l'entremise de la traduction. Le problème se résume dans ce paragraphe de Prandi :

> Par rapport au champ d'interprétation de la *demonsrtatio ad oculos*, la composition d'un champ d'interprétation s'enrichit, pour faire place à toutes sortes de connaissances, d'informations, de présupposés, d'attentes et de projets partagés par les partenaires de l'acte de parole, sur le fond desquels l'interprète est en mesure de remonter [du signifié] aux messages visés. (*Ibid.* : 149)

Car en réalité, la tâche de remonter du signifié des énoncés poétiques de Roumi à son message intenté n'est pas facilitée par son usage intersémiotique du rythme, de ses figures de style de forme et de pensée, et surtout de ses images d'une part, et par l'écart culturel qui existe entre l'espace de départ et celui d'arrivée, de l'autre. La meilleure illustration de ce fait est sans doute le cas des allusions qui ne posent pas de problèmes apparents au niveau de la récupération de la mise en forme discursive mais en réalité représentent un défi herméneutique majeur.

6.4.3.1. Allusion et absence d'indices pertinents

Trois espèces d'allusion peuvent être repérées dans l'œuvre de Roumi : il y a d'abord, des références intertextuelles *externes* qui se divisent à leur tour en, *primo*, références directes aux versets du Coran, aux extraits de la tradition, aux récits folkloriques, etc., et *secundo*, en références indirectes aux concepts tirés des mêmes sources ; ensuite, il est question des références *internes* aux éléments existant dans l'œuvre de Roumi. Le premier groupe, par analogie, peut être qualifié d'indices déictiques, alors que le second groupe se rapporte aux indices anaphoriques.

Les références directes du premier groupe sont exemplifiées par toutes les citations complètes et partielles qui se trouvent çà et là à traves les vers des deux ouvrages et qui renvoient à des textes externes.[411] Si la transposition se réalise plus ou moins sans difficultés

[411] Parmi nos exemples : 2.1. (citation d'un hadith) et 2.4. (extrait du Coran)

majeures, la réception repose sur un champ interprétatif qui se distancie de celui de la langue de départ. Déjà, au niveau du syntagme, substance discursive de l'énoncé, il y a une rupture remarquable par l'emploi de l'arabe, que ce soit familier ou non, qui n'existe dans le texte d'arrivée que par l'effort de quelques traducteurs comme William qui les mettent en italique. Néanmoins, c'est le second mode de références intertextuelles qui a le plus d'intérêt : les allusions aux faits plus ou moins connues dans la culture de départ qui n'auraient aucun sens dans la langue-culture traduisante. Le passage suivant, tiré du dialogue entre Dieu et Moïse, illustre clairement des métaphores qui comportent une allusion :

Exemple 6.4 : MIII) lignes 1766-1768 :

Ces trois métaphores, qui en réalité constituent toutes des *kenâye* dans la mesure où elles ont deux couches sémantiques, un sens propre parfaitement acceptable, aussi bien qu'un sens figuré évoquant trois images séparées qui renvoient à la même idée selon laquelle il y a des choses bien plus importantes que suivre la loi à la lettre : le corps du martyr qu'il ne faut pas laver contrairement à la loi islamique qui exige d'une part le lavage du cadavre avant l'enterrement et d'autre part le lavage (à l'eau) de toutes taches de sang, matière jugée impropre (*naces*) ; le fait qu'à l'intérieur de la Ka'ba il n'existe pas, géométriquement parlant, de direction dans laquelle il faille faire la prière ; et le plongeur ne marchant pas dans l'eau n'a, par conséquent, pas besoin de chaussures. Ces trois métaphores déploient trois degrés différents d'hermétisme allant du zéro (l'image parfaitement claire du plongeur) au plus haut degré de complexité (un article spécifique de la loi s'appliquant au cas des martyrs) en passant par une image intermédiaire dont la compréhension exige un certain niveau de culture générale pour le lecteur occidental. L'image du martyr est suffisamment éloignée que même le lecteur persanophone moyen est susceptible de ne pas saisir l'intenté de l'auteur malgré la compréhension du contenu de l'énoncé. Cela revient à dire que le destinataire du message en langue étrangère, malgré l'existence d'une ré-énonciation identique dans sa mise en forme discursive serait, à plus forte raison, incapable de comprendre le contenu de l'énoncé sans indices supplémentaires, telle une note explicative du traducteur. Or, à part la version de Nicholson, qui regroupe le commentaire du texte en volumes séparés de la traduction, aucun traducteur n'a donné cette information indispensable.

Le dernier cas d'allusion se présente dans les références aux indices « anaphoriques », dans la terminologie de Prandi, donc renvoie à des faits qui se trouvent à l'intérieur du texte

sans se trouver nécessairement dans le contexte immédiat. C'est le cas du passage MII du corpus dans lequel, dès la ligne 116, où il y a mention du mot « soleil » (*xorşid*) qui est aussi le signifié du nom de Şams (mot arabe pour soleil), le poète, épris par la réminiscence du nom de son bien-aimé, comme s'il était touché par un éclair, se met à discourir sur le thème du soleil en répétant de façon anaphorique le terme, à chaque fois utilisé dans une métaphore séparée, donnant naissance à une image exquise. Le destinataire, non averti, du message se trouve face à une série de métaphores vives dont le foyer est le soleil sans se douter du double-sens des énoncés qui forment en réalité des *kenâye* et non pas de simples *este'âre*. Les exemples de références internes soit aux faits du même texte soit à ceux de l'œuvre globale voire aux événements de la vie du poète ne font pas défaut surtout dans le *Masnavi* compte tenu du moment tardif de son écriture aussi bien que son genre didactique. Cette apparente dys-cohérence évoquée, résultat d'un passage soudain à la mémoire de Şams n'est pas nécessairement un effet intentionnel de la part de l'auteur pour lequel tous ceux qui le connaissent savent déjà l'histoire de sa passion démesurée pour Şams. Si ce n'est pas le cas, par exemple, dans une traduction pour le grand public occidental, une note de traducteur ne ferait pas de mal à la compréhension de cet aspect esthétique du texte. C'est ce que Cordonnier (1995 : 181-186) fait remarquer concernant l'intertextualité, l'incompréhension et la confusion entre les cultures à la suite d'une traduction insuffisante. La cohérence est un aspect important de la pratique de la traduction : la mise en rapport des textes originaux du même auteur, du même mouvement, de la même époque semble parfois indispensable. Il va sans dire que la compréhension du message communiqué par l'énoncé linguistique de Roumi ne serait que partielle sans l'enrichissement du champ d'interprétation par des éléments pertinents.

Cette richesse n'est pas toujours difficile à réaliser car le champ d'interprétation n'est pas toujours aussi éloigné du champ d'indication, même celui du lecteur occidental du XXIe siècle jouissant d'un certain niveau de culture général, grâce aux référents culturels communs aux deux cultures iranienne et occidentale. Tandis qu'il est facile d'évoquer les récits et les personnages bibliques[412], il est aussi possible d'avoir des références à la

[412] Un exemple d'allusion biblico-coranique se trouve dans une métaphore à la ligne 125 : In nafas jân dâmanam bartâftast / buy e pirâhân e yusof yâftast. [À ce souffle (moment), l'âme a enflammé ma jupe/elle a senti le parfum de la chemise de Joseph]. Si le premier vers déploie une image métaphorique (*est'âre*) qui s'apparente à une catachrèse persane (enflammer la jupe de quelqu'un = atteindre quelqu'un, affecter gravement, etc.), le deuxième vers, encore une métaphore, dont le sens figuré est « retrouver la vue, ou le salut », qui renvoie au récit biblique et coranique de Joseph et Jacob dont l'odeur de la chemise du premier restitue la vue au deuxième.

mythologie antique gréco-romaine. Quelques-unes des images du qazal 527 (Q.VIII) font preuve d'une telle proximité culturelle : les lignes 6-8 mettent en scène quelques métaphores dont le foyer se trouve chez les corps célestes, donc appartenant à la fois à la mythologie et à l'astrologie. Le premier vers de la ligne 7 : *merrix bogzârad nari, daftar besuzad moştari* (TL : Mars laisse la virilité, Jupiter brûle le Livre [du monde]) est une métonymie dans laquelle les actes des astres sont associés aux rôles mythologiques des dieux d'après lesquels ils sont nommés : Mars, dieu romain de guerre, symbole de bravoure et Jupiter qui garde dans son Livre la destinée du monde. Cette belle image met en scène sur le plan horizontal, par hyperbole, les conséquences de la sortie d'un souffle de l'âme de l'amoureux. Mais, cette proximité entre indices culturels rendant la traduction presque parfaitement possible dans le cas de ces vers, hélas, n'a pas lieu partout dans l'œuvre de Roumi où en sus de son langage symbolique mystique, soufiolecte, l'auteur s'appuie sur des éléments culturels quasi uniques à la civilisation persane.

6.4.3.2. Indices culturels nuancés par l'espace-temps

Le contenu de l'énoncé prend des directions et des dimensions variées en fonction du contexte socioculturel. C'est le fruit d'une variation des champs d'indication et d'interprétation dans le cas des textes de longue durée, en l'occurrence datant du XIIIe siècle, et des circonstances de la genèse du texte d'une part, et de celles de la genèse de la traduction de l'autre. Autrement dit, la traduction donne jour à l'interprétation dans deux instances, une fois lors de la lecture effectuée par le traducteur et une deuxième fois par la lecture faite par le public d'arrivée. C'est ainsi que les traductions des époques différentes semblent exposer des différences, quelque infimes qu'elles soient, dans leur interprétation. Mais avant d'aborder les circonstances et les raisons de ces interprétations (dans la dernière partie de cet exposé), nous nous proposons de rediriger le regard vers la culture dans laquelle le texte est enraciné. À cette fin, reprenons d'abord la définition donnée par Prandi du champ d'indication de l'énoncé : il parle des « objets et des forces qui confèrent à l'indice sa valeur positionnelle. » C'est-à-dire qu'il s'agit d'un ensemble d'objets réels et de champ de forces, tels des champs de force magnétiques, lequel modifie la valeur des indices en fonction de sa position. Autrement dit, les images métaphoriques[413] comme celles des coupes de vin

[413] Que nous prenons pour des *kenâye* et non pas des *este'âre* soit des double-sens.

accompagnées de l'être aimé féminin comparé à la lune[414] (ligne 3 de l'exemple 3.4) débouchent sur des contenus de messages variés selon la qualité du champ d'interprétation différente : il va sans dire qu'un tel ensemble d'indices situé dans le champ interprétatif du monde musulman, où boire du vin et être en compagnie de femme inconnue est passible de peine sévère, prend une valeur positionnelle différente du cas où le même ensemble serait situé dans le champ d'interprétation français où le vin rouge est servi à la table du dîner[415]. De même, une notion aussi banale que « l'amour »[416] s'octroie, comme indice, des valeurs positionnelles radicalement différentes en fonction du champ d'interprétation façonné par des forces d'ordre théologique : selon le contexte, islamique ou chrétien, les sentiments amoureux envers le créateur peuvent avoir des degrés d'exotisme très variés. Dans une religion où le fils de Dieu, instance de théophanie (car consubstantiel avec le Père), se sacrifie à la croix par « amour » des hommes, où dans ses temples l'on ne prononce pas une homélie sans que le mot « amour » ne soit répété des dizaines de fois, cette image perd la force et l'originalité dont elle est dotée au sein d'une communauté religieuse où Dieu est si distant[417], et où le mot « amour » n'a pas une seule occurrence dans son livre sacré. Parler de l'« amour » au sujet du Créateur n'est une grande nouveauté qu'au sein de l'islam où Dieu, dans l'inconscient collectif des fidèles, est plutôt associé avec la puissance et la dominance aussi bien que miséricorde et clémence. Cette idée de *proximité* avec le « Tout-Puissant », la volonté d'entrer en union avec Lui/Elle, l'envie de se dissoudre en Lui/Elle, est moins susceptible de surprendre, par son originalité, un chrétien qu'un musulman.

Qui plus est, la poésie de Roumi abonde en métaphores dont l'équivalent n'existe pas ou peu dans les langues-cultures d'arrivée : la fustigation de la « raison » au bénéfice de la folie amoureuse, l'effacement et le sacrifice de soi pour l'être aimé, l'enchantement de la perplexité, l'extase, etc. Des moments forts qui ne trouvent d'équivalent que, sans doute, chez les symbolistes français. Sous l'effet de la différence culturelle, des images qui sont poétiques dans une culture peuvent paraître sans aucune valeur affective, voire insensées, exagérées,

---

[414] Une des métaphores les plus courantes de la poésie persane repose sur la comparaison du beau visage (féminin) selon le canon de beauté iranien qui consiste en la peau claire et les cheveux noirs. Le rapport d'analogie est évidemment le clair de lune entouré par la noirceur du ciel de la nuit.

[415] Bien sûr que cette affirmation relève d'un poncif inexact mais fait bien le point.

[416] L'analyse du concept de l'amour dans la poésie mystique effectuée par Christian Jambet dans sa traduction des qazals est particulièrement intéressante de par sa profondeur et notamment sa comparaison avec l'acception moderne de cette notion en Occident : *cf.* JAMBET Christian, *Soleil du réel : poèmes d'amour mystique*, traduit du persan et présentation, Paris, Imprimerie nationale, 1998, 1999, p. 29.

[417] L'analogie de Morgensztern à ce propos n'est pas sans intérêt. Il a expliqué, dans un entretien à l'occasion de la sortie de sa monographie sur les religions monothéistes à l'antenne de France Culture, comment le statut de Dieu diffère d'une religion à l'autre.

masochistes, ridicules dans une autre. Une image comme celle qui repose sur la comparaison du cœur du bien-aimé au « granite » (l'exemple 5.5) évoquant une autre métaphore (catachrèse), « avoir un cœur de pierre » pour désigner « la cruauté », perd totalement de sa valeur poétique dans une culture où l'idiome du « cœur de pierre » n'existe pas comme syntagme idiomatique. Une traduction contre-idiomatique[418]certes est exigée ici pour ne pas oblitérer la beauté du trope et préserver l'étrangeté du texte, mais elle n'engendre pas l'effet qui s'affirme dans l'énoncé original. Seule, une traduction suivie par une note explicative pourrait amener le lecteur au « vouloir dire » de l'énoncé en deçà de sa signification apparente. Toutefois, si le traducteur accompagnait chaque problématique des vers de Roumi d'une note de bas de page, il ne resterait plus de place pour le texte lui-même. Cet exemple illustre un aspect d'écart culturel et idiomatique tandis que le suivant a trait à une différence purement culturelle, c'est-à-dire en rapport avec une certaine vision du monde spécifique à une communauté. Il s'agit de l'exemple 3.5 qui se rapporte au robâ'i 447 lequel met en scène deux cas de personnification qui animent « le cœur du bien-aimé » et le « chagrin » à cause de lui (ou d'elle). Il est question d'une lamentation douloureuse par l'amant/poète auprès de son bien-aimé cruel. Comme dans l'exemple précédent il y la récurrence du thème d'extrême cruauté de l'être aimé mais aussi le paradoxe de la passion qui s'est emparé du poète et à laquelle il ne peut, à aucun prix, s'arracher. Ces images, très communes dans la poésie persane, paraissent quelque peu insolites lorsque traduite dans une langue occidentale. Il est imaginable que même la génération actuelle du lectorat persanophone ne soit pas en phase avec des idées pareilles, sous l'effet de la distance temporelle et culturelle qui le sépare du moment et du contexte culturel de la genèse de l'œuvre. Cela illustre bien les dimensions de la question d'écart diachronique dans la mesure où le lecteur persanophone contemporain, malgré sa proximité langagière et sa familiarité avec la culture de l'auteur, pourrait ne pas avoir la même impression de sa poésie qu'un destinataire de l'époque de l'auteur. Enfin quel masochiste veut toujours continuer sa relation amoureuse avec un cruel bien-aimé infidèle et insouciant ? Or, c'est précisément dans toute l'étrangeté du message choquant, insolent, et parfois bouleversant de Roumi que réside l'intérêt de sa traduction, qui, serait-elle adéquate, est à même d'enrichir la culture d'arrivée grâce à sa nouveauté et son originalité. N'est-ce pas le cas des idéalistes allemands qui, en quête d'enrichissement par l'Autre, sont partis à la

[418] C'est ainsi que Folkart qualifie la notion de la traduction littérale de Berman : « pratique qui se singularise par le choix, comme unités de traduction, d'unités structurales plutôt que d'unités idiomatiques ». (1991 : 455)

recherche des messages exquis d'un Hafez[419] qui est allé jusqu'à inspirer tout un Divan à Goethe ?[420]

Il reste à expliquer que le souci principal par rapport à la traduction des images se rapporte à l'emprise de l'idéologie qui constitue un champ de force magnétique désignant la direction dans laquelle l'interprétation du lecteur (ou du lecteur-traducteur) est susceptible d'aller. Le traducteur qui écarte, par ses notes de traduction, toute dimension du réel concernant les images bachiques de la poésie mystique prive son lecteur d'une certaine liberté d'esprit dont aurait bénéficié un lecteur s'affrontant au texte sans préjugé imposé par l'extérieur. Or, hélas, c'est le cas de l'écrasante majorité des traducteurs, comme nous le montrons au chapitre suivant qui porte sur l'aspect éthique de la réception du texte et de la pensée de Roumi.

[419]Il faut se rappeler que Hafez ne peut pas être considéré comme étant un mystique dans le sens légitime du mot et le fer de lance de sa pensée critique se pointe parfois vers soufis aussi.

[420] GOETHE Johann Wolfgang von, *Divan oriental-occidental*, en douze livres, traduction par Jacques Porchat, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1861.

TROISIÈME PARTIE

Politiques et modalités de la réception de Roumi

Introduction

Linguistique, poétique, rhétorique, et herméneutique… Après étapes, notre analyse nous mène alors vers le dernier pilier philosophique de la traduction : l'éthique. C'est dans une perspective éthique que nous nous interrogeons sur la réception d'un texte et d'une pensée. Comment faut-il qualifier l'effort de cette myriade de traducteurs de Roumi d'époques et de sphères culturelles variées dans le cadre d'une théorie éthique de la traduction ? Comment se sont-ils situés relativement au discours si hermétique, dans sa forme et son fond, qu'est le discours mystique de Roumi et devant la tâche si complexe qu'est sa transposition d'une langue-culture assez éloignée (sans être pour autant fondamentalement différente[421]) de leur langue et de leur culture d'adoption ? Et encore, chose la plus importante de toutes, pourquoi ont-ils agi de la sorte ? Comment expliquer leur façon de représenter l'Autre dans le cadre des spécificités du polysystème pour lequel et à l'intérieur duquel ils ont (re)créé le texte littéraire ? À quoi attribuer leur politique de réception aussi bien vis-à-vis du texte poétique que de la pensée hétéroclite de son auteur ? Qu'est-ce qui a motivé leur choix, choix de texte ou de passage traduit dans leurs ouvrages, choix traductif linguistique et discursif, choix des modalités de présentation de cet auteur étranger (et étrange ?)[422], et choix de la direction vers laquelle ils ont essayé d'orienter l'interprétation potentielle à faire du texte original ? L'œuvre poétique de Roumi a-t-elle pu contribuer à la richesse de la culture et de la langue d'arrivée dans une appropriation de l'autre dans son altérité ou bien a-t-elle été victime de cette attitude annexionniste et ethnocentrique dont parlent Antoine Berman et tous ceux qui sont dans son sillage en ce qu'on peut appeler l'aspect éthique de la traduction ?

Bref, nous avons étudié quelques-unes des plus importantes difficultés du transfert de la poésie mystique de Roumi en anglais et en français. Les choix de traducteurs tels qu'ils paraissent dans les multiples exemples analysés ont mis au jour les modalités de réception au

---

[421] Malgré toutes les divergences entre le persan et ses cousins indo-européens, surtout au niveau lexical, la logique structurelle syntagmatique de la langue reste proche des langues traduisantes. D'autre part, les concepts mis en avant par le mysticisme, dans sa version musulmane, ne sont pas totalement inconnus dans la culture occidentale avec ses racines gréco-romaines. Au contraire, ils sont tellement proches que Nicholson voit ces racines dans la pensée de Plotin et des néoplatoniciens. De surcroît, comme le précise Jean-Pierre Richard, « distance linguistique et distance culturelle ne sont nullement équivalentes ». (RICHARD Jean-Pierre, « Traduire l'ignorance culturelle », in *Palimpsestes*, *Traduire la culture*, numéro 11, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1994, p. 151.)

[422] Auteur dont l'étrangéité du style ne provient pas uniquement de la distance culturelle mais aussi de la distance historique et l'écart idéologique qui le sépare de notre époque et qui sépare sa pensée de la lignée droite de sa religion.

niveau microstructurel, ce qui nous mène, à ce stade de la recherche, à aborder la politique de réception dans son ensemble telle qu'elle se manifeste, non pas nécessairement dans les travaux de chaque traducteur, mais à l'échelle des grandes vagues de la traduction de Roumi qui ont vu le jour depuis le XIXe siècle jusqu'à présent et tout au long du XXe jusqu'à nos jours. Nous aurons, à cet effet, recours à deux théories importantes de la traduction traitant de l'éthique de la traduction, essentiellement fondées sur les travaux d'Antoine Berman et de Lawrence Venuti dont les réflexions sont d'autant plus pertinentes dans notre cas d'étude lequel s'est concentré sur les pratiques traductives de l'Amérique du Nord où la majeure partie des textes de Roumi sont publiés de nos jours. Nous appliquerons aussi les théories socioculturelles de la traduction, notamment celles issues des travaux d'André Lefevere et de ses réflexions sur la traduction comme pratique de la réécriture de la culture. Ce riche champ d'étude s'interrogeant sur les aspects culturels et politiques de la traduction, avec son approche structuraliste telle que déployée dans la théorie des systèmes de l'école « fonctionnaliste »[423] de Tel-Aviv, est à même d'apporter des réponses plus ou moins adéquates aux questions posées plus haut. C'est bien dans cette optique qu'une typologie globale mais approximative des tendances et des politiques de traduction de diverses vagues de traductions de Roumi en anglais et en français sera proposée pour boucler un cercle d'étude sur les traductions de cet auteur prolixe traduit et retraduit à plusieurs reprises en anglais et moindrement en français. C'est cette dernière partie, par sa volonté de dépasser l'analyse microstructurale du texte et ses traductions, qui permettra à cette étude de concevoir la grande ambition d'approcher d'une analyse fouillée des « systèmes de transformations présidant » aux traductions d'une des œuvres les plus monumentales de l'histoire de la littérature mondiale, et d'éviter ainsi d'« opérer au niveau micrologique et ponctuel » (Berman, 1995 : 45) comme le font les analyses comparatives que Berman critique comme n'ayant pas de *forme rigoureuse*. Ce qu'il entend par la « forme et méthodologie propre » à une étude critique sur la traduction c'est ce que nous tentons d'imiter ici en élevant le niveau de la réflexion à partir des choix énonciatifs des traducteurs pour le mettre à la hauteur des politiques globales de la réception de l'œuvre et des tendances sous-jacentes qui ont influé sur les comportements des traducteurs :

> Par *forme d'une analyse de traduction*, j'entends une structure discursive *sui generis*, adapté à son objet (la comparaison d'un original et de sa traduction, ou de ses traductions), forme suffisamment *individuée* pour se distinguer d'autres genres

[423] Selon Berman : BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 45.

> d'analyses. J'entends aussi par là *une forme qui se réfléchit elle-même, thématise sa spécificité et, ainsi, produit sa méthodologie ; une forme qui non seulement produit sa méthodologie, mais cherche à fonder celle-ci sur une théorie explicite de la langue, du texte et de la traduction.* (*Ibid*.)

L'analyse de cette dernière partie se propose une méthodologie *sui generis* mais en même temps fondée sur la théorie des tendances déformantes de Berman[424] et son éthique de la traduction appliquée aux textes étudiés jusqu'ici afin d'expliquer, en premier lieu, les choix individuels des traducteurs tels qu'ils sont motivés au niveau individuel. Elle se rapproche ensuite des théories sociolinguistiques comme celle de « l'invisibilité du traducteur »[425] pour déterminer les facteurs politiques et sociologiques qui manipulent ces mêmes choix au niveau polysystémique.

[424] Présenté essentiellement dans son séminaire « La traduction comme épreuve de l'étranger » publié dans divers endroits, dont : BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, p. 49-68.

[425] VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London & New York, Routledge, 1995.

CHAPITRE 7

Pour une éthique de la traduction de Roumi

7.1. Vers une *nouvelle* critique de la traduction

Grâce aux travaux de deux théoriciens Antoine Berman et Henri Meschonnic, la traductologie a connu un tournant théorique, à partir des années 1970, jusqu'alors dominée par la linguistique et les théories prescriptives de traductions à l'origine desquelles se trouvent principalement des linguistes comme Eugène Nida. Principes qui, enracinés dans la théorie de la communication, se concentrent sur la réception de la traduction et préconisent la clarté du discours, le respect des normes idiomatiques et stylistiques de la langue d'arrivée, et surtout la lisibilité du texte traduit. Les principes de la transparence et de l'invisibilité de la traduction longtemps prônés par les critiques littéraires et corroborés par les linguistiques sont soudain mis en cause par le projet poétique de Meschonnic et le projet éthique de Berman qui s'appuyant sur la pensée théorique des traducteurs romantiques[426] mais aussi celle plus ancienne de saint Jérôme, ont entrepris de donner du poids au texte étranger en révisant les théories poétiques et l'éthique de la traduction. Il convient de revoir les traductions faites de l'œuvre poétique de Roumi sous la lumière de leurs travaux, ce qui nous pousse à placer la problématique de la traduction de la poésie classique persane au sein de la polémique sourcier-cibliste[427] qui n'est, on le verra, aucunement « dépassée » comme le confirme Ladmiral. Cette approche nous permettra aussi d'évaluer la pertinence de chacune de ces positions dans le contexte de cette problématique. Reste à mesurer la tendance de diverses vagues de traductions et celle de quelques-uns des traducteurs plus importants à la lumière de ces idées.

7.1.1. Visée du traduire[428]

Nous allons reprendre le parcours de Berman dans *Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, où il est parti de l'axiome suivant : « la traduction est traduction de-la-lettre, du texte en tant qu'il est *lettre* » (1999 : 25), pour théoriser l'existence de *forces* et de

[426] Châteaubriant pour Meschonnic et les romantiques allemands pour Berman.
[427] La terminologie néologique de Ladmiral. Titre de l'une de nos sections ci-dessous est celui de l'ouvrage nouvellement publié de Jean-René Ladmiral qui recueille plusieurs articles de celui-ci pendant ces dernières décennies : *Sourcier ou cibliste*, 2014.
[428] Sous-titre emprunté à Berman lui-même.

tendances déformantes par le biais d'une « analytique de la traduction », dans une démarche négative par essence, pour ensuite proposer une « éthique de la traduction », dans une démarche positive. Dans cette démarche, Berman oppose à la traduction « ethnocentrique », la traduction « éthique » ; à la traduction « hypertextuelle », la traduction poétique. (1999 : 25) Nous allons, néanmoins, procéder, ici bas, dans le sens inverse, prenant pour point de départ le dépôt de nos principes éthiques de base avant de faire un inventaire des forces déformantes majeures, à la lumière de nos observations précédentes, chez les traducteurs de diverses époques. Ce sens inverse de notre démarche, du positif au négatif, s'explique par le fait que la majeure partie de notre démarche analytique a déjà été réalisée. Par ailleurs, la théorie de Berman, s'étant déjà imposée à la théorie de la traduction non seulement en France mais aussi en Amérique du Nord (notamment par les soins de Lawrence Venuti) nous sert déjà de jalon dans une démarche critique des tendances des traducteurs dans un certain cadre éthique de la traduction. C'est donc sous son égide et suivant son modèle que nous nous proposons de présenter quelques-uns des problèmes éthiques omniprésents dans la traduction de Roumi.

La visée primordiale de la traduction, selon Berman, peut se résumer par une notion phare dans ses théories : la « traduction éthique », concept qui s'incarne sous sa forme la plus sublime dans ces « grandes traductions » faites au début du XIXe siècle par les Romantiques allemands, tels que Hölderlin, Humboldt, Schlegel, etc. La traduction, selon eux, ne peut être bénéfique pour la langue et la culture traduisantes que s'il y a ouverture du Même vers l'Autre, pour l'accepter et l'absorber dans son altérité, et l'étrangéité doit donc être la finalité du traduire. Attitude qui se résume dans la formule de Schleiermacher, rendue célèbre par Berman : « amener le lecteur à l'auteur » et non « amener l'auteur au lecteur ». (1984 : 15) Alors, face à la « traduction éthique » se tient la « traduction ethnocentrique » celle qui cherche à tout prix, et au nom de la transparence du texte traduit et de la facilité de la communication, mais en réalité, à soumettre l'Autre au canon idiomatique et esthétique de la langue d'arrivée dans une situation de servitude.

En effet, l'application des principes de la « traduction éthique » à la question de la traduction de la poésie persane nous paraît d'autant plus pertinente que ceux qui sont à l'origine de ces principes sont aussi à la fois à l'origine de et influencés par une communication transculturelle riche et foisonnante entre l'est et l'ouest moyennant les traductions des textes en provenance de l'Orient : les Romantiques allemands. Il s'agit d'une

époque riche en philosophie aussi bien qu'en renouvellement des valeurs esthétiques, lesquelles sont à l'origine d'une ouverture vers l'Autre sans précédent dans la culture occidentale ainsi qu'à l'élévation de la langue et de la littérature allemande, sous l'effet d'une telle ouverture, à son sommet en s'imposant à jamais dans la civilisation occidentale. Cet épanouissement culturel a été dû selon Berman à ce « décentrement » du point focal de la production intellectuelle du même vers l'Autre. Berman a même consacré, en grande partie, son plus important ouvrage, *L'épreuve de l'étranger* (1984)[429], à l'histoire de la traduction de cette époque. Époque qu'il décrit ainsi :

> […] une époque de très, très grandes traductions – où l'acte de traduire est considéré comme l'un des moments fondamentaux de la constitution de la culture, de la *Bildung*. L'Allemagne romantique et classique pose comme un axiome absolu qu'*aucune culture « nationale » n'est possible sans un passage par l'étranger*, et dans ce mouvement circulaire propre-étranger-propre, la *traduction* joue un rôle insigne. (1999 : 85)

Et c'est bien cette même époque qui a vu paraître des œuvres d'importance aussi monumentale que *West-östlicher Divan* de Goethe[430], sous le charme de Hafez, les *Ghaselen*[431] de Rückart inspiré par les qazals du *Divân e Şams*, et d'autres, toutes grâce à l'entreprise de Joseph von Hammer-Purgstall qui avait traduit, entre 1809 et 1814, une revue littéraire , intitulée *Fundgruben des Orients,* contenant des poèmes persans, turcs et arabes, en sus de plusieurs œuvres poétiques et prosaïques telles que le *Divân* de Hafez et *Les Mille et une nuits*. Si l'influence de la traduction dans le programme poétique de Hegel et des Romantiques allemands est centrale, c'est bien en raison de sa visée éthique, poétique et philosophique, au dire de Berman, menant à la formation de la *Bildung*. Sur le versant éthique de la traduction, il faut noter que la résistance à tout élément étranger est le propre de chaque culture :

> Toute culture résiste à la traduction, même si elle a besoin essentiellement de celle-ci. 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'Étranger – heurte de front la

---

[429] Cet ouvrage a, en quelque sorte manifeste de son mouvement au sein de la traductologie, une certaine rupture avec les pratiques et les théories annexionnistes en vogue. Ainsi, le livre commence, avant même l'introduction par un chapitre préliminaire intitulé *La traduction au manifeste*. (*Ibid*. : 11-24)

[430] Dont l'influence profonde sur la littérature romantique est sans conteste.

[431] Il ne s'agit pas de traductions mais de la naissance d'une forme poétique dans la littérature allemande qui est inspirée essentiellement de Roumi et de Hafez. Les poèmes en questions, imités à partir des qazals de Roumi ont paru sous les deux titres suivants : *Mytische Ghaselen nach Dschelaleddin Rumi der Perser,* ainsi que *Östliche Rosen*.

> structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. (1984 : 16)

Il explique que ce fait est enraciné dans une idée illusoire qu'une culture vierge et une race pure peuvent garder leur primauté sur les autres et s'approprier leurs richesses. Il donne l'exemple de la culture romaine, française classique, et à l'époque moderne, la culture nord-américaine[432]. Ce conflit entre les « forces réductrices » de la culture, d'une part, et l'envie de l'ouverture de la traduction, de l'autre, a pour corollaire la parution d'une espèce de traduction qui peut être qualifiée d'ethnocentrique ; celle qui, tenant compte du besoin de l'enrichissement de la culture, part en conquête des autres cultures sans les intégrer à la sienne mais en l'assimilant. C'est précisément ce que Berman appelle une mauvaise traduction : « la traduction qui, généralement sous couvert de transmissibilité, opère une négation systématique de l'étrangeté de l'œuvre étrangère ». (*Ibid.* : 17) Ce genre de traduction qui constitue une part importante des traductions existantes de Roumi, notamment celles qui sont plus récentes mais aussi quelques-unes des plus anciennes, va à l'encontre de l'éthique de la traduction qui consiste à définir ce que sont la *fidélité* et *l'exactitude*, deux *Grundwörter* (grands mots) qui renvoient « à une certaine tenue de l'homme vis-à-vis de lui-même, d'autrui, du monde et de l'existence. Et, bien sûr, à l'égard des textes également. […] L'acte éthique consiste à reconnaître et à recevoir l'Autre en tant qu'Autre. » (1999 : 74) Cette fidélité à l'altérité de l'Étranger et à la nouveauté apportée par l'Autre au sein de la langue du Même possède une forme « charnelle » qui est représentée par la lettre :

> Or de même que l'Étranger est un être charnel, tangible dans la multiplicité de ses signes concrets d'étrangeté, de même l'œuvre est une réalité charnelle, tangible, vivante au niveau de la langue. […] La visée éthique du traduire, justement parce qu'elle se propose d'accueillir l'Étranger dans sa corporéité charnelle, ne peut que s'attacher à la *lettre* de l'œuvre. Si la *forme* de la visée est la fidélité, il faut dire qu'il n'y a de fidélité – dans tous les domaines – qu'à la lettre. Être « fidèle » à un contrat signifie respecter ses stipulations, non l'« esprit » du contrat. Être fidèle à l'« esprit » d'un texte est une contradiction en soi. (1999 : 76-77)

Ici une mise au point s'impose pour ne pas confondre la traduction mot pour mot avec la proposition de Berman. La notion de littéralité, chez Berman, ne correspond, pourtant, pas au traditionnel concept de la traduction littérale. Il s'agit plutôt du rattachement à la lettre là

[432] À ce titre, la réception de Roumi par l'intermédiaire de la vague moderne des traductions soulève d'importantes questions que nous aborderons plus loin. Nous défendons l'idée selon laquelle les traductions de Roumi en Amérique du Nord, à l'exception de quelques efforts comme dans le cas de Lewis, présentent l'instance par excellence de cette philosophie réductrice de la traduction que Berman qualifie d'ethnocentrisme.

où elle constitue un écart par rapport à la norme discursive au sein de la langue de départ, écart qui donne naissance à une *ratio difficilis*. La *fidélité* à la *lettre* a du sens quand la forme est responsable d'une partie de la signifiance dans l'énonciation. En ce sens, elle se rapproche du concept de la traduction-pratique de Barbara Folkart, soit une traduction qui tente de recréer, à récupérer la forme discursive de l'original jusqu'à sa structure infra-discursive, quitte à devenir contre-idiomatique. C'est cette tentative de récupération de l'infra-discursif qui compose la substance profonde du littéralisme de Berman. La notion de traduction « contre-idiomatique »[433] de Berman n'est en aucun cas égale à la traduction aveuglement littérale.

À cette théorie positivement normative s'ajoute une analytique négative et descriptive qui procède au repérage de treize tendances déformantes[434], dans la traduction de prose, qui « forment un tout systématique, dont la fin est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du « sens » et de la « belle forme » ». Ces pratiques, qui peuvent être à la fois conscientes et inconscientes, s'opèrent surtout sur le plan du lexique et de la syntaxe. Quoique relevant du domaine de la traduction de la prose, on peut aussi facilement les appliquer aux poèmes de Roumi dans la mesure où ces propriétés de la prose existent aussi au sein de la poésie, seules, de façon plus prononcées. Nous avons déjà fait de courtes allusions lors de l'examen des exemples à ces tendances déformantes, mais dans ce chapitre nous les évoquerons à nouveau de manière plus détaillée. Il convient de rappeler que cette analytique corrobore la conclusion que nous avons pu tirer de nos constats concernant l'effet néfaste de toute tentative théorique de dissocier la forme et le sens du discours dans la traduction de la poésie mystique. Cette remise en cause de la dualité du signe (notion fétiche de Meschonnic) ne peut qu'être confirmée par l'observation des modes de signifiance mêlés dans la poésie persane.

---

[433] Appellation de Folkart (1991).

[434] Ce sont : la rationalisation, la clarification, l'allongement, l'ennoblissement et la vulgarisation, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes, la destruction des réseaux vernaculaires ou leur exotisation, la destruction des locutions et idiotismes, l'effacement des superpositions des langues. *Cf.* 1999 : 53

7.1.2. Poétique de la traduction

Précurseur de la redirection du point focal des réflexions théoriques vers la question du texte source est Henri Meschonnic[435], poéticien et traducteur de la Bible[436], dont les travaux sur la théorie de la traduction ont précédé ceux de Berman d'au moins dix ans. Il convient ici d'évoquer quelques lignes directrices de sa pensée d'autant que, plus que n'importe quel intellectuel occidental, sa théorie du *texte* nous semble pertinemment applicable à toute réflexion épistémologique sur la poésie classique persane[437], sans doute grâce à la prise en compte par ce penseur hébraïsant des spécificités des modes de *signifiance* des langues sémitiques dont la structure poétique persane est tributaire. S'il est parfaitement imaginable d'extrapoler ce constat à toutes les langues, comme il l'a fait d'ailleurs, cette prise de conscience est particulièrement rendue possible par un travail minutieux sur la place du *rythme*[438] dans la signifiance du texte sacré et ses traductions en langue européenne, à commencer par la *Vulgate*.

Quoique la vocation théorique de Meschonnic soit *poétique*[439], bien des notions de la traduction éthique du mouvement anti-ethnocentriste de Berman semblent puiser leurs sources chez Meschonnic. L'opposition entre « traduction ethnocentrique » et « traduction éthique » trouve, par exemple, son écho chez Meschonnic, dans l'opposition entre le *décentrement*[440] et *l'annexion*. Ce concept semble être une conclusion à laquelle les deux théoriciens arrivent en parcourant des chemins différents menant au même but : *poétique du traduire* pour l'un, éthique et métaphysique de la traduction pour l'autre. L'un repose sur une démarche textuelle rigoureuse dont l'objectif est de proposer un modèle épistémologique de l'écriture, et l'autre sur la démarche philosophique des idéalistes allemands. L'ambition de

---

[435] Mettant de côté Walter Benjamin, on peut même dire que Meschonnic est parmi les premiers théoriciens du XXe siècle qui a placé la question de la lettre du texte de départ au centre des études poétiques et traductologique.

[436] *Les Cinq Rouleaux* (1970) est un effort brillant de revoir la manière de traduire de la Bible hébraïque en français.

[437] À un discours complexe comme celui de Roumi, il faut une explication complexe comme celle de la théorie du texte de Meschonnic.

[438] Élément central de *signifiance*, le rythme, chez Meschonnic, en vient à dépasser largement son acception originale de la prosodie pour correspondre à l'organisation générale du discours par le sujet parlant. Il s'agit de « l'organisation du mouvement de la parole par un sujet ». (Dessons et Meschonnic, 1998 : 28)

[439] Précédemment, nous avons évoqué l'acception plus large des notions comme *poétique*, *rythme*, et *discours*, chez Meschonnic. La poétique de Meschonnic n'est, par exemple, pas une discipline analytique de la poésie (qui se différencie de la versification pour prendre un sens bien plus large, chez lui comme chez Jakobson) ou de la littérature en général mais à la fois « une épistémologie de l'écriture », une théorie générale du langage, et « anthropologie historique du langage ». *Cf*. Meschonnic, 1973.

[440] Ce terme est aussi omniprésent dans le champ lexical de Berman.

Meschonnic est très large ; il en vient à proposer une théorie générale de l'écriture dans le cadre d'une approche au centre de laquelle se trouve la notion de *rythme*. La place de la traduction dans la théorie générale du langage est primordiale[441], contrairement à son statut ancillaire au sein de la littérature. Le théoricien entreprend de changer cette situation secondaire car, pour lui, « l'idée de la traduction change » (1999 : 13) dans le monde moderne et dans le contexte de l'élargissement des communications interculturelles. Ses théories sont, pour le moins, révolutionnaires :

> Une théorie de la traduction des textes est nécessaire, non comme activité spéculative, mais comme pratique théorique, pour la connaissance historique du processus social de textualisation, comme une translinguistique. Toute unité fait sa signification dans l'unité plus grande qui l'inclut : une théorie de la traduction des textes est incluse dans la poétique, qui est la théorie de la valeur et de la signification des textes. (1973 : 305-306)

Ailleurs, il affirme :

> Traduire un texte se situe dans la pratique et la théorie des textes, qui se situent elles-mêmes dans une théorie translinguistique de l'énonciation. (*Ibid.* : 306)

À ce titre, et en situant la traduction dans une perspective autre que celle de la linguistique appliquée, il se propose de tout remettre en question : la pensée du langage, la dualité (ou selon ces termes) la « discontinuité du signe », et à l'égard de sa *poétique* du traduire, les notions aussi largement acceptées que *transparence*, *équivalence*, *fidélité*, traduction comme *interprétation*, langue cible, langue source, et surtout la dichotomie *sourciers* et *ciblistes*. De fait, rappelons-le, au cœur de ses propositions théoriques se trouve le rejet total et absolu de toutes les distinctions conceptuelles binaires qui reposent, dans le fond, sur l'idée occidentale (enracinée dans l'Antiquité gréco-romaine) de la dualité de la forme et du fond, du corps et de l'âme, du signifiant et du signifié. Autrement dit, en mettant en cause la notion de discontinuité du signe[442], Meschonnic voit la nécessité d'un changement radical des notions telles que la transparence ou bien *fidélité* à l'*esprit* ou à la *forme*. Et l'inséparabilité de la forme et du contenu se manifeste mieux qu'ailleurs dans la signifiance poétique où le véhicule du sens est le *rythme*.

---

[441] « […] D'où le rôle unique, et méconnu, de la traduction comme révélateur de la pensée du langage et de la littérature ». (Meschonnic, 1999 : 9-10)

[442] Concept qu'on a amplement abordé et mis à l'épreuve de nos observations à partir de la poésie de Roumi, dont le contenu est absolument inséparable de sa mise en forme discursive.

Son projet poétique de la traduction renvoie, en effet, à une création *translinguistique* du *discours*. Car la problématique poétique de Meschonnic en matière de traduction consiste à voir la traduction non plus comme le « transport du texte de départ dans la littérature d'arrivée ou inversement transport du lecteur d'arrivée dans le texte de départ » (*ibid.* : 313), mais comme l'établissement d'un « rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système du texte » (*Ibid.* : 308). Ce rapport est justement ce qu'il entend par le *décentrement*. Et l'absence de rapport constitue *l'annexion* :

> L'*annexion* est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si[443] un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, d'époque, de structure linguistique. Un texte est à distance : on la montre, ou on la cache. (*Ibid.*)

À ce titre, l'élément central du *discours*, le *rythme* est ce qui compte avant tout, et surtout avant les contraintes stylistiques voire syntaxiques de la *langue*. Le *rythme*, étant pour Meschonnic, la manière dont le sujet écrivant ou parlant organise son discours par la structuration linguistique du texte, on pourrait penser à un rapprochement de sa méthode à la notion de récupération des couches infra-discursive par une traduction-pratique de Folkart. Il faut aussi noter que pour Meschonnic le *discours* est une réalité transcendantale[444] par rapport à la langue en ceci que le *texte*, incarnation du rapport entre sujet et histoire, peut se réaliser de manière translinguistique, à chaque fois manifesté dans la structure spécifique à une langue, laquelle structure compose sa *valeur*[445]; ainsi, la traduction doit-elle être un « rapport interpoétique entre valeur et signification, structuration d'un sujet et histoire, et non plus sens » (*Ibid.* : 314). La notion d'histoire est d'une importance majeure dans la mesure où le texte est en réalité une mise en rapport du sujet et de l'histoire moyennant la langue et la culture, et c'est à ce titre que la traduction doit être *texte*, homogène au texte. Ce qui importe, alors, c'est de traduire le *texte*, en tant que *texte* dans la *langue* en fonction des structures de laquelle il trouve sa *valeur*, et non en tant que texte d'une *langue*[446], d'où la place des structures langagières du texte dans le transfert translinguistique. La traduction qui vise le

---

[443] Allusion faite à la notion de la transparence dont nous discuterons plus bas dans la section suivante.

[444] À cet égard, il s'approche des idées exposées par Walter Benjamin dans la « La tâche du traducteur ». *Cf.* BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres choisies*, Paris, Julliard, 1959.

[445] D'une certaine manière, sans doute simplificatrice, il entend par *valeur*, la structuration du discours dans la langue, et par *signification*, l'intenté du sujet du discours.

[446] « Traduire un texte n'est pas traduire de la langue, mais traduire un texte dans sa langue, qui est texte par sa langue, la langue étant elle-même par le texte. » (*Ibid.* : 312)

texte dans sa langue, *traduction-texte* (ce qu'il faut), se différencie ainsi de la *traduction-introduction*, qui ne rend compte que de la *signification* du texte et non de sa *valeur*.

Sur le plan pratique, et dans la perspective prescriptive, qui est celle qui nous intéresse dans le cadre d'une mise en application de ces principes à une analyse des traductions de Roumi, Meschonnic formule brièvement les caractéristiques de la traduction-texte dans ses trois dernières propositions (*Ibid*. : 315-316). Quoique de manière moins systématique[447] que l'analytique de Berman des tendances déformantes de la traduction de prose, il signale la dominance de quelques pratiques traductives exercées par les traducteurs (de poésie et de prose) qui ont pour corollaire la déformation du texte : la domination de l'idéologie[448] esthétisante (l'« élégance » littéraire) « qui se marque par une pratique des suppressions (des répétitions par exemple), ajouts, déplacement, transformations, en fonction d'une idée toute faite de la langue et de la littérature » (*Ibid*. : 315), ainsi que la *poétisation* (littérarisation)[449], *récriture*[450], etc. Nous nous en servirons prochainement dans notre propre analytique sommaire des tendances de traduction de Roumi, ici-bas, mais pas avant de faire un tour d'horizon des positions qui se tiennent à l'opposé de la critique éthique et poétique de la traduction annexionniste.

7.1.3. Sourcier ou cibliste ?

Il est facile de constater que toute cette révolution théorique, ou mieux, ce retour de pensée révolutionnaire – car avant ces théoriciens il y avait saint Jérôme, les Romantiques allemands, Chateaubriand, et bien sûr Walter Benjamin – n'a fait évoluer ni les choses sur le fond dans les pratiques traductives ni les principes de la *réception esthétique*, préservant le contenu au détriment de la forme, qui a toujours dominé en Occident[451]. Les traducteurs de

---

[447] L'écriture discours de Meschonnic est très particulière. L'organisation de son travail ne suit pas les critères de cohérence discursive universitaire (un peu comme Roumi), ce qui fait qu'il faut extraire des notions spécifiques comme les procédés déformants dans ses analyses pratiques et ses postulats théoriques.

[448] La question de l'idéologie n'est pas sans importance dans la déformation du texte. En fait, c'est, selon nous, la première force déformatrice du texte de Roumi, le montrera-t-on, bien avant les tendances stylistiques déformantes.

[449] Proche de l'ennoblissement de Berman, ce procédé consiste à rendre le texte plus beau selon le canon esthétique et littéraire du polysystème d'arrivée.

[450] Procédé hautement fréquent chez les traducteurs anglophones et, de toute apparence, chez Vitray-Meyerovitch, qui ne maîtrisent pas la langue persane, ayant recours à une traduction faite par un spécialiste avant d'y superposer leur propre traduction poétique.

[451] Ce n'est pas par opposition à l'Orient que nous employons ce terme, mais tout simplement en références aux critiques des théoriciens en question. Une histoire critique de la traduction dans le monde iranien ou dans le monde islamique appelle à une recherche indépendante. Il suffit de rappeler que la traduction du Coran et d'autres textes à caractère liturgique font l'objet de traductions très exactes quitte à bouleverser l'ordre

Roumi non plus, dans leur écrasante majorité, n'ont pas fait exception à cette règle. Et pour cause, face à cette vague de sensibilisation à l'importance de la *lettre* et au problème de sa déformation, inconsciente ou consciente, par les traducteurs qui tendent à homogénéiser les aspérités du texte de départ au profit des normes et du canon esthétique de la langue et de la culture d'arrivée, il existe la théorie dominante, laquelle prône, en traduction littéraire, le respect du goût stylistique de la langue cible, et de ses qualités de lisibilité, de fluidité, d'intelligibilité. Cette approche dominante, selon Meschonnic[452], a eu le dessus sur toute autre aventure théorique tout au long de l'histoire de la traduction et a atteint son apogée avec le classicisme français avec sa doctrine esthétique du bon goût et des préceptes stricts de clarté et de cohérence. Au XXe siècle, ce sont les tenants d'une certaine approche linguistique qui font perdurer ce *diktat* aux traducteurs. Des linguistes comme l'américain Nida[453] avec son insistance sur *l'équivalence dynamique*, et le français Mounin[454], avec sa notion de *transparence* et plus tard le philosophe Jean-René Ladmiral, partisan de la traduction cibliste, appartiennent tous les trois à ce groupe. George Mounin, surtout, étudie la traduction comme acte de communication et en tant que telle, ce qui compte le plus c'est la réception du texte dans la langue et la culture d'arrivée. Il reconnaît trois écarts importants que la traduction doit franchir afin de rapprocher le texte de départ de celui d'arrivée : linguistique (entre les langues traduites et traduisantes), historique (décalage historique des textes source et cible), et culturel (divergence entre la culture de départ et celle d'arrivée). Il repère, bien avant Nida, deux approches opposées chez les traducteurs qui donnent le jour à deux types de texte traduit : un texte traduit qui donne l'impression d'avoir été écrit originellement dans la langue cible et celui qui rappelle constamment au lecteur qu'il s'agit d'une traduction :

---

stylistique de la langue persane. En ce qui concerne les pratiques annexionnistes des Arabes de la traduction, Berman cite un Schlegel : « Leur manie de détruire ou de jeter les originaux une fois la traduction faite caractérise l'esprit de leur philosophie. Pour cela même ils étaient peut-être infiniment plus cultivés, mais avec toute leur culture nettement plus barbare que les Européens du Moyen Âge. » (Berman, 1999 : p.75.)

[452] Pour qui, « L'Europe des traductions est d'abord l'Europe de l'effacement des traductions. »

[453] Celui qui est à l'origine de la célèbre théorie de l'équivalence formelle et dynamique. En résumé, il rejette les « vielles » notions de « fidélité », traduction « littérale » ou traduction « libre » par deux types d'équivalence : « Formal equivalence focuses attention on the message itself, in both form and content […] One is concerned that the message in the receptor language should as closely as possible the different elements in the source language. […] Dynamic equivalence is based on what Nida calls 'the principle of equivalent effect', where "the relationship between receptor and message should be substantially the same as that which existed between the original receptors and the message. The message has to be tailored to the receptor's linguistic needs and cultural expectation and 'aims at complete naturalness of expression'. » (Nida, 1964 : 159, cité in Munday, 2012 : 66-67)

[454] Linguiste français, George Mounin, est l'auteur du fameux ouvrage *Les Belles infidèles*(1955) mais aussi *Les problèmes théoriques de la traduction* (1976) sur la traduction.

> […] il existe plusieurs types de traduction, légitimes selon les textes. Et tout d'abord, apparaissent deux grandes classes principales :
> Ou bien, pour le traducteur, traduire de telle sorte que le texte, littéralement francisé, sans une étrangeté de langue ait toujours l'air d'avoir été directement pensé puis rédigé en français – c'est-à-dire, en quelque sorte, réaliser l'ambition des « belles infidèles » sans l'infidélité, ce qui est à l'origine d'une première classe de traductions.
> Ou bien, produire en traduisant toujours l'impression dépaysante de lire le texte dans les formes originales (sémantiques, morphologiques, stylistiques) de la langue étrangère – de façon que le lecteur n'oublie jamais un seul instant qu'il est en train de lire en français tel texte qui a d'abord été pensé puis écrit dans telle ou telle langue étrangère : deuxième classe de traducteurs. (Mounin, 1976 : 110)

Déployant la métaphore[455] du « verre transparent » pour la première classe face au « verre coloré » pour la seconde, les deux contenant le sens du texte d'origine, il opte pour la première classe pour la traduction des œuvres littéraires, à l'instar de Cicéron[456] et des classiques français. Cette description évoque déjà, en quelque sorte, celle de Schleiermacher qui reconnaît deux tendances antagonistes chez les traducteurs :

> Ou bien le traducteur laisse le plus possible l'écrivain en repos, et fait se mouvoir vers lui le lecteur ; ou bien il laisse le lecteur le plus possible en repos, et fait se mouvoir vers lui l'écrivain. (in Berman, 1984 : 235)

Cette polarité des tendances est décrite par J.R. Ladmiral à l'aide des néologismes *sourcier* et *cibliste*, apparentés aux concepts de traduction *target-oriented* et *source-oriented* dans le monde anglophone, mais son point de vue, comme celui de Meschonnic d'ailleurs, est très critique envers les démarches positivistes et empiristes de la linguistique normative moderne (à l'américaine), qu'il trouve réductrice et aveugle aux vrais problèmes de la traduction. Cette distinction légitime entre traductions sourcières et ciblistes ne peut qu'être récusée par des théoriciens comme Meschonnic ou Berman pour qui il ne s'agit que de la *bonne* ou *mauvaise* traduction, celle qui efface l'étrangeté ou le rythme du texte et celle qui les amène au sein du Même. Cette prise de position est compréhensible dans la mesure où, pour eux, une telle catégorisation reconnaît une certaine légitimité à ce qu'ils qualifient comme étant des exemples d'ethnocentrisme et d'annexionnisme langagiers et culturels. Pour un Ladmiral[457], en revanche, fervent défenseur de la traduction cibliste et farouche critique

---

[455] Cette métaphore avait été premièrement utilisée par Gogol.
[456] Théoricien de l'Antiquité, défenseur de la traduction « sens pour sens ».
[457] La polémique est à son apogée entre Meschonnic et Ladmiral. Pour le premier la dualité sourcier-cibliste est une « conception autant fallacieuse que répandue » (Meschonnic, 1999 : 22-23.) et pour le second le discours de l'autre est « un suggestif feu d'artifice de parataxes » et considère sa démarche une *déconceptualisation* ou bien « une *dédifférenciation conceptuelle* qui consiste à récuser toute distinction binaire signifiant/signifié,

des *sourciers*, c'est la réalité des choses qui donne du crédit à cette typologie. Il trouve chez les pratiques littéralistes des *sourciers* une déconnexion du réel et un enfermement dans les concepts théoriques qui n'ont aucun lien avec les faits.[458] Pour lui, la stérilité de l'approche sourcière réside justement dans sa subjectivité excessive par rapport à une définition théorique et idéaliste de *fidélité*, alors que c'est cette même fidélité au texte original qui est fortement mise en cause par la destruction du « sens sémiotique » de l'énoncé en se rattachant à la forme de la lettre originale dans la langue d'arrivée. Le littéralisme n'est pas *fidélité* au texte original car il le rend dénué de son contenu, dénotatif et connotatif.[459] Une des critiques principales des ciblistes, comme Ladmiral, contre ceux que celui-ci appelle des *sourciers* (label que Meschonnic rejette avec véhémence) consiste à nier la possibilité même du littéralisme, en sus bien sûr de ce que ce dernier considère « viol » de la langue cible. (Ladmiral, 2014 : 175-223)[460]. Dans une approche sémiotique, il apparente le littéralisme au procédé du *transcodage*, qui n'est pas égal à la traduction[461] car la langue ne se résume pas, comme le montre Benveniste, à une signifiance sémiotique sur l'axe paradigmatique mais il existe le mode de signifiance sémantique qui se réalise sur l'axe syntagmatique. En d'autres termes, reprenant la formule de Benveniste, mettant l'emphase sur la structure sémantique des connotés, il précise que le « sens sémiotique » n'est pas égal à la somme de ses constituants dénotatifs au premier degré. Ainsi propose-t-il la notion de *dissimilation* dans le but de la « compensation » des connotations, qu'il prend pour l'élément caractérisant tout texte (au moins littéraire) à traduire :

> Il s'agit donc d'autoriser, et même d'encourager le traducteur à « dissimiler » (ou, comme on pourra dire aussi, à « lancer le poids plus loin »), c'est-à-dire à s'éloigner

---

forme/contenu… ». Ladmiral, à propos du rejet des concepts établis dans les sciences du langage, voit en lui un polémiste habile qui « projette sur son adversaire imaginaire une sorte de naïveté intellectuelle qui reviendrait à hypostasier les concepts pour en faire des essences. Comme si on ignorait que les concepts ne sont que des outils cognitifs pour appréhender la réalité à partir de différents points de vue […] ». (Ladmiral, 2014 : 39-40.)

[458] Hypothèse qui est mise à mal étant donné l'ampleur des travaux de traductions des théoriciens qu'il qualifie de sourciers.

[459] À cet égard, les exemples 4.3 et 4.4 montre la perte de l'aspect connotatif des termes de l'énoncé (« être le serviteur de quelqu'un » et « se coincer comme un âne dans la boue ») dans une traduction littérale, tandis que, dans un procédé éthique de la traduction, *fidèle* à la *lettre*, une note explicative remarquerait cette perte de connotation. Ainsi, *fidélité à la lettre* ne signifie-t-elle pas *littéralisme*.

[460] À ce propos, il utilise la métaphore du rapport sexuel en soulignant le fait que celui-ci n'est autorisé et légitime que lorsqu'il y a *consentance*, soit la « possibilité » d'un usage dans la langue (du français *possible*). Quand le traducteur littéraliste entreprend de créer une structure qui est impossible dans sa propre langue, il le « viole »! (*Ibid.* : 23-27.)

[461] À propos de la traduction du discours psychanalytique, par exemple, il affirme que la nature de celui-ci « fait que la traduction ne peut être, ici moins qu'ailleurs, le simple *tanscodage* d'une terminologie à une autre, tel qu'à chaque terme-source correspondrait un terme-cible de façon biunivoque et en quelque sorte automatiquement ». (Ladmiral, 1994 : 250)

> du connotateur-source, pour choisir un connotateur-cible qui ne lui est pas « ressemblant » au plan du signifiant mais qui connote bien le même signifié. (1994 : 190)

Or, contrairement à la position de Ladmiral, la visée de la traduction éthique ou du décentrement ne peut en aucun cas se réduire à un simple littéralisme aveugle. Comme le reconnaît Folkart, il s'agit d'une tentative de récupération de la structure infra-discursive de l'énoncé par la ré-énonciation, et qui dit infra-discours, dit à la fois substance et forme de l'expression ainsi que substance et forme du contenu. Ce qui prime dans la traduction éthique est de rendre la traduction visible en mettant en avant l'Étranger dans son étrangeté, c'est-à-dire l'étrangeté de son énonciation. Cette approche n'a guère la vocation à transposer le texte source mot à mot dans la langue cible.

Néanmoins, si Ladmiral prend une position explicitement favorable à la traduction cibliste, il reconnaît l'existence d'un groupe de traductions qu'il qualifie d'*ultra-ciblistes* :

> Voit-on un traducteur corrigeant un texte au nom de la meilleure connaissance qu'il prétendrait avoir des *realia* sur lesquels l'auteur se serait, à l'en croire, mépris ? Ce serait aller là bien au-delà de ce qu'autorise la déontologie des ciblistes : ceux qui se permettront une telle licence (non « poétique ») mériteront mieux d'être appelés des *ultra-ciblistes*. (2014 : 15)

Avant même de projeter cette polémique sur la question des traductions de Roumi et afin de pouvoir montrer une quelconque propension vers l'une ou l'autre série de principes théoriques dans le cadre d'une étude critique des traductions anglaises et françaises de Roumi, il convient de rappeler les effets de chacun de ces courants tendanciels. Pour repérer les traces de chacune de ces théories dans la pratique de la traduction de notre auteur, nous nous proposons d'observer à nouveau, mais très brièvement, les phénomènes traductifs qui apparaissent dans quelques-uns des exemples déjà cités, en les revisitant cette fois sous un nouvel angle théorique, celui de l'éthique du traduire.

7.2. *Analytique* de la traduction de Roumi

Il convient, alors, d'examiner de plus près quelques-unes des pratiques d'effacement systématique de l'étrangeté du texte en marche dans les exemples tirés de notre corpus afin de pouvoir arriver à une certaine vision critique à l'égard de la notion éthique et de celle de la

fidélité à la lettre dans les traductions étudiées par le présent exposé. Dans un sens, c'est ce qui a été la force motrice de notre recherche dès le début. L'analyse comparative des problèmes linguistiques de la traduction du persan vers l'anglais et le français, l'analyse de la poétique (dans l'acception technique du terme) persane, l'analyse des faits stylistiques et des modalités de mise en discours de Roumi, ainsi que l'examen des figures de style en œuvre dans son texte, ont toutes eu pour vocation de mettre au jour les défis à relever dans la traduction et les manières de les relever par les traducteurs. Seulement, nous n'avons pas encore abordé le sujet directement sous l'angle de la théorie du système déformant, et par opposition sous l'angle des théorèmes proposant le concept de « compensation » (de Ladmiral pour ne citer que le plus récent), ce qui permettrait de placer la question de la traduction de Roumi au cœur de la polémique centrale, pertinente ou non, qui se trouve au cœur de la traductologie, depuis bien longtemps, depuis sa naissance (ou reconnaissance) comme une discipline de plein droit, pour ne pas dire depuis l'antiquité. C'est ce que nous tentons de faire ici, et ce dans l'optique d'offrir une prise de position critique claire par rapport à la dimension éthique de la traduction des textes poétiques mystiques.

7.2.1. Pertinence du système des tendances déformantes

Il s'agit, donc, de la mise en œuvre des notions de pratiques d'*annexion* reconnues par Meschonnic dans la traduction en général et de celles des *forces* déformantes repérées par Berman dans la traduction de la prose, ces tendances pouvant bien s'appliquer à « tous les textes » et à « toutes traductions ». De fait, ces pratiques déformantes de la traduction, venant de l'un ou de l'autre de ces deux théoriciens, se recouvrent plus ou moins pour la plupart. L'ensemble de ces *forces* compose un « système de déformation » qui est en marche dans les traductions annexionnistes et ethnocentriques mais pas uniquement. Encore faut-il rappeler qu'il n'est pas nécessairement question des erreurs de traduction, ni des opérations préméditées par les traducteurs ; elles sont parfois inévitables si le traducteur n'en a pas pris conscience, elles sont aussi très largement pratiquées même par des traductions qu'on ne peut pas facilement appeler ethnocentristes. L'effet n'en est pourtant pas moins destructeur pour le texte ainsi que pour la visée éthique, poétique, et métaphysique de la traduction. Tantôt il est question des choix délibérés de traduction dans l'optique d'une transparence parfaite du texte traduit ; mais souvent ces forces destructrices relèvent de l'inconscience du traducteur. Ainsi s'agit-il d'une certaine *défaillance de la traduction* évoquée par Freud et citée par Berman :

> *La défaillance de la traduction*, c'est ce qui s'appelle cliniquement le *refoulement*. Le motif de celui-ci est toujours une *déliaison de déplaisir* qui se produirait par traduction, comme si ce déplaisir provoquait une perturbation de la pensée qui n'admettrait pas le travail de traduction. (Berman, 1985 : 296)

D'où l'intérêt psychanalytique de la tâche descriptive (et non prescriptive) de Berman qui aurait pour corollaire la prise de conscience de l'existence de telles tendances par les traducteurs, ce qui pourrait les rendre plus attentifs vis-à-vis de leurs pratiques traductives en vue de les optimiser dans le cadre d'une certaine vision de *fidélité* à la *lettre*. S'il faut distinguer les tendances déformantes des erreurs de traduction, il est important aussi de prendre en compte ce que Vinay et Darbelnet appellent la *servitude* et l'*option* entre lesquelles le traducteur choisit : « Le traducteur devra donc distinguer entre ce qui est imposé au rédacteur et ce que celui-ci a utilisé librement. (1977 : 31) C'est le degré de cette liberté dans son opposition au concept de la servitude qui détermine en grande partie ce qui constitue ou non une tendance déformante. Mais il est indéniable que plus les langues concernées dans l'opération traduisante sont éloignées, plus sont conséquentes les contraintes qui s'imposent au traducteur. Il s'agit donc à la fois d'une réalité à saisir objectivement et d'une limite à s'imposer subjectivement. Il y a aussi la question de la fonction poétique de la langue où, selon Jakobson, rappelons-le, l'axe de sélection par similitude-dissimilitude se jette sur l'axe de combinaison par contiguïté, brouillant les deux modes principaux de signifiance sémiotique et sémantique. La fonction poétique aussi peut donner naissance à ce qu'on appelle communément l'*intraduisible* dans la mesure où la ré-énonciation est incapable de recréer l'intégralité de l'énoncé dans son intégralité matérielle infra-discursive, c'est-à-dire dans la substance et la forme du contenu comme dans celles de l'expression. Ces forces déformantes ne peuvent donc être qualifiées en tant que telles que s'il y a choix de restituer matériellement l'infra-discursif de l'énoncé de départ. Dans le cas où des contraintes pré-discursives liées au système, (la structure linguistique), et non au polysystème (l'idiome), rendent impossible une telle opération dans son intégralité parfaite, il n'existe pas de choix. Par conséquent, il devient *impertinent* d'évoquer la notion de traduction éthique étant donné qu'une obligation déontologique ne peut se tenir que s'il y a libre arbitre. Dans l'absence du libre arbitre du traducteur, il n'est plus lieu de parler d'une tendance déformante ethnocentrique, mais tout simplement d'une force transformatrice extérieure à l'opération traduisante. Comment peut-on, par exemple, traduire les paronomases omniprésentes (*cenâs*) dans la poésie de Roumi ou encore reproduire l'harmonie graphique et musicale de ses vers ? Encore faut-il rappeler que l'intraduisibilité ou la perte obligatoire d'un aspect *signifiant* du

discours ne justifie en aucun cas inaction de la part du traducteur : il y a toujours une manière de compenser, dans des mesures variables et de façon certes imparfaite, une perte ou tout au moins de la rendre visible, dans le pire des cas, par une note de traduction. Dans cette mesure, la capacité de déformation d'une tendance réside entièrement dans l'inaction ou le silence du traducteur, spontané, inconscient, ou imposé par une idéologie esthétisante qui veut rendre le traducteur et la traduction invisibles. Faut-il ajouter une quatorzième tendance à la liste de Berman : *silence en cas de perte inéluctable* ?

Donc nous nous proposons, à l'aide de quelques exemples précédemment cités, de réévaluer les décisions des traducteurs dans la mesure du *possible* de leur langue et dans toute leur liberté de choix. Aussi faut-il noter que ces treize tendances déformantes (plus *une*), reconnues et théorisées par Berman, ne sont pas, d'après nos constats, réservées à un groupe spécifique de traducteurs, ou bien à une vague particulière de traductions dans une langue donnée. Comme le précise Berman, aucune traduction ne peut en être complètement à l'abri étant donné que le système de déformation est « largement inconscient et se présente comme un faisceau de tendances, de *forces* qui devient la traduction dans sa pure visée ». (Berman, 1999 : 49) Ces tendances se trouvent partout et chez tous les traducteurs. Ce sont l'étendue, la fréquence, et la nature des forces de ce système qui varient d'une traduction à l'autre et ce sont exactement ces paramètres qui nous permettront de mesurer le degré d'ethnocentrisme de chaque traduction et de donner un aperçu général de la prédisposition du traducteur concerné, car ces tendances concernent « en premier chef la traduction ethnocentrique et hypertextuelle, où le jeu des forces déformantes s'exerce librement, étant pour ainsi dire sanctionné culturellement et littérairement ».(*Ibid.*)

En ce qui concerne la pertinence de l'analytique de Berman laquelle concerne au premier chef la traduction des romans, donc de la prose, dans le contexte des textes poétiques de Môlavi, deux mises au point s'imposent : premièrement, nous n'allons en répertorier que les plus universelles ; à ce titre, une tendance telle que *la destruction des rythmes* qui n'est qu'une réalité obvie et presque inévitable (sujet déjà traité au chapitre 3), ou encore *la destruction ou l'exotisation des réseaux langagiers vernaculaires*, qui ne s'applique pas véritablement à la poésie du XIIIe siècle (dans la mesure où il s'agit dans ce cas des archaïsmes) seront soit omises de notre analyse soit adaptées au contexte. Deuxièmement, il faut se rappeler que le discours narratif de Roumi dans le *Masnavi* partage de nombreuses caractéristiques avec les récits en prose, tant au niveau macro-discursif que micro-discursif.

Les systématismes et les réseaux signifiants sous-jacents qui font l'objet de l'analyse de Berman se trouvent largement dans la narration des récits. En outre, ce que remarque Berman concernant un certain « mal écrire », un certain « non-contrôle » qui caractérise l'écriture des grands romanciers, ainsi que cet espace *polylogie informe*[462] qu'est la prose littéraire, on l'a vu, correspond parfaitement au discours de Roumi, notamment dans le *Masnavi*, avec ses mélanges de lectes, de voix et de points de vue narratifs, ses phrases parfois mal agencées, et ses messages parfois brouillés[463]. Et le « non-contrôle », Roumi n'en est-il pas le roi incontestable ? Qu'arrive-t-il alors à ce texte « non-contrôlé » dans son périple d'une langue à l'autre ?

7.2.2. Rationalisation, clarification et allongement

Il s'agit de deux tendances déformantes de base et corrélatives dont une résultante inévitable est un texte cible qui tend à être plus long que celui de source, ce qu'on appelle l'*allongement*. La *rationalisation* et la *clarification* sont en quelque sorte des forces déformantes qui sont à l'origine de bon nombre d'autres forces de déformation. La *rationalisation* s'opérant à plusieurs niveaux au sein des traductions de Roumi consiste à remanier le syntagme (structure syntaxique, séquence des termes constituants, ordre des phrases, ponctuation, etc.) de façon à faire que l'énoncé corresponde à « une certaine idée de l'ordre du discours ». (Berman, 1999 : 53) La tendance est d'autant plus prononcée dans la traduction de la poésie persane que, comme nous l'avons indiqué dans la section des figures de style, l'ordre canonique de la phrase y est très souvent bafoué par le poète. Nous avons observé cette tendance à plusieurs reprises dans les passages cités, dans l'utilisation parfois excessive (par Vitray-Meyerovitch par exemple) de la ponctuation, dans les ajouts entre parenthèses d'informations complémentaires de diverses natures (dans un but exégétique), dans la modification de l'agencement syntaxique même quand la syntaxe de la langue

---

[462] En résumé, la prose est, pour Berman, un espace *polylangagier* d'une communauté linguistique qui « mobilise et active la totalité des « langues » coexistant dans une langue. » (1999 : 50). Cette idée tient de celle du mélange de registres dans un idiolecte, empruntée à Wandruszka par Pergnier (1993 : 197). À cela s'ajoutent le jeu de polyphonie narrative et les voix discursives que nous avons évoqués au chapitre 4.

[463] Sur le « mal écrire » roumien, c'est notamment Şafi'i Kadkani dans l'introduction de son anthologie des qazals (1352[1974]) et Şamisa dans son ouvrage sur les écoles littéraires (2001), entre autres, qui écrivent. Ils soulignent que Roumi n'étant pas un poème de profession (on l'a bien vu dans ses propres propos), n'a souvent pas respecté à la lettre les règles strictes de l'éloquence et de la grammaire persanes, comme un Sa'di ou Hafez par exemple. Şafi'i Kadkani, par exemple, rappelle que l'aspect esthétique du style de Roumi n'a été apprécié par les critiques iraniens qu'à l'époque moderne et sous l'influence de la critique littéraire moderne occidentale.

d'arrivée (notamment l'anglais) permettrait un ordre canonique peu commun de la phrase, etc.

Mais c'est dans la traduction des figures de style affectant la syntaxe que cette tendance se manifeste au premier chef. Comme nous l'avons déjà souligné, quoique plus maniable qu'en français et en anglais, l'ordre canonique de la proposition en persan est bien déterminé avec le procès venant à la fin de la phrase. Il est rare, pourtant, que la poésie ne brise pas cet ordre tantôt légèrement tantôt grièvement. La traduction de l'hypallage de l'exemple 5.5 illustre cette tendance chez tous les traducteurs encore que bien moins prononcée chez Arberry et Lewis. Tant que ces deux traducteurs ont opté pour une mise en relief du C1 et C2 (compléments du rang 1 ou 2) en le mettant en position initiale, Helminsky a complètement effacé la nouveauté de l'agencement syntaxique de Roumi à tel point que la phrase appartient à peine au registre littéraire. De même, les traductions françaises, en sus de l'homogénéisation de la première proposition, ont déformé la structure paratactique du persan dans le deuxième vers, en ajoutant une conjonction de subordination (« quand » et « si »). Ceci est conforme à la tendance stylistique du français, bien plus que de l'anglais, vers le *syntaxis* plutôt que le *parataxis*. Or une nette *clarification* du contenu propositionnel de l'énoncé découle de ce procédé d'homogénéisation : tandis que l'énoncé persan met en marche une forme discursive floue qui exigerait un certain effort cognitif, aussi bref soit-il, de la part du lecteur, le texte français rend tout plus clair. Il est évident que sous l'effet de cette transformation syntaxique, l'énoncé traduit est aussi plus long que celui du départ. Aussi, on peut constater que ces deux tendances sont bien plus répandues dans les traductions françaises qu'anglaises même en comparant avec les textes anglais qui ne peuvent aucunement être qualifiés de fidèles à la lettre (noter A3 dans cet exemple). Ce fait s'illustre aussi parfaitement dans la traduction de Vitray-Meyerovitch de l'hyperbate de l'exemple 5.7 ; traduction, qui malgré l'indéniable influence de la version de Nicholson (noter l'emploi du « pareil » qui renvoie au *peer* dans A3 au lieu d'« ami »[464]) s'abstient de suivre la proposition elliptique et paratactique de celui-ci. En optant pour une subordination, la traductrice augmente la clarté de l'énoncé, voire ajoute une information qui est absente dans le texte de départ pour autant qu'on pourrait imaginer des conjonctions d'une autre nature, « puisque »

[464] Ceci montre, encore une fois, que la traductrice française n'a visiblement pas le texte persan sous les yeux, car si la traduction anglaise reste acceptable dans la mesure de la proximité d'un sème de *peer* avec le sème du « compagnon » dans la lexie persane *yâr*, le choix lexical français ne peut se reporter qu'à un autre sème du terme anglais, à savoir « semblable ». Ce sème n'appartient pas au champ sémantique du mot *yâr* en persan. Le choix de Vitray-Meyerovitch prouve donc la dépendance presque entière de la traductrice de la version de Nicholson, bien plus que du style français.

(expression de cause) ou « lorsque » (expression de temps), au lieu de l'expression de concession (alors que). Une autre occurrence de l'énoncé rationalisé par de Vitray-Meyerovitch, cette fois-ci dans le contenu propositionnel se trouve dans le premier vers du Q.II (exemples 3.3 et 3.6) où elle a explicité le message en changeant le contenu, et ce tandis que le français a parfaitement le moyen de préserver la forme discursive originale comme la version de Tajadod/Carrière en témoigne.

La clarification paraît, en effet, la tendance la plus destructrice dans la traduction de la poésie persane dans la mesure où son caractère mystique appelle au double-sens et à la dissimulation. Cette force jugée parfois irrémédiable a des conséquences néfastes, comme on le verra au chapitre 8, pour la traduction d'un texte qui se veut ésotérique. La traduction « paraphrasante et explicative » et celle qui remplace la polysémie par la monosémie « vise à rendre « clair » ce qui ne l'est pas et ne veut pas l'être dans l'original. » (Berman, 1999 : 54) Or c'est de cette situation qu'il s'agit dans le texte de Roumi. La *clarification* et sa forme voisine l'*explicitation* (effacement de polysémie) ont une dimension linguistique que nous appelons premier degré et une dimension extralinguistique mettant profondément en jeu la subjectivité du traducteur, l'idéologie, et le contexte socioculturel, ou bien tous les trois en même temps. Ce deuxième degré de déformation destructrice du discours est l'objet de notre étude dans le prochain chapitre.

7.2.3. Ennoblissement *versus* vulgarisation

7.2.3.1. Ennoblissement et poétisation

L'ennoblissement, selon Berman, a deux formes selon qu'il a lieu en prose, ce qu'il appelle la « rhétorisation », ou en poésie, ce qui donne lieu à une « poétisation ».

> C'est le point culminant de la traduction platonicienne, dont la forme achevée est la traduction (l'a-traduction) classique. On aboutit à ceci que la traduction est « plus belle » (formellement) que l'original. […] L'esthétique vient ici compléter la logique de la rationalisation : tout discours doit être un *beau* discours. (*Ibid*. : 57)

L'analogue de cette force déformante bermanienne, se trouve chez Meschonnic sous le nom de poétisation, quoiqu'elle ne se limite pas à la poésie et qu'elle concerne toute sorte de texte :

> La *poétisation* (ou littérarisation), choix d'éléments décoratifs selon l'écriture collective d'une société donnée à un moment donné, est une des pratiques les plus courantes de cette domination esthétisante.(Meschonnic 1973 : 315)

Et justement c'est en fonction du canon esthétique de la société et le moment donné que la poétisation des poèmes de Roumi varie. Une mise au point est utile ici dans la mesure où le style et le langage de Roumi sont extrêmement variables. Ils peuvent changer selon le moment de la genèse, le sujet traité, le genre d'écriture et d'autres facteurs. Or bon nombre de traducteurs, et surtout les plus anciens ou les plus victoriens des anglophones, ne se sont pas rendu compte de cette spécificité du langage du poète. Si l'on observe le ton dans l'ensemble des qazals Q.XIX et Q. XXIII, on remarque une nette divergence de style qui découle du choix lexical et lectal, du degré d'archaïsme, de la complexité des structures syntaxiques, de la prosodie, du thème abordé voire de l'oralité des tournures (voir l'exemple 4.7). Dans les traductions de Nicholson, on remarque que cet écart est totalement effacé, car le traducteur a visiblement élevé le niveau de langue et embelli le style dans le Q.XIX. Le niveau de langue dans ce qazal tient d'un simple dialogue lyrique entre l'amant et son bien-aimé alors que le Q. XXIII consiste à dépeindre une image idyllique du moment imaginaire de l'union. La poétisation du discours est à son apogée chez Nicholson mais les autres traducteurs n'en sont pas moins concernés. La version d'Arberry est dépourvue de tournures archaïsantes ; pourtant l'oralité du poème est encore loin d'être reflétée dans la traduction. Du côté du français, le style est plus sobre chez Tajadod/Carrière alors que les marqueurs de littérarité abondent chez Jambet : consentiras-tu…, le calame (vers 2), je suis morne, etc.

L'ennoblissement reste, néanmoins, à son comble, dans les vers du *Masnavi*, là où les personnages prennent la parole ou bien là où on passe d'une voix à l'autre. Ce marquage disparaît dans les traductions plus anciennes. Comme l'exemple 4.8 le montre mais surtout au long de la première partie du passage M.III, les vers correspondant aux propos du berger ne reflètent pas le niveau inférieur de langue utilisé par le berger par rapport à celui d'autres personnages : Dieu et Moïse. Cette polylogie s'opère principalement à l'aide du choix lexical. L'ironie du fait c'est que dans le passage, les tendances déformantes opposées d'ennoblissement et de vulgarisation (par Barks A5) sont simultanément en marche pour mener à un seul résultat, l'effacement du polylogisme de Roumi. Autrement dit, les traductions A2, A3, et A4 ont produit un discours éloquent même dans les propos du berger

et, à l'inverse, les traductions A5 et A6 (Mojaddedi[465]) ont tout vulgarisé par un anglais courant contemporain. Seul, Lewis (A7) a pris en compte, certes partiellement, l'importance de la polylogie du texte original. La traduction française suit de très près le modèle de Nicholson.

7.2.3.2. Ennoblissement et Récriture

La meilleure illustration de cette volonté d'ennoblir le discours jugé trop *vulgaire* de Roumi est sans doute l'effacement de ce qui a été pris pour langage *obscène* par Nicholson (exemples 4.9 et 4.10), dont le jugement a mené d'une certaine manière à la suppression pure et simple des passages en anglais, pour ne les citer qu'en latin. L'ironie du fait est que la traductrice française a aussi suivi le modèle dans une démarche de poétisation qui ne correspond aucunement au code esthétique dominant de sa société au moment de la traduction. Bien qu'on puisse prendre ce choix de traduction en latin moins pour une poétisation que pour une suppression pure et nette des vers, notamment dans le cas de Vitray-Meyerovitch qui était censée traduire pour le grand public, le choix du traducteur britannique révèle une sorte de puritanisme régnant à son époque plutôt qu'une idéologie influant sur le choix traductif. Cependant, pour expliquer le choix de Vitray-Meyerovitch, il paraît plus vraisemblable d'avancer, encore une fois, l'hypothèse de la dépendance de celle-ci de la version anglaise malgré sa collaboration avec un persanophone (Djamchid Mortazavi) qui aurait pu l'aider à lire le persan, ou le faire pour elle. Cet exemple de *récriture* s'est apparemment réalisé dans la traduction d'autres ouvrages par Vitray-Meyerovitch : avec la même personne pour sa traduction des quatrains (1987) et avec un dénommé Mohammad Mokri dans ses traductions des qazals (2003). Comme si elle avait appris d'un coup le persan, elle a cessé de collaborer avec des persanophones dans la traduction des ouvrages en proses de Roumi, *Fih e mâ fih* (1997) et *Lettres* (1990). Dans tous les cas, la traductrice française ne fait aucune mention de la nature de sa collaboration avec ses persanophones dont n'apparaît qu'un nom sur la page de garde de ses publications. Ce comportement ne doit pas passer inaperçu en fait de l'éthique de la traduction.

[465] Sa traduction renferme de grandes erreurs de style. Exemple l'emploi du mot *slave* pour traduire le mot persan *bande* : créature, sujet et servant de Dieu quoiqu'à l'origine ce mot signifie « lié ». (MIII-A6. Ligne 1754).

7.2.3.3. Poétisation et la traduction en vers

Quoique la notion de rythme se trouve au centre du point gravitationnel de sa théorie générale du texte, Meschonnic met en avant, dans sa poétique du traduire, le rythme du texte et pas nécessairement celui de la traduction. Encore faut-il noter que le rythme chez ce dernier ne se résume pas à sa dimension prosodique, de même que la poétique ne s'occupe pas uniquement de la poésie. Le rythme, constituant la base de la *signifiance*, consiste dans l'ensemble des dispositifs de l'organisation du discours. Par ailleurs, la traduction de la poésie ne doit pas être considérée plus difficile que celle de la prose car l'intraduisible n'est que le corollaire de la théorie traditionnelle opposant le sens à la forme. Selon lui, « on peut construire un *rapport prosodique* entre les structures du signifiant, d'un texte de départ à sa traduction-texte, […] ». Ce rapport se tient entre deux textes, entre deux langues, et non à l'intérieur du texte ou dans une langue. De ce fait, les traductions poétiques sacrifient ce *rapport* intertextuel et interlinguistique en vue de le recréer à l'intérieur du texte d'arrivée sans prendre en compte le rythme (rapport intérieur des signifiants dans le texte source). D'après ce principe, les traductions rythmiques et rimées qui le font au détriment du contenu propositionnel de l'énoncé ne peuvent être qualifiées que d'annexionnistes, de traduction-introduction, celles qui obéissent au diktat traditionnel de la théorie esthétisante. Cela constitue donc la pratique de *poétisation* en tant que pilier central de la « domination esthétisante ». Exemple : la traduction de Redhouse[466], et dans une moindre mesure, celle de Mojaddedi : le premier s'approche, à des degrés variés et selon les vers, de la définition de la traduction hypertextuelle mais propose un poème iambique et bien rimé de Roumi ; le second, semble avoir l'intention de tenir le bon milieu de ce continuum ; il s'est toutefois éloigné de l'original par des suppressions et des transformations nécessaires à la formation de la prosodie[467].

De ce point de vue, les traductions les mieux réussies sans doute, dans cet océan de textes traduits de Roumi, sont celle de robâ'is par Arberry en anglais et celle des qazals par Tajadod/Carrière en français. Ce jugement critique repose sur le degré de rapprochement, relativement à toutes les autres traductions en vers et mises à part les traductions en prose (celles indiquant la ligne de rupture des *beyt* incluses), du contenu propositionnel et de la

[466] Il ne faut oublier la courte traduction rimée de Sir William Jones non plus.
[467] Noter ces transformations sémantiques et des équivalences dans les exemples 6.2, 5.9, 5.7, 4.8, parmi tant d'autres.

forme discursive du texte original. Ces deux traductions exposent ce rapprochement asymptotique du texte et de sa traduction pour autant qu'elles n'ont rien sacrifié pour rien.[468]

7.2.4. Appauvrissement qualificatif et quantitatif

Les deux tendances touchent au premier chef le choix lexical. Elles sont d'autant plus intenses dans les traductions de la poésie persane que, d'une part, à cause de l'écart culturel, il y a peu de recouvrements entre les champs sémantiques d'un grand nombre de termes relevant du soufiolecte persan, et que d'autre part, la rhétorique persane donne beaucoup de poids à l'usage successifs des synonymes, touchant parfois la limite de redondance et de pléonasme. C'est en quelque sorte le principe d'une figure fréquente comme *tanâsob* (métabole, ou convenance). L'appauvrissement qualificatif s'exemplifie, entre autres, par le passage 5.5 : le composé nominal peu idiomatique (car à basse fréquence) *xirekoş* signifie littéralement « tueur de faible » ou « tueur par surprise » mais aussi « assassin cruel qui tue les gens sans raison apparente et avec hardiesse ». Faute d'équivalent dans les langues traduisantes, toutes les traductions citées exercent un appauvrissement qualitatif. Cela étant dit, le degré de déformation n'est pas le même dans toutes les traductions. Les choix de F2 (« obstiné » et « extermine ») semblent très déplacés par rapport à l'original car il n'est question ni d'une extermination, ce qui fait penser à un génocide, ni d'obstination. Le F1 (traduction d'un éminent historien de la littérature persane, Safâ) fait aussi preuve d'un appauvrissement qualitatif car elle ne prend en compte qu'un seul sème du sémantisme décrit plus haut. Il en va de même pour les traductions anglaises qui n'ont, elles aussi, rendu qu'un seul sème : *tyrant*, *imprudent*, *brazen*.

L'appauvrissement qualitatif ne concerne pas uniquement le champ sémantique des expressions ou des lexies dans la mesure où la qualité d'un mot ne se résume point dans son sémantisme. Il y a aussi la qualité sonore, connotative, et « mieux– *iconique* » (Berman, 1999 : 58). Ce que Berman appelle l'*iconicité* se rapporte à la notion de forme et de substance du contenu du signe linguistique. La substance n'est jamais séparée de la forme ni de l'expression ni du contenu, la substance étant l'image acoustique ou psychologique (afférent

[468] Au sujet de ce sacrifice mutilant qu'est la poétisation du texte poétique, il serait intéressant de citer les propos passionnés de Nabokov qui paraissent au début d'un article sur la traduction à l'occasion de la parution de sa traduction anglaise d'Onéguine : « "Rhyme" rhymes with "crime," when Homer or Hamlet are rhymed. The term "free translation" smacks of knavery and tyranny. It is when the translator sets out to render the "spirit"—not the textual sense—that he begins to traduce his author. The clumsiest literal translation is a thousand times more useful than the prettiest paraphrase. » (NABOKOV Vladimir, « Problems of Translation : "Onegin" in English », in VENUTI Lawrence, *The Translation Studies Reader*, 2000, p. 71.)

à l'expression ou au contenu) la forme étant la sous-jacence phonologique ou sémique (afférent à l'expression ou au contenu) du signe linguistique. Encore faut-il rappeler que ce n'est qu'au niveau sémiotique que la question se pose et non au niveau sémantique. Il peut donc y avoir une certaine image associée à un seul mot qui ne l'est pas à son homologue dans la langue d'arrivée. Dans l'exemple 1.4, *delbar* ne correspond ni à « ami », ni à « amant », ni à *friend* et ni à *lover*. *Delbar* se compose du morphème simple *del* (cœur) et du morphème flexionnel *bar* (participe présent raccourci du verbe *bordan*, « emporter ») pour désigner « celle ou celui qui emporte le cœur de quelqu'un » soit « celui ou celle qui dérobe le cœur à quelqu'un ». Le meilleur choix lexical en français serait « enchanteresse » ou « ravisseuse de cœur » et en anglais *charmer* ou encore *enchanter*. Hélas, tous les traducteurs ont échoué sur ce point, à commencer par Whinfield avec son choix extrêmement appauvrissant (*friend*) et suivi par Nicholson et son choix de *lover*. Et Vitray-Meyerovitch, non plus, comme d'habitude, n'arrive décidément pas à se libérer de la traduction de Nicholson.

Pour ce qui est de l'appauvrissement quantitatif, il se réalise quand le texte met en œuvre plusieurs signifiants pour à peu près le même signifié. Bien souvent les traductions de la poésie persane, emploient moins de signifiants, soit à cause de l'absence d'une variété équivalente de termes synonymes ou semi-synonymes dans la langue d'arrivée, soit de par le manque d'une recherche assez poussée par le traducteur. La résultante est une certaine « déperdition lexicale » (*Ibid.* : 59) qui efface la multiplicité de signifiants dans le texte. Cette tendance est omniprésente dans les traductions. Le passage MII met parfaitement en scène des formes discursives dont la signifiance est fondée sur le jeu de synonymie entre *âftâb* et *şams* et la polysémie situationnelle du mot *şams* (qui renvoie, rappelons-le, en sus de son littéral, au nom du bien-aimé de Môlavi). À part Whinfield et Mojaddedi (qui, en note de bas de page fait allusion au jeu de mots) aucun autre traducteur n'a pas fait remarquer la perte inévitable de l'antanaclase. Quant au jeu de synonymie, il est perdu à jamais dans toutes les traductions. La mise en œuvre de plusieurs termes qui renvoient plus ou moins au même concept a lieu aussi partout dans l'œuvre poétique de Roumi : *yâr*, *dust*, *ma'şuq*, par exemple, ne sont pas toujours distingués de façon satisfaisante.

7.2.5. Destruction des réseaux signifiants sous-jacents et destruction des systématismes

Le corollaire de l'appauvrissement lexical ainsi que de la rationalisation est la destruction du système sous-jacent de l'organisation discursive de Roumi. L'effacement des sous-jacences est une des forces déformantes les plus dures à éviter, surtout en prose mais

aussi dans la poésie narrative. Qu'ils apparaissent sous la forme de l'usage systématique de certaines notions ou tournures à forte valeur connotative ou qu'ils se présentent au niveau macro-discursif dans l'organisation générale du discours, les systématismes discursifs tendent à disparaître dans l'opération de ré-énonciation. Il suffit, par exemple, de ne pas traduire le *Masnavi* dans son intégralité pour lui ôter la cohérence macrostructurale en ce qui concerne les thèmes abordés dans chaque livre, suivant une logique sous-jacente à l'échelle de l'ouvrage entier. Aussi toute mise hors contexte des vers par les traductions des extraits du *Masnavi* et des *qazals* est-elle destructrice de ces réseaux signifiants. Or cette pratique est très répandue parmi les traductions anglophones à partir de la deuxième moitié du XXe siècle jusqu'à nos jours. La traduction de Chittick, pour citer un spécialiste, et la plupart des titres qui ne cessent de paraître sur le marché nord-américain, qu'il s'agisse des retraductions à partir des versions de Nicholson et de celles d'Arberry, de *récritures*, produits de collaborations d'un persanophone et d'un anglophone ne maîtrisant pas la langue de départ, ou qu'il s'agisse encore de traductions effectuées par des persanophones à vocation popularisante de l'œuvre du poète persan, renvoient toutes à ces deux tendances destructrices des systématismes et des sous-jacences.

7.2.6. Destruction des locutions

Contrairement à une hypothèse préliminaire fondée sur le caractère présumé annexionniste de la majorité des traductions de Roumi, il s'agit de la tendance la moins fréquente et la moins gênante chez les traducteurs. Un grand nombre des traducteurs classiques de Roumi ayant l'intention de rendre le contenu du message linguistique, se tenant à certains égards, en position de traducteurs des textes sacrés, peuvent être qualifiés de *littéralistes* tout au moins en ce qui concerne la traduction des expressions figées et des locutions. Vitray-Meyerovitch étant la traductrice principale de Roumi en français, s'inscrit aussi dans cette lignée dans la traduction du *Masnavi* (sans le faire pour le reste des traductions). Les exemples 1.12, 4.2, 4.3 illustrent bien ce littéralisme inébranlable en ce qui concerne les expressions et locutions figées[469]. Toutefois, il arrive parfois que les termes ou les locutions les plus référencées dans un registre culturel et théologique, comme celles qui se trouvent au vers 1790 du M.III (exemple 4.8), soient paraphrasés voire supprimés sans aucune mise en garde explicative même par les plus littéralistes : le couple antithétique à

[469] Si un tel littéralisme est encouragé par une vision éthique, on peut néanmoins déplorer le manque de remarque éclairant la perte de la forme idiomatique à travers une transposition directe. Une note de traducteur aurait permis au lecteur d'en prendre connaissance.

haute charge connotative théosophique, *nâsut* et *lâhut* (monde d'en bas et celui d'en haut), dans ce passage a été traduit de façon hypertextuelle.

C'est pourtant avec les traductions les plus récentes à vocation popularisante de la poésie de Roumi que la traduction littérale laisse sa place, de plus en plus, à l'équivalence dynamique comme procédé de traduction des locutions au sémantisme figé. Les exemples ne font pas défaut même dans le petit échantillon de nos passages cités du corpus : exemple 6.2 (A2 et A9) pour *parvâ daştan* (se soucier de) ; dans l'exemple 1.14, la traduction de (A4) et celle de Vitray-Meyerovitch (F1) pour *mâh-cabin* (au front de lune) ; au même endroit, la traduction de Vitray-Meyerovitch (F2) de *saccâde-neşin* ; etc.

7.2.7. Effacement des superpositions des langues

Nous avons déjà consacré deux sections entières à la question de la mise en œuvre pour le moins inhabituelle par Roumi de mots, expressions, propositions, vers, ou des lignes (*beyt*) entières en arabe ou, dans une mesure très limitée, en turc et grec. À cela s'ajoute la polylogie lectale du *Masnavi* et dans une moindre mesure des qazals. Le mélange de lectes et surtout les emprunts, souvent contre-idiomatiques ainsi que des énoncés de tailles diverses entièrement en langue étrangère caractérisent le style de Roumi et le singularise même au sein de la littérature classique (et moderne ?) persane. Ce fait est à la fois dû au contexte culturel où son œuvre a vu le jour, en Anatolie du XIIIe siècle, et à la nature éclectique de la pensée mystique du poète. Roumi n'écrit pas en une langue, mais en plusieurs langues incorporées au sein de ce qu'on peut qualifier d'idiolecte roumien (roumiolecte ?) et sur le plan général de soufiolecte (technolecte de Roumi). Outre les problèmes d'ordre herméneutique[470], la superposition de ces langues au sein d'une même œuvre, cette spécificité stylistique de Môlavi offre un attrait particulier pour le lecteur et générant un effet spécial chez lui.

Or les traducteurs, en grande partie, restent insensibles à cette particularité et ne font que rarement mention de la perte obvie du plurilinguisme du poète. En ce qui concerne le mélange de lectes, déjà indiqué dans les exemples du chapitre 4, les traducteurs ne rendent pas compte de cette polylogie. La ligne 1790 de l'exemple 4.8, cité plus haut, montre à quel point la rupture entre les deux vers, dont le premier déploie un technolecte théologique et

[470] Il est intéressant de voir comment les interprétations du sens ésotérique de bon nombre de mots-clés comme *sanam*, *şeix*, ou *xâmuş* varient selon les commentateurs.

mystique et le second un sociolecte du registre de la langue parlée, est effacée par les traductions de pratiquement toutes les époques et en toutes les langues. Il s'agit bel et bien d'une force déformante évitable. Voici notre proposition :

> Qu'il y ait intimité entre notre nature *terrestre* et sa substance *céleste* !
> Bravo à toi et bravo à ton bras !

On pourrait signaler, de surcroît, dans une note de bas de page l'existence des mots originaux et leur signification.

Pour ce qui est de la superposition des langues étrangères, il n'y a de réaction de la part des traducteurs que s'il s'agit d'une allusion au Coran ou aux traditions prophétiques, et ce non chez les traductions popularisantes. Encore faut-il se rappeler que, sensibilisés à l'importance de la présence de l'étranger dans l'énoncé, Mojaddedi et Williams, tous deux universitaires britanniques, ont pris l'initiative de mettre les propositions et les expressions arabes en caractère italiques. En français, il n'y a aucune initiative de cette sorte. Faut-il en être surpris ?

7.2.8. Homogénéisation

Il résulte de l'ensemble de ces tendances l'homogénéisation du discours original par sa traduction : rationalisation, clarification, ennoblissement, appauvrissement lexical, effacement des systématismes, en bref, la disparition des aspérités du texte. Berman a pourtant décidé de reconnaître l'homogénéisation aussi comme une tendance déformante de plein droit qui « consiste à *unifier* le tissu de l'original, alors que celui-ci est originairement hétérogène ». (1999 : 60) Elle se manifeste au niveau macro-discursif, lors de l'effacement de la polylogie découlant du mélange de lectes, à l'échelle macrostructurale, avec la création d'une cohérence logique entre les divers passages, ou encore en résumant ou mutilant les récits du *Masnavi*, mais elle ne s'y limite pas. Comme nous le verrons au chapitre suivant, la traduction explicative de la majorité des traducteurs de Roumi, cherche à clarifier le non-dit et à justifier les paradoxes de Roumi dans une perspective subjective et idéologique, et par conséquent, à rendre homogène une pensée qui ne l'est aucunement et ne veut surtout pas l'être. C'est ce que nous appelons l'homogénéisation au second degré.

7.3. De l'analytique à la critique des traductions de Roumi

7.3.1. Découvertes de notre analyse

Quoique ces généralisations soient quelque peu imparfaites voire hâtives, et qu'elles aient absolument besoin de réflexions plus approfondies, notamment dans le cadre d'une recherche critique qui porte exclusivement sur la nature et les propriétés du système de déformation chez les différentes générations de traducteurs de Roumi dans les deux langues, il est possible de tirer quelques conclusions provisoires sur la nature et la distribution des tendances déformantes chez les traducteurs de Roumi. Si bref soit-il, l'examen des exemples donnés dans cette section ainsi que tout au long du présent exposé[471], évoque une certaine impression globale qui peut être formulée par ces propositions :

1. Aucun traducteur de Roumi n'a été à l'abri des tendances déformantes y compris les plus littéralistes comme Nicholson ou Williams.
2. Les tendances déformantes sont plus récurrentes chez les traducteurs au profil non-universitaire.
3. Les forces de déformation pèsent plus lourd en français qu'en anglais, probablement en raison de sa syntaxe plus rigide et de sa disposition stylistique plus rationalisante en comparaison avec la souplesse paratactique, lexicologique, et stylistique de l'anglais.
4. Plus la tâche de la traduction est conséquente quant à la quantité de textes traduits, moins le traducteur tend à soigner la qualité de la traduction, y compris en matière de la déformation du texte, et ce malgré le littéralisme de celui-ci. (Cas de Vitray-Meyerovitch qui est la traductrice la plus prolixe de Roumi.)
5. Dans l'espace linguistique anglais, les traductions plus récentes (effectuées vers la fin du XXe siècle), à l'exception de celles publiées par les spécialistes de la littérature persane, font preuve, davantage que les traductions plus anciennes, d'annexionnisme et d'ethnocentrisme.

Il faut aussi noter que cette dernière affirmation se veut quelque peu indulgente envers des traductions comme celles de Barks et de Helminsky mais aussi de Star, de Harvey (*cf.* R.I-A1, R.VI-A2, R.XII-A1), de Khalili (*cf.* Q.V-A4, Q. XVI-A2, RI-A2, RIII-A3, etc.), de

[471] Faute d'espace, il nous est impossible de faire état de toutes nos observations à partir du corpus présent en donnant davantage d'exemples représentatifs dans l'unique but d'établir un constat des tendances déformantes à travers les traductions françaises et surtout anglaises de Roumi. Cela n'empêche pas qu'il y ait eu au préalable une analyse contrastive dans l'optique d'une telle analytique bermanienne.

Shiva (*cf.* Q.I-A4, QII-A3, Q. XXII-A1, Q. XXIII-A6, etc.[472]), et surtout d'Ergin (*cf.* R.II-A2, R.III-A2, R. XIII- A2, Q. XVI-A3, etc.), ou d'autres, qui ont largement dépassé les limites de ce qu'on a défini comme une tendance déformante, pour s'approcher de celle que Meschonnic appelle la traduction-introduction ou encore mieux, celle de Berman la traduction hypertextuelle. L'omniprésence des pratiques subjectives de suppression, d'ajout, de déplacement, de transformation, et de mutilation du texte chez ces dénommés, fait penser parfois à des adaptations ou des pastiches plutôt que des traductions dans le sens légitime du mot, et ce, indifféremment du fait que le traducteur maîtrise la langue de départ ou non. L'existence de la plupart de ces traductions est d'autant plus déplorable, sur les plans poétique et éthique, que les pratiques ultra-déformantes (terme calqué à partir du néologisme de Ladmiral, *ultra-cibliste*) qui les caractérisent ne présentent aucun aspect esthétique majeur. Autrement dit, il existe des déformations qui n'ont même pas pour effet de rendre le discours plus « beau ». Il est, par exemple, très difficile de constater le moindre gain dans les maintes reproductions de versions à partir du MI (*neynâme*) ou du Q. XXIII (qazal 2214) par ces ultra-ciblistes[473] qui n'ont récupéré ni le rythme original ni recréée une certaine rime à part la répétition de l'épiphore originale (*radif*). Il s'agit donc plutôt d'une prolifération de traductions sur la base de textes déjà existants qui n'aurait pour but qu'une production commerciale. L'existence de telles traductions, pour le moins annexionnistes, soulève la fameuse question de l'éthique de la traduction. Aussi convient-il, pour conclure, d'adopter une position critique à l'égard de ces tendances ultra-déformantes et de leur raison d'être.

7.3.2. Critique de la position cibliste dans les traductions de Roumi

Ici, il ne s'agit point ici de raviver une polémique[474] vieille comme l'histoire humaine qui se rapporte à l'existence ou non d'une dualité théorique entre la traduction respectueuse de la langue cible et celle respectueuse de la langue source, entre la traduction fidèle à la lettre et celle fidèle à l'esprit. Dichotomie qui reste parfaitement pertinente de nos jours, d'après un Ladmiral ou un Mounin, mais qui est jugée dépassée par un Meschonnic et un Berman qui ne voient les choses que sous l'angle de la *bonne* et *mauvaise* traduction, traduction-annexion et traduction-décentrement, traduction ethnocentrique et traduction

[472] Shiva adopte une approche beaucoup moins cibliste dans ses traductions des robâ'is.

[473] Ce qazal a fait l'objet du plus grand nombre des traductions anglaises à partir d'un seul qazals, dont les versions ciblistes de Barks, Shiva, Helminsky, Schimmel, et Ergin.

[474] À propos, il est intéressant de voir comment le texte de Roumi à traduire se trouve à la croisée d'une double polémique, l'une herméneutique portant sur la nature de ses textes, l'autre traductologique ayant trait à l'approche des traducteurs.

éthique. Quelle que soit la force des arguments, ceux qui voient un « dépassement » sous l'angle d'une théorie éthique (Berman), poétique (Meschonnic), ou encore linguistique discursive (Folkart), c'est un fait indéniable qu'il existe une certaine polarité dans un continuum de tendances traductives sur lequel le traducteur se positionne de manière ponctuelle. Sans vouloir porter de jugement de valeur sur la validité ou sur l'utilité de la dialectique *cibliste-sourcier*, et indifféremment à la désignation de cette dichotomie, il faut noter qu'il y a bel et bien une certaine tendance vers l'un ou l'autre de ces deux pôles, qu'on les voie sous forme de *cibliste-sourcier*, d'équivalence dynamique-formelle (de Nida), d'acceptabilité- adéquation (de Gideon Toury), de traduction transitive-traduction pratique (de Folkart), d'annexion-décentrement, d' hypertextuel-poétique, ou encore de traduction ethnocentrique-traduction éthique. Que l'une soit bonne et l'autre mauvaise, il ne nous appartient pas de le déterminer, car il ne s'agit pas d'un jugement critique. Tout au plus peut-on dire que chacun ne peut avoir raison que *ponctuellement*.[475] En revanche, à mesure que cette polarité théorique touche à la pratique des traducteurs de Roumi, en appliquant ces théories *ponctuellement* à la traduction de la poésie de cet auteur, il est possible de fournir une vision critique qui tranche sur le sujet.

À cet égard, la question que nous nous posons ne concerne que de façon ponctuelle et ne peut concerner que le texte de Roumi, ou à la rigueur, la traduction de la poésie classique persane : une analyse profonde des problèmes de la traduction de la poésie persane ne met-elle pas à mal les théories de *l'équivalence dynamique* si l'on démontre que l'équivalent n'existe ni ne peut jamais exister dans une langue cible ? Cette mise à mal a deux visages : l'impossibilité d'une quelconque équivalence dynamique et le paradoxe du déni de nouveauté. Le premier aspect se rapporte à l'épistémologie du traduire alors que le deuxième aspect en touche la philosophie. La recréation d'un effet équivalent[476] égal à celui recherché par l'auteur est impossible pour deux raisons ; d'un côté, si sérieux que soit l'effort herméneutique de la part du traducteur ou du spécialiste de texte de Roumi, le caractère intentionnellement hermétique du texte ne permettrait jamais de déterminer avec certitude « l'intenté » de l'auteur ou l'impression qu'il visait à produire chez son lecteur. Était-il lui-même parfaitement conscient de ce que son discours allait provoquer chez le lecteur ? Dans une perspective empirique, comment peut-on imaginer un instant la possibilité de recréer l'effet qu'un robâ'i comme celui de l'exemple 5.8 produit chez le lecteur sachant que, d'une

[475] Mounin, pourtant partisan d'une traduction intelligible et respectueuse de la langue d'arrivée, ne reconnaît-il pas « il existe plusieurs types de traduction, légitimes selon les textes » ? (1976 : 109-111)
[476] Le fondement théorique de Nida pour le principe de *l'équivalence* ou la *correspondance dynamique*.

part, cet effet varie d'un lecteur à l'autre et que, d'autre part, les dispositifs rhétoriques, stylistiques, et prosodiques de la langue d'arrivée permettant une telle recréation sont tout simplement inexistants ? De même, ce qu'on a constaté dans le présent corpus remet sérieusement en cause la notion de la « compensation » du « sens sémiotique », proposée par un Ladmiral, car s'il n'existe pas d'isomorphisme entre les unités de dénotation du premier degré des deux langues en question, il n'y en a pas plus entre les sommes connotatives qui en dépendent. Si le contenu connotatif de l'énoncé reste à tel point difficile à recréer par des moyens discursifs dans la langue d'arrivée, ne vaut-il pas mieux renoncer à sa compensation au détriment la matérialité formelle du discours d'origine, et se contenter des notes explicatives ? C'est exactement compte tenu de cette *impossibilité* de proposer une quelconque « compensation » que la préservation de l'infra-discours jusque dans sa matérialité doit absolument primer sur toute autre préoccupation. Nous insistons sur le fait : rien n'empêche que le traducteur fasse de son possible et du « possible » de sa langue de sorte que la valeur connotative soit récupérée dans la ré-énonciation. C'est une question de priorité. Mais ceci ne doit en aucun cas « trahir » la lettre du texte de Roumi dans sa matérialité. N'est-ce pas le cas de certaines traductions de robâ'is par Arberry, où, après avoir veillé à ce que la forme du discours ait été récupérée dans le texte cible, il s'est occupé de la mise en rime et rythme de son poème ?

La facette philosophique peut être également traitée de deux points de vue : esthétique et éthique. À l'égard d'une esthétique de l'œuvre poétique, l'idée d'une certaine transparence dans la traduction qui garantirait le plaisir esthétique généré par le texte cible, plaisir qui découlerait de la conformité de l'œuvre au canon esthétique de la culture d'arrivée soulève la question suivante : *aesthesis* est-elle nécessairement un corollaire de la reproduction d'un certain canon préétabli qui régit la notion du *beau* ou bien une facette de la création du *beau* a-t-elle trait à la nouveauté ? Quelle est donc la place de l'innovation dans la création du *beau* ? Dans une optique éthique, on peut se poser la question suivante : si le lecteur de la langue d'arrivée a besoin, pour prendre plaisir à sa lecture, d'une familiarité absolue avec le style poétique du texte, pourquoi se diriger vers un texte étranger dès le départ ? Si l'on prend l'Étranger pour son exotisme au sein de sa culture tout en en jetant le côté dérangeant, ce fait ne constitue-t-il pas un cas flagrant d'expropriation d'une propriété intellectuelle ? Et surtout quel en serait l'intérêt ? Si l'objectif cherché est l'enrichissement de la culture Propre, le but est complètement raté. S'il est d'ouvrir sa vision du monde vers de nouveaux horizons, le but n'est pas atteint non plus car dans le cas d'une traduction annexionniste d'un Colman Barks

ou d'un Jonathan Star, on voit mal comment la vision du lecteur, conforté dans son propre canon stylistique puisse varier avant et après la lecture.

7.3.3. Problème éthique de la traduction popularisante

Ainsi nous proposons-nous d'évoquer la notion d'« hypocrisie » voire de « schizophrénie » ou encore celle d'« hypocrisie schizophrène » pour qualifier le concept de la « traduction transparente » ou bien de « l'équivalence dynamique » chez les partisans de la traduction *orientée vers la cible*. Et ce n'est pas dans sa charge péjorative qu'il faut prendre ces mots, mais au sens étymologique du terme, sans qu'il s'agisse d'une *je ne sais quelle* fixation psychanalytique à l'« étymo-logique », comme le suggère Ladmiral[477], c'est-à-dire dans l'acception de « jeu d'acteur, mimique », et surtout de « dissimulation ». Pour la part de la schizophrénie, aussi, il s'agit de l'étymologie du mot qui met en scène les deux composants grecs de *skhizein* (fendre, séparer) et *phrên* (esprit)[478] pour dire une fission de l'esprit entre deux forces antagonistes et ambiguës. La volonté de *dissimuler* le sens du texte, ou l'idée de l'auteur, sous la robe de la langue d'arrivée, l'idée à laquelle Ladmiral fait allusion en en faisant l'éloge comme stratégie des ciblistes appelle déjà l'entrée en jeu de l'hypocrisie. À cet égard, Efim Etkind (cité par Ladmiral, 2014 : 23) évoque la présence d'énormément de diminutifs en langue russe « qui sont intraduisibles en français » par exemple. Ainsi préconise-t-il qu'ils ne soient pas traduits tels quels : « ce qui doit être traduit, en l'occurrence, ce ne sont pas les diminutifs en eux-mêmes, c'est la tendresse dont ils sont le signifiant. » (*Ibid.*) Or la question qui se pose c'est : pourquoi le lecteur va-t-il vers une œuvre en langue russe avec ses « énormément de diminutifs » sinon justement pour se dépayser, se décentrer, de la manière habituelle d'exprimer la tendresse en langue française ? En supposant que l'on traduit dans le but d'élargir son horizon intellectuel en allant vers l'Autre, pour découvrir ce qui se trouve chez lui, afin d'enrichir la vision du monde du Même, alors la *dissimulation* de cette *étrange* manière russe d'expression de tendresse, par les moyens d'expression qui nous sont propres, n'est-ce pas une sorte *d'hypocrisie* ? Et cette volonté de découvrir l'Autre en même temps que de le dissimuler sous le « voile » du Même,

---

[477] Ladmiral, critique envers ce qu'il appelle les *sourciers*, souligne : « quand le traducteur, sourcier, décide de rester en arrêt devant le mirage d'une vérité « étimo-logique » qui serait attachée à un prétendu sens premier, il y a là une fixation (en un sens quasiment psychanalytique du terme) qui, en fait, ne correspond pas à la réalité de la langue-source elle-même et qui, pour le coup, représente une interprétation subjective, intervenant d'une façon subreptice mais massive sur le texte original auquel, en même temps, on se prétend (et, sans doute, on se croit) humblement et totalement fidèle. » (2014 : 12)

[478] Les deux possèdent des racines indo-européennes vraisemblablement à l'origine des équivalents persans de *şekaft* (fission) et *fravaşi* (esprit gardien en mazdéisme).

pour reprendre le thème fétiche de Roumi, thème par ailleurs platonicien, n'est-elle pas pour un esprit superficiel un symptôme de schizophrénie ?

Une traduction cibliste à haute « lisibilité » de l'œuvre de Roumi est une « hypocrisie » dans le sens pur du terme en ceci qu'elle ne fait que mimer le discours étranger, elle n'est qu'un simulacre de nouveauté, une mise en vitrine maquillée de l'image de l'Autre qui prétend représenter l'Étranger. L'attachement à la transparence de la traduction de la poésie de Roumi est une sorte de schizophrénie car il expose un conflit intérieur au fond du subconscient collectif de la culture d'accueil qui se déchire entre désir de l'Autre et son rejet, volonté de s'enrichir par le biais de la culture étrangère, et besoin de se conforter par des formes et des idées familières ou au moins pas trop insolites. C'est la manifestation extérieure de ce *refoulement* dont parle Freud.

Notre analyse ne relève, pourtant, que d'une critique de la déformation traductive du texte dans une perspective théorique et éthique. Qui dit que l'on vit dans un monde éthique ? Qui peut dire que toute entreprise réussie repose nécessairement sur une logique éthique ? Dans la perspective de la « raison pratique », c'est bien à cette hypocrisie collective et polysystémique, comme on le verra au chapitre suivant, que le poète soufi iranien doit son immense succès, du moins en Amérique du Nord. Cette hypocrisie ethnocentriste des traducteurs américains (en majorité) a eu pour effet la popularisation d'un poète, autrement peu connu du public. Le résultat d'une entreprise non-éthique a été assez bénéfique tant et si bien que le lecteur moyen, qui, sans doute, n'aurait autrement pas le courage de partir en quête d'une culture si éloignée et, d'une certaine manière, associée à un certain nombre de préjugés pas tout à fait positifs, peut sortir de sa cage intellectuelle et tenter d'approfondir sa connaissance en allant chercher d'autres traductions voire apprendre la langue de départ. Cet effet bénéfique se trouve, cependant, en corrélation avec un autre facteur, non moins éthique, qui est l'orientation interprétative subjective du texte d'arrivée.

CHAPITRE 8

Système de déformation au second degré

8.1. Traduction explicative et annexionnisme

Dans *Traduction et culture* (1995), Jean-Louis Cordonnier approfondit les modalités de l'ethnocentrisme tel qu'il existe dans la traduction littéraire comme espace de communication interculturelle. Il explique comment le rejet de l'Autre mène à un enfermement des cultures à l'intérieur d'elles-mêmes (solipsisme, à parler philosophie), malgré l'existence de la traduction ; car la traduction qui cherche à réaliser l'*équivalence dynamique*, aboutit en effet à un paradoxe ayant pour corollaire un certain rejet à l'égard de tout ce qui n'est pas conforme à la vision du monde de la langue-culture d'arrivée. Cet annexionnisme s'opère en général autour de quatre axes, en reprenant la formule de C. Romney cité par Cordonnier en analysant les traductions françaises d'Alice au Pays des merveilles :

> Il y a d'abord le souci du « lecteur » Puis, la recherche d'« équivalent » français pouvant correspondre, ou plutôt remplacer, les connotations culturelles étrangères. Ensuite, on est confronté au problème que des références culturelles n'ont pas la même « valeur » en français et en anglais […]. Il y a enfin le rejet de l'étrangeté ». (1995 : 169)

L'ethnocentrisme dans les traductions de Roumi se manifeste aussi autour de ces axes à la différence près que dans la plupart des cas les traducteurs ont pris acte de l'impossibilité de trouver l'équivalent adéquat au niveau des expressions et des allusions. C'est alors le premier et le dernier point qui sont surtout à retenir dans notre cas d'étude ; à savoir le texte centré sur le lecteur, ou mieux encore, sur sa capacité de se saisir du discours étranger et puis le rejet d'une partie du caractère jugé trop étrange de l'auteur, son style et sa pensée. Les deux axes se joignent sur un point essentiel : la volonté du raffinement et de l'homogénéisation du texte pour en faciliter la lecture et l'interprétation. Cette volonté ne se limite pas aux tendances déformantes que nous avons analysées, mais bien au-delà de l'énoncé. Il est donc primordial de ne pas limiter les forces déformantes de la traduction aux faits stylistiques et syntaxiques du texte traduit. Berman reconnaît, lui-même, l'éventuelle existence d'autres formes de déformations dont certaines s'appliqueraient à des cas ou à des

langues particulières. Si dans son analytique du traduire, il évoque treize tendances déformantes, il admet, pour autant, qu' :

> Il y en peut-être d'autres ; certaines se recoupent, ou dérivent des autres ; certaines sont bien connues, ou peuvent paraître ne concerner que notre langue classicisante. Mais en fait, elles concernent *toute* traduction, quelle que soit la langue, du moins dans l'espace occidental. Tout au plus peut-on dire que certaines tendances sont plus agissantes dans telle ou telle aire-de-langue. (1999 : 53)

Nous sommes ici à la recherche d'une force de déformation transcendante qui s'opère à l'échelle macro-discursive de la traduction.

8.1.1. Tendances déformantes au second degré

L'analyse des traductions de Roumi et son statut particulier à mi-chemin entre textes religieux[479] et textes littéraires laïques nous pousse à avancer l'hypothèse suivante : toute l'analytique des tendances et des forces déformantes de la traduction qui imposent, sciemment ou par inadvertance, l'effacement ou l'allégement de toute l'étrangeté ou d'une partie de l'étrangeté de l'œuvre ne relève, concernant le texte de Roumi, que d'un premier degré de déformation. Il en est envisageable un deuxième degré. Le système de déformation du texte ne concerne pas uniquement la traduction au niveau de la transposition des énoncés d'une langue à l'autre. La force homogénéisante n'affecte pas que le texte, mais l'ensemble

---

[479] Une mise au point s'impose ici concernant l'association de Roumi et sa pensée à une certaine religiosité. Tout bizarre que semble une telle thèse, Arberry prend l'œuvre de Roumi carrément comme exemple de la littérature religieuse. À propos du *Masnavi*, il affirme qu'il s'agit de « a massive poem […] called by the poet Jami 'the Koran in the Persian tongue' [and] by common consent ranks among the world's greatest masterpieces of religious literature. »(Arberry, 1961 *:* 11) Ailleurs, pour expliquer l'usage répandu des récits allégoriques par l'auteur, il compare cet usage avec celui des récits coraniques : « The use of the parabole in religious teaching has of course a very long history, and Rumi broke no new ground when he decided to lighten the weight of his doctrinal exposition by introducing tales and fables to which he gave an allegorical twist. […] First and foremost, there was the Koran itself to serve as a perfect, because a divinely inspired examplar. » (*Ibid*., 12-13)
De fait, l'importante quantité de références de Roumi aux notions religieuses, aux textes coraniques et aux traditions prophétiques (*Hadith*), notamment dans son *Masnavi*, lui a valu un labelle, d'après nous et bien d'autres critiques (dont le cas extrême, nous l'avons vu au chapitre précédent, est Yadollâh Royâyi), extrêmement réducteur d'une figure religieuse, et à l'ensemble de ses idées, celui d'une pensée religieuse. Il s'agit assurément d'un courant spécifique de l'Islam, mais cette attribution restrictive n'en reste pas moins réductrice, au moins du point de vue littéraire, sinon philosophique. Ce cliché courant chez les traducteurs anciens, mais aussi chez les contemporains, qui a pour l'origine l'existence d'un conflit idéologique de la culture de départ, est une entrave à l'appréciation d'une œuvre littéraire, qui est en plus grande partie (le *Divân* est plus un ouvrage d'une longueur plus importante de 27 pour cent) essentiellement lyrique et symboliste. Il importe de préciser que même le *Masnavi* ne déploie pas que des thèmes religieux ; au contraire, en plus de passages lyriques, cet ouvrage aborde des thèmes très variés touchant à tous les aspects de la vie humaine et la plupart de ses analyses ne sont pas uniquement d'un point de vue religieux, mais métaphysique, éthique, et psychologique.

du discours, même l'ensemble d'une pensée. L'annexionnisme culturel ne réside pas uniquement dans le rejet de l'étrangeté dans son altérité extérieure, c'est-à-dire celle de la culture étrangère par rapport à la culture du Même ; il se présente aussi, et surtout dans le rejet de l'étranger dans son altérité intérieure de la culture étrangère, à savoir l'altérité d'une pensée au sein du polysystème culturel et idéologique d'origine. Il est ici question de l'hétérogénéité du texte étranger qui gêne. Elle gêne à la compréhension, donc le lecteur, elle gêne à une certaine idée que le Même s'est fait du monde tel qu'il lui paraît, et elle gêne au bon fonctionnement du système intellectuel du Même. C'est, en tout cas, vrai pour le texte de Roumi. Ce texte dérange. Malgré tout ce qu'on peut penser de la popularité de Roumi dans le monde iranien, qui est, au reste, un phénomène assez récent d'après Şafi'i Kadkani, surtout en comparaison avec d'autres poètes comme Hafez, Sa'di, Ferdowsi ou même Nezami, Roumi choque le lecteur, à l'image de son amour, son maître, son soleil, Şams.[480] L'œuvre de Roumi est hétérogène et plurielle, pluraliste et syncrétiste, et ce au sein du monde iranien ou dans le monde islamique en général. De ce fait, son œuvre et sa pensée n'ont jamais cessé de fasciner et d'attirer les commentateurs, qui dans un sens comme dans l'autre, se sont efforcés d'en faire une interprétation particulière et cohérente. Ces commentateurs, qui sont en majorité des théologiens ou des mystiques, ont tâché de ne voir qu'une harmonie parfaite entre cette pensée hétéroclite et le dogme de la religion. Mis à part le débat sur la rationalité de leur démarche ou le fait qu'ils aient raison ou non, cette quête acharnée d'homogénéité évoque déjà un certain annexionnisme *intralingual* et *intraculturel*, un certain rejet de l'Autre au bénéfice de l'ordre établi du Même. Car, chez Roumi (pas nécessairement chez tous les mystiques), il s'agit déjà d'une culture, d'un langage, d'une esthétique, autre que le canon institutionnalisé langagier, culturel et surtout idéologique de son temps, et peut-être de tous les temps[481]. Or cet effort d'homogénéiser le discordant, le dys-cohérent, le paradoxe, bref, l'altérité de Roumi, prend une ampleur d'autant plus conséquente dans le contexte de la traduction *interlinguale* et la communication *interculturelle* que l'écart entre le Même et l'Autre s'accroît indéfiniment. Le paradoxe interne et les contradictions omniprésentes de Roumi choquent le lecteur au point de rendre le discours incompréhensible. Le mode d'expression de Roumi, se situant au cœur du non-dit et de l'allusion, risque de donner naissance au non-sens. Arberry et tant d'autres le précisent à plusieurs reprises, le lecteur

[480] D'après la légende, Şams était un personnage désagréable avec une langue extrêmement poignante.

[481] Quel prêcheur, mystique ou non, a fait appel à un langage obscène et à des images grossières pour traiter d'un point théologique, comme c'est le cas chez Roumi? Comme le montre l'exemple 4.10, le lecteur a quelques fois l'impression d'avoir affaire à un homme de la rue étant donné le degré de simplicité et d'oralité des analogies de Roumi pour enseigner des concepts philosophiques complexes.

occidental reste perplexe devant le langage de Roumi. Il faut alors l'aider à mieux comprendre. D'où le travail de pédagogue qui s'impose au traducteur. Car il faut classer pour comprendre. Il faut mettre l'auteur dans une case pour que le lecteur soit à même de l'identifier, voire de s'identifier à l'auteur. Une case telle que la religion et l'usage de la parabole dans le discours religieux, le mysticisme islamique, le néoplatonicien, le panthéiste, et plus récemment, le langage d'amour, la religion d'amour, etc. Un auteur qui ne se loge pas dans une case et qui n'est pas compréhensible, perd de son intérêt. Barks qui a dit vouloir « libérer ces vers de leur cage », cherche justement à les rendre agréables au goût. Mais s'il crée des traductions-introductions par la transformation du style, d'autres traducteurs, plus sérieux, peut-on dire, en font de même par une autre pratique annexionniste, par l'interprétation, par la clarification, par le commentaire : il faut mettre Roumi dans une case, et quelle case lui serait plus convenable que celle qui va de pair avec l'esprit du temps, le *Zeitgeist* : panthéisme et néoplatonisme au tournant du XIXe siècle, regain d'intérêt pour l'Islam et les merveilles du monde islamique au long du XXe siècle, quête de spiritualité en Amérique de la fin du XXe, et défense de l'Islam face à sa réduction au phénomène de l'islamiste en France du XXIe siècle où les travaux de Leili Anvar voient le jour.

Dans tous les cas, il s'agit d'un travail de pédagogie et non de traduction. C'est le travail d'interprète du message fait à la place du récepteur du message, c'est-à-dire du lecteur. Il est question d'un système de déformation qui n'est pas cette fois-ci opéré (uniquement) au niveau des énoncés mais à l'échelle de toute une pensée. C'est un niveau supérieur de déformation. C'est un ethnocentrisme au second degré qui cherche à classer l'inclassable pour lui ôter son côté contradictoire donc désagréable. Dans la mesure où ce deuxième niveau de déformation ne se rapporte plus au texte à l'échelle de l'énoncé mais s'applique à l'ensemble du discours, son effet déformant est bien plus grave pour l'altérité du texte. Il n'est plus question d'une simple tendance, mais d'une mégatendance, car elle n'est plus complètement inconsciente mais plus souvent délibérée. Cette mégatendance déformante consiste à interposer entre le lecteur et l'auteur une interprétation quelconque, voire à l'imposer au texte là où il n'en existe pas. Le non-dit et le contredit marquent l'ensemble du texte de Roumi surtout si l'on inclut ses deux œuvres majeures de natures et de caractères profondément divergents, on l'a vu au chapitre 6, et cette marque fait partie intégrante de son discours qui ne peut qu'être distordu par les commentaires explicatifs supplémentaires, quels qu'ils soient, dans l'opération traduisante. Or cette déformation au second degré, plus latente encore, plus invisible car cachée non au sein du texte mais dans le *paratexte*, caractérise les

pratiques d'une majorité des traducteurs de cet auteur. On peut lui imaginer un caractère idéologique spécifique ou tout simplement l'attribuer à cette propension prépondérante de la traduction ethnocentrique qu'est l'homogénéisation de toute bizarrerie apparente du texte dans le but de le rendre conforme au canon esthétique de la culture d'arrivée ou bien d'en faciliter la lecture. Dans les deux cas, cette *hyper-force* déformante, se jouant au niveau de l'interprétation du texte, n'en soulève pas moins de sérieuses questions de l'éthique de la traduction. Il aurait convenu d'écrire tout un ouvrage sur les forces déformantes de second degré, corollaire de la volonté de commenter le texte pour le faire recevoir, mais nous nous contentons ici d'un chapitre de ce modeste exposé. Nous nous proposons alors de faire un bref retour à la théorie herméneutique pour éclairer l'ampleur des enjeux éthiques de l'interprétation du contenu de l'écriture et de la pensée roumienne, avant d'analyser les pratiques traductives par lesquelles s'opère le système de déformation au second degré.

8.1.2. Interprétation comme espace éthique

La traduction littéraire comme acte de communication interculturelle est avant tout une forme de communication textuelle mais elle en est une forme très spécifique. En effet, selon Berman qui regarde l'association de la notion de communication, dans l'acception générale du terme, à la traduction des textes littéraire d'un œil très critique, l'attribue au domaine technologique. Cette position est corollaire de la dissociation de la notion de « message » de celle de « texte » chez Berman. Le texte littéraire se distingue fondamentalement du texte technique en ceci que l'œuvre littéraire « ne transmet aucune espèce d'information, même si elle en contient ; elle ouvre à l'expérience d'un monde ». (1999 : 70) Et cette proposition ne se confirme mieux probablement nulle part ailleurs que dans l'œuvre dite mystico-didactique du *Masnavi* car, on l'a vu, si elle se donne une vocation didactique, elle ne constitue, pour autant, aucunement un manuel d'épuration de l'âme pour se joindre à Dieu ; au contraire, elle se veut un univers multiforme et *dyscohérent* sur tous les plans textuels. Elle est justement le partage d'une expérience, d'une vision. Il n'y a pas un message, mais une constellation de contenus sémantiques complexes[482] mise en forme par le biais de modes de signifiance hétéroclites : musique, graphisme, images mentales, etc. La réduction des énoncés d'un tel texte au simple *message* d'un simple énoncé linguistique paraît être une erreur fondamentale. Or c'est bien de ce principe que partent bon nombre de traducteurs de Roumi. Ils ont cherché à transmettre *un* message, et dans l'optique de cette

[482] Au sens du « contenu complexe » de Prandi (1992).

transmission et de par l'hermétisme des modes de signifiance du texte, se sont donné la tâche d'interprètes de ce message ; message qu'ils ont interprété à leur guise et vendu au public de leur langue comme celui de l'auteur. De ce fait, il y a déjà, nous le verrons plus tard, un certain dépassement du seuil de responsabilité qui leur est accordé en tant que traducteurs. Cette transgression à l'éthique du traduire, telle qu'elle est proposée par Berman, commence avant tout au niveau de l'interprétation du contenu de l'énoncé. Les traducteurs de Roumi inclinent à imposer, selon leur propre vision du monde, un certain point de vue au texte par l'entremise de leur traduction, ce qui pose un premier problème éthique, sachant que toute interprétation de l'énoncé complexe a un aspect éthique qui lui est viscéralement lié. Afin de réfléchir sur les enjeux éthiques de l'interprétation, il est besoin de revenir sur les notions de communication et d'interprétation telles qu'elles sont exploitées par la théorie de réception. Mettant de côté, temporairement, l'opposition *texte-message* de Berman, nous prenons le texte comme l'ensemble des énoncés qui incarne l'objectivation des idées de l'auteur sous forme de signes linguistiques et dont le contenu fait l'objet d'une communication verbale.[483]

Prandi traite des principes modernes de l'interprétation du message de manière sommaire mais instructive auxquels quelques références ont déjà été faites dans cet exposé. Son analyse se trouve dans l'interlude, intitulé « structure sémantique et interprétation discursive des énoncés », qui sépare les deux sections de son ouvrage (1992 : 135-174). Dans la première section, il aborde la mise en forme des tropes dans l'énoncé, et dans la deuxième, il s'intéresse à l'interprétation des tropes dans le discours. Ce qu'il convient d'évoquer ici ce sont les dimensions éthiques de l'interprétation du message dans le cadre de l'interaction communicative. Ce qui souligné par son hypothèse est avant tout la « latitude livrée à l'interprète par la construction active du champ d'interprétation » et la disponibilité « d'options virtuellement illimitées » d'interprétation allant de la simple réception du contenu de l'énoncé jusqu'à « l'interférence d'un message qui s'éloigne radicalement du sujet de discours ». Il précise l'insuffisance théorique de deux notions : d'une part, celle du « signifié littéral » qui est, selon lui, « une notion hybride, suspendue entre le point de vue linguistique immanent communicatif et situationnel », d'autre part, la notion de « l'interprétation authentique » qui « repose sur celle d'intention communicative d'un sujet ». (*Ibid.* : 158) L'insuffisance de ces deux notions découle de la mise à l'écart du double caractère du

[483] Toujours selon Berman, si le rapprochement entre la communication et le texte doit être fait, alors la traduction est « la communication d'une communication » (1999 : 70) ; c'est-à-dire, l'énoncé visant à communiquer un message par le biais d'une mise en forme propre, la traduction a pour but de relayer cet acte de communication à son tour dans la langue traduisante.

contenu sémantique : le signifié de l'énoncé et l'intenté de l'énonciateur, la fameuse distinction du signifié et du vouloir dire. En réalité, il existe une distance permanente entre la réalité structurale de l'énoncé qui constitue son signifié et l'intention communicative d'un sujet parlant (ou écrivant). Une interprétation littérale ne peut être que l'extrémité du continuum de possibilités auquel nous avons fait allusion. Elle implique, selon Prandi, « l'effacement de la distance entre le signifié et le message, avec la perte de la dimension inférentielle qui lui est propre ». (*Ibid.* : 159) Autrement dit, au cours de l'acte de la communication entre deux sujets, en l'occurrence entre l'auteur et le lecteur, s'opèrent, d'un côté, la structuration de l'énoncé à l'aide de l'instrument langagier en suivant les règles précises et prédéterminées d'un code, et de l'autre, un processus d'inférence en fonction des données situationnelles et contextuelles fournies par le champ d'interprétation. Or cet échange se réalise entre deux sujets dont l'activité intellectuelle, ayant lieu dans le monde réel extralinguistique, n'est pas strictement régie par le code langagier. Les sujets ne font qu'un usage subjectif des « propriétés objectives des signes ». D'où l'écart entre le signifié et le message, qui n'est pourtant pas une défaillance du système de la communication verbale mais une réalité telle quelle :

> Loin d'être un accident dû à la faiblesse de l'esprit humain, cet écart nous renvoie à l'hétérogénéité structurale des signifiés et des messages : il est donc inséparable de l'interprétation, et constitutif de son espace même. (*Ibid.*)

Or si cet écart est permanent entre deux entités qui ont trait à deux domaines différents du réel – la structure objective de la langue et les idées subjectives du monde extralinguistique – la question qui se pose est comment l'échange communicatif entre deux sujets devient possible ? Si la transparence des signes n'est qu'une illusion, comment les parties engagées dans la communication font-elles pour mener leur entreprise ? La réponse se trouve dans le concept kantien de la « raison pratique »[484]. En pratique, les sujets communicants, les deux partenaires de la communication, doivent faire un « effort » permanent d'inférence pour accéder à l'intentionnalité de l'autre. Dans une interaction bidirectionnelle, l'un et l'autre font cet effort simultanément, alors que, dans une communication unidirectionnelle, comme dans le texte écrit, c'est uniquement l'un, le sujet-

[484] Prandi cite Kant afin de clarifier le concept de l'illusion nécessaire : « Dans le domaine la connaissance, les idées sont l'expression d'une illusion de la raison de pouvoir dépasser les limites de l'expérience, car «on ne peut pas trouver des phénomènes où elles puissent être représentées *in concreto* » […]. Dans le domaine pratique, en revanche, « les idées deviennent des causes efficientes » ; le 'monde moral' « n'est qu'une simple idée, mais une idée pratique qui peut et doit réellement avoir de l'influence sur le monde sensible, afin de le rendre, autant que possible, conforme à l'idée » ». (*Ibid.* : 160, note 54)

interprète qui fait cet effort. On peut dire, d'une certaine manière, qu'afin de faire réussir le projet langagier, le sujet-interprète va à la rencontre du sujet-parlant dans un effort actif et non passif. Dans une certaine mesure, le sujet-interprète se dirige vers l'Autre.

> Les partenaires de l'échange communicatif, qui investissent leurs énergies dans une entreprise à chaque fois renouvelée, dont aucune structure objective n'est en mesure de garantir la réussite – combler le décalage entre les signifiés et les messages –, sont prêts à réifier le succès par définition contingent de leurs efforts sous forme d'une propriété objective, garantie par les structures linguistiques, des signes qu'ils échangent. Autrement dit, la réussite de la communication est un problème éthique déguisé en problème empirique et théorique. (*Ibid.* : 160)

L'interprétation visant à en venir, à partir des signifiés linguistiques nécessaires, aux intentions contingentes du sujet énonciateur, devient un acte éthique en tant qu'activité intellectuelle, car elle souscrit à un certain nombre de maximes et d'impératifs qui la gèrent. Elle devient une activité humaine gouvernée par une déontologie. C'est ainsi que le travail d'interprétation, par le sujet récepteur, se subordonne avant tout à l'évaluation des éléments indicaux qui constituent le champ d'interprétation et non à une quelconque disposition personnelle immanente de l'interprète lui-même. Or quelle est la conséquence de cette hypothèse philosophique de Prandi dans le domaine de la traduction ?

En traduction, l'énoncé passe par deux étapes, au lieu d'une, pour monter jusqu'à son interprète ultime, le récepteur final à qui le message est destiné : le lecteur de la langue d'arrivée. Il y a d'abord l'énonciation, dont le contenu sémantique est reçu et interprété par le traducteur-lecteur ; ensuite, entre en jeu la ré-énonciation. Donc il y a un double procédé d'interprétation réalisé d'abord par le traducteur-lecteur puis par le lecteur proprement dit. La suscription à une certaine déontologie est alors doublement nécessaire pour le bon fonctionnement de la communication qui consiste en transfert de l'intenté de l'auteur à partir du texte original jusqu'au lecteur du texte traduit. Car pour revenir à l'hypothèse de Berman, qui ne prend pas l'œuvre littéraire comme simple « message à communiquer » mais la « manifestation » d'un monde, celui de l'auteur, la traduction devient la remanifestation de ce monde. Or cette remanifestation de l'expérience du texte original passe d'abord par le biais d'une interprétation intermédiaire qui est éventuellement susceptible de la déformer. Dans le cas des traductions hypertextuelles ou ethnocentriques, le champ d'interprétation est fortement perturbé par l'interférence des éléments fournis par le sujet ré-énonciateur qui s'interpose entre le sujet énonciateur et le sujet récepteur.

La manipulation du champ d'interprétation est dans une certaine mesure le corollaire inévitable de la traduction, car la transparence, même si elle est une directive dans la théorie traditionnelle de la traduction, reste toujours insaisissable. En effet, c'est justement la traduction annexionniste et ethnocentrique qui s'impose le plus au champ d'interprétation du lecteur de la langue cible. On peut même dire que les tendances déformantes que nous avons analysées dans les traductions de Roumi jouent le plus grand rôle dans l'interférence au niveau du processus de la communication verbale en ceci qu'elles portent sur la signification structurelle de l'énoncé bien avant même que le message soit interprété par le récepteur. Mais la traduction étrangéisante, ou sourcière, comme l'appelle Ladmiral, peut, elle aussi, ne pas être exemptée de déformation. Cette force latente mais efficace réside dans la volonté du traducteur d'être visible et de rendre le texte traduit visible. C'est, en réalité, le niveau d'interférence du traducteur dans le champ d'inférence du lecteur qui détermine le degré de la déformation de l'univers du texte original. Cette déformation est sans doute la plus récurrente dans un grand nombre de traductions effectuées des textes de Roumi, non seulement actuellement, mais aussi au cours des siècles précédents, même dans le cas des traducteurs qui se veulent littéralistes. Il s'agit, bien sûr, de la force déformante reconnue par Berman, baptisée l'*explicitation* ou la *clarification* sur l'échelle du micro-discours[485]; or les conséquences se manifestent surtout au niveau macro-discursif : l'*homogénéisation* du texte qui se veut, exprès, hétérogène. Bon nombre de traducteurs ont tendance à fixer, de prime abord, un « message » clair dans le texte poétique de Roumi, et puis à en faciliter la « communication » à l'aide d'un ensemble de dispositifs. D'après nous, cette visée même de la traduction constitue une transgression de la loi éthique dans la mesure où elle pose une entrave à l'entreprise de l'interprétation par le lecteur du texte traduit. Cette présence envahissante de l'interprétation par le sujet traducteur a, d'une certaine manière, effacé les frontières entre le commentaire du texte et sa traduction. Pour mieux éclairer ce point essentiel, il faut examiner de plus près comment le commentaire et la traduction tendent à s'entremêler dans le cas de la traduction étrangéisante.

[485] On l'a déjà souligné à plusieurs reprises dans nos exemples comment les traducteurs tendent à rationnaliser le texte par excès d'usage de ponctuation, établissement de l'ordre dans le discours, rattachement excessif à l'agencement syntaxique de la langue d'arrivée, etc.

8.2. Intertextualité traductionnelle comme enjeu éthique

8.2.1. Relation difficile de commentaire et traduction

Si le commentaire et la traduction sont tous les deux susceptible de poser des problèmes éthiques, c'est parce qu'ils se trouvent dans un rapport intertextuel qui les rend parfois inséparables, l'a-t-il déjà été indiqué au chapitre 6, l'un de l'autre. Ils partagent des similitudes indéniables. Tous les deux suivent un texte original auquel ils sont liés par une relation de secondarité qui suscite une obligation éthique. L'un et l'autre sont les destins du texte[486], dans son prolongement, sa survie. Ce qui relie viscéralement ces deux pratiques c'est le travail d'interprétation : comprendre pour traduire et comprendre pour expliquer. Ce qui les sépare, c'est en effet la place de l'interprétation, cachée et préliminaire dans la traduction, apparente et explicite dans le commentaire. Si l'interprétation est préalable au traduire mais ne se laisse pas voir par le lecteur, elle est au centre du commentaire dont le but est d'expliciter. Or l'explicitation n'est pas et ne doit pas être la visée de la traduction. Il n'appartient pas à la traduction d'interpréter l'œuvre pour le lecteur. Le traducteur, selon le principe de la traduction éthique, ne doit pas se permettre d'imposer une exégèse de texte qui lui fixe un point de vue, un intenté particulier. L'œuvre originale étant la manifestation d'un monde doit être remanifestée telle qu'elle sans en délimiter les facettes. Le traducteur qui enrichit le champ d'interprétation du texte non par des éléments indicaux mais par des forces motrices de l'orientation de la compréhension, prive le lecteur d'une liberté de pensée dont dispose le lecteur du texte original en première main. À cet égard, une certaine *invisibilité* du sujet traducteur dans le champ d'interprétation semblerait souhaitable afin d'en assurer la neutralité.

Une prise de position à l'encontre de l'interférence du traducteur dans le processus d'interprétation du texte semble nous rapprocher, en quelque sorte, de la posture des partisans de la notion de *transparence* de la traduction dans la mesure où nous critiquons les effets néfastes des commentaires de la traduction qui l'accompagnent ou l'entourent. Or c'est dans le cadre d'une volonté de décentrement par une traduction littéraliste que nous tenons à montrer que l'excès de visibilité du traducteur dans sa subjectivité interprétative, non par ses choix textuels mais par le biais de ces notes explicatives, nuit au principe même de *fidélité* à la *lettre* de l'œuvre originale à la base d'une traduction éthique. Car si la *fidélité* à la *lettre* du

[486] « Commentaire, critique et traduction sont trois destins des œuvres », souligne Berman, cité par Cordonnier (1995 : 184).

texte source se justifie par un principe éthique, l'intervention exégétique excessive par le traducteur moyennant des commentaires portant sur le sens des énoncés et l'intenté de l'auteur porte préjudice à l'intégrité d'un texte qui se veut ambigu.

Or l'indispensabilité des notes de traduction est indéniable surtout dans le cadre d'une traduction qui, ne se voulant pas annexionniste, évite à tout prix la *correspondance dynamique* comme procédé traductif. Si créer l'effet équivalent n'est pas le mot d'ordre de la traduction, si le texte d'arrivée décentre la vision du monde du Même en l'amenant jusqu'à une culture autre dont le lecteur ne connaît que peu ou rien, si les repères culturels du Même ne sont pas présents dans le texte traduit pour en faciliter la compréhension, comment le lecteur est-il supposé apprécier l'Autre dans son étrangeté ? Si le lecteur n'est pas averti, par exemple, du double-sens du mot *xâmuş* (silence) dans les qazal ou le signifié du nom de Şams de Tabriz et la situation géographique de sa ville natale, n'est-ce pas toute une dimension de l'œuvre qui s'échappe au lecteur de la traduction. Les commentaires de la traduction disposent de deux capacités qui rendent la composante *sine qua non* de la traduction étrangéisante et éthique : d'une part, ils enrichissent le champ indical de la réception du texte en dévoilant (et non ajoutant) des indices qui clarifient les conditions contextuelles de la genèse de l'œuvre en prenant acte des faits culturels, civilisationnels et surtout historiques ; d'autre part, ils mettent le lecteur en garde contre pertes éventuelles dont le texte fait l'objet dans son passage d'un idiome à l'autre. Dans sa brève mais instructive analyse des notes du traducteur, Pascale Sardin prend acte de cette dualité[487] de la visée des éléments de *paratexte* de la traduction, tout en tenant compte du statut polémique des notes du traducteur, lieu privilégié de la disparition des frontières séparant traduction et commentaire. Elle reconnaît deux types de fonction pour celles-ci : la fonction exégétique et la fonction « méta- ». La première fonction de ces notes, qui peut s'attribuer aussi à d'autres formes de commentaire de traduction (comme les préfaces, postfaces, glossaires, etc.), consiste à présenter des faits concernant le contexte situationnel de l'énoncé :

> Sa tâche consiste alors à élucider une notion culturelle ou civilisationnelle ; elle intervient lorsqu'une lacune contextuelle, marque d'une différence, se fait sentir, et

[487] Le double rôle du commentaire, Cordonnier le résume ainsi : « [Introductions, préfaces, postfaces] servent naturellement à replacer le texte le texte traduit dans l'intertextualité et à donner les informations clés pour entrer dans l'œuvre. Mais elles ont pour rôle aussi, dans le cadre de l'éthique, de la position du traducteur face à sa traduction, donc en fait, face à l'*épistémè* de son époque. » (1995 : 183)

> permet de la réduire, de façon visible et objective, par l'appel en bas de page ou le renvoi en fin de volume. Sa référence est au hors-texte.[488]

La deuxième visée du commentaire que traducteur fait de sa propre traduction est une espèce d'auto-analyse, ce que les détracteurs de commentaires considèrent comme un aveu de faiblesse, alors qu'il s'agit de sensibiliser le lecteur aux enjeux de la traduction. C'est le type de notes que les traducteurs plus avertis (Tajadod, Lewis, Williams, etc.) de Roumi fournissent, par exemple, au sujet du caractère hyper-rythmique de la poésie de celui-ci et l'impossibilité de recréer les aspects prosodiques sans s'éloigner du contenu propositionnel de l'énoncé.

> Dans sa première fonction, la fonction exégétique, la note, vecteur d'un savoir, dénotait : elle supplémentait en sens. Avec cette deuxième fonction, la N. D. T. renseigne davantage sur les manques à traduire des traducteurs, dont le plus courant est certainement le fameux « jeu de mots intraduisible ». Elle devient une mise en abyme marginale et paratextuée des difficultés rencontrées. (Sardin, *ibid.*)

Ce second mode de commentaire est, selon l'auteure de l'article, encore plus décrié par les opposants des notes explicatives d'autant que la rupture qu'elle cause au flux de lecture est abrupte et « violente ». Pourtant, dans une approche étrangéisante, le traducteur ne se dissuade pas de l'idée d'engendrer des chocs dans la fluidité du texte cible quitte à en réduire la lisibilité. Mais comme l'indique à plusieurs reprises Cordonnier, défenseur des commentaires de la traduction, la primauté de la culture de l'Autre dans sa représentation par la traduction ne doit en aucun cas gêner la compréhension du texte par le Même. En effet, la question de l'intelligibilité[489] de l'Autre dans la traduction non-ethnocentrique devient d'autant plus importante que la finalité de cette approche réside dans l'enrichissement du Même en allant vers l'Autre et en essayant de comprendre d'autres manières de voir et de vivre le monde, d'absorber l'*épistémè* de la culture étrangère. Chaque culture a une part du « non-dit » qui diffère des autres cultures de par l'historicité de son expérience du monde. C'est l'essence de la communication verbale en ceci que tout ne peut, par économie du mot ou d'autres raisons pragmatique, être dit. Étant donné que ce non-dit ne devient exploitable et compréhensible par chaque individu que par exposition permanente de longue durée. Or la traduction se charge d'amener le lecteur face au « non-dit » à l'« implicite » d'une autre

---

[488] SARDIN Pascale, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », in *Palimpsestes*, numéro 20, 2007, (http://palimpsestes.revues.org/99, paragraphe 14)

[489] Sur l'intelligibilité du message dans les échanges interculturels, Cordonnier précise que tout ce qui peut être intraduisible est au moins intelligible, à savoir que l'on peut toujours l'expliquer. (1995 : 183)

culture. La traduction dans cette visée n'est réussie que si elle est « traduction-dévoilement » ou bien au dire de Berman « une véritable « éducation à l'étranger » ». (Cordonnier, 1995 : 179) La traduction doit alors donner « au Même les clés culturelles qu'il n'a pas encore à sa disposition ». (*Ibid.* : 180)

> Cette explicitation est d'autant plus nécessaire que les cultures en présence connaissent de fortes zones d'opacité. Il y a une traduction-dévoilement qui montre parfaitement cette dialectique entre l'exigence du texte et la question du non-dit. (*Ibid.*)

Ainsi le commentaire devient inséparable de la traduction et sa finalité est le décentrement du Même. Ce rapport étroit vise à situer le texte original dans son intertextualité su sein de la culture étrangère car tout texte n'a de sens qu'en rapport avec d'autres textes écrits à la même époque y compris ceux écrits par le même auteur.

> Traduction et commentaire entrent alors dans un rapport d'intertextualité, et se complètent l'un l'autre, et dans leur rapport dialectique c'est l'Autre qui m'apparaît dans sa radicalité, et en me montrant son visage, relativise, et par contre coup redessine les contours du mien. (*Ibid.* : 181)

De l'autre côté de ce débat, il y a tous les effets néfastes du commentaire hyper-explicative qui délimite l'intenté de l'auteur et ainsi le déforme. La clarification n'est-elle pas une tendance du premier plan dans la traduction ? Même les partisans du commentaire exégétique reconnaissent que « si le traducteur doit expliciter une part du non-dit de l'Autre, cela ne vaut pas dire qu'il doit se substituer à l'expérience de s échanges interculturels ».(*Ibid.* : 183) Sardin aussi fait allusion à cet excès usage mais surtout au caractère subjectif des commentaires des traducteurs sur le texte le montrant à l'aide de plusieurs exemples tirés entre autres des traductions anglaise de *Madame Bovary*.

> Mais on voit bien ce que la frontière qui sépare exégèse et interprétation, l'une supposée être du côté d'un sens objectif et l'autre d'un sens subjectif, peut avoir de flottant. La note exégétique, qui atteint son degré d'objectivité maximal dans certains emplois conventionnels, […] peut aussi aisément basculer du côté du subjectif, et ce à des degrés divers. (Sardin, 2007 : paragraphe 8)

Alors comment faut-il résoudre ce dilemme et ou peut-on désigner la frontière entre la traduction et le commentaire ? Comment réconcilier la nécessité du commentaire avec son atteinte à l'intégrité du texte source ? Peut-on simplement réduire le critère de dangerosité des commentaires du traducteur à la question de subjectivité, en appliquant la dichotomie de

Dilthey en faisant part entre « explication » et « interprétation » comme deux attitudes herméneutiques ? Une mise au point est indispensable concernant cette distinction. Dilthey, cité par Ricœur (1986 : 154-163), distingue notamment ces deux versants de l'activité herméneutique en reconnaissant l'explication comme présentation des faits objectifs telle que dans la science (naturelle), et l'interprétation comme appropriation subjective du texte à la manière de l'historien ou en science de l'esprit. L'interprétation étant une province de compréhension, l'indique Ricœur, l'opposition est entre « expliquer » et « comprendre ». Or comprendre c'est transférer le psychisme du sujet en celui d'un autre (l'objet de compréhension). Quel que soit le degré d'objectivité d'un tel processus, la compréhension implique de monter jusqu'au psychisme de l'autre en s'appuyant sur des indices. Dilthey dit : « Nous appelons compréhension le processus par lequel nous connaissons quelque chose de psychique à l'aide des signes sensibles qui en sont la manifestation. » (Ricœur, 1986 : 160) Autrement dit, l'explication relève des causes tandis que l'interprétation relève des valeurs, la première, de la nature, et la seconde, de la liberté.[490] Ce que nous appelons les sciences humaines, l'illustre Dilthey la nommait les sciences de l'esprit. Dans le cadre de l'interprétation du texte, il s'agit de se transférer dans le psychisme de l'auteur d'après les signes et les structures linguistiques. D'après cette définition, on peut imaginer comment le commentaire se démarque de la traduction ; si la traduction passe par lecture-interprétation-réécriture, comme le précise Ladmiral (1994 : 232), le commentaire n'est supposé qu'expliquer les problèmes de la traduction ou bien les faits contextuels de la culture ou de l'histoire du texte. Pour résoudre cette aporie et trouver une issue à ce dilemme qu'est le commentaire de la traduction dans le cadre de notre approche éthique, nous proposons une distinction nette et claire entre le *bon* et le *mauvais* commentaire.

Le *bon* commentaire, quelle que soit sa forme, est, selon nous, celui qui *explique* une situation en présentant des *faits*, linguistiques ou extralinguistiques, afin de donner les moyens au lecteur d'apprécier les enjeux du texte et de son transfert ou bien de comprendre ou d'interpréter le « vouloir dire » de l'auteur ou mieux encore de créer un « vouloir dire » pour le texte[491] ; un *mauvais* commentaire est celui qui cherche à *interpréter* le texte, par

[490] Ce que nous appelons les sciences humaines, l'illustre Dilthey la nommait les sciences de l'esprit. (*Le Monde de l'esprit* [« Die geistige Welt »], 1992)

[491] Car notre auteur, en l'occurrence, ne maîtrise pas tout à fait, lui-même son « vouloir dire », on l'a déjà expliqué au chapitre 6, car il met en cause la volonté de figer son message de manière définitive. Il accuse, d'office, l'interprète de son message : « *har kasi az zanne xod şod yâr e man/az darun e man nacost asrâr e man* [tout un chacun est devenu mon compagnon par sa propre conviction / nul n'a cherché mes secrets au fond de moi. » (MI-Ligne 6).

quelques moyens qu'il soit, ou à orienter la compréhension du lecteur de l'intenté du message. Le premier fournit des éléments factuels au champ indical ; le second en modifie les champs de forces de l'interprétation. À ce titre, le mauvais commentaire, le commentaire déformant tend à clarifier l'intenté de l'auteur, ce qui en fait une force de déformation à second degré, encore plus dangereux que les tendances déformantes du premier degré. Les notes explicatives, celles dont la visée est de remarquer les faits stylistiques et rhétoriques du texte perdus dans le passage d'un système de code à l'autre, sont, en revanche, des dispositifs indispensables d'une traduction éthique. Ce dernier type d'intervention de la part du traducteur, intensifiant sa visibilité ajoute à la valeur de la traduction en faisant savoir constamment au lecteur qu'il est devant une traduction et non une œuvre originale. À l'opposé de cette pratique se trouvent des interventions dont le but est d'orienter l'interprétation du lecteur ne faisant que dénaturer l'opération traduisante en effaçant les frontières entre le commentaire composé idéologiquement motivé et la traduction dans le sens propre du terme.

En somme, et en se référant à la définition des champs proposés par Prandi, le commentaire *neutre* n'ajoute que des objets, des indices, au champ indical du texte, et laisse intact les éléments constituants du champ d'interprétation du lecteur. Le commentaire *déformant* modifie les champs de forces de l'interprétation du texte manipulant ainsi le processus de la compréhension qui doit rester dans le monopole du lecteur. À la lumière de la distinction faite par Prandi entre le contenu de l'énoncé et le contenu du message, entre la signification et la communication, on peut distinguer le commentaire qui a pour but de faciliter la compréhension du signifié de l'énoncé, en apportant des éclaircissements relatifs à la structure de l'énoncé et aux spécificités linguistiques de l'énonciation de départ, et celui qui se donne la vocation de faciliter la réception du message, de ce fameux « intenté » de l'énonciateur. Le premier se rapporte aux « signes » traduits (symbole linguistique) dans leur structure arbitraire qui diverge de celle de la langue traduisante. Le second a trait aux « indices » constituant les champs d'interprétation. Le premier montre la façon de dire de l'Autre dans son Altérité ; le second interprète l'Autre pour le Même. L'un sensibilise le destinataire aux instruments de la mise en discours tels qu'ils sont mis en œuvre par l'auteur, l'autre créée des champs de forces pour manipuler la qualité et la substance de l'interaction entre l'énonciateur et l'énonciataire.

8.2.2. Traduction de Roumi comme commentaire

Les frontières entre traduction et commentaire interprétatif ne sont sans doute nulle part ailleurs aussi brouillées que dans les traductions de la poésie soufie, et pour cause tant ses particularités stylistiques que le fait que ses traducteurs sont majoritairement des orientalistes ou des spécialistes du monde iranien avant d'être traducteurs. L'immense ennui de la réception de Roumi à travers la traduction dans le monde occidental, et dans une moindre mesure partout, est que sa parole ne nous est généralement pas transmise sans interférence des interprétations expertes et du *paratexte* qui ont pour vocation d'orienter la compréhension du lecteur vers tel ou tel concept, sinon dans le but de préserver de quelconques institutionnels politiques et idéologiques, au moins, au moins dans le cadre des lectures viscéralement façonnées par subjectivité de l'interprète qui s'interpose entre Roumi et son lecteur. Ce problème est en partie dû au caractère archaïsant, métaphorique, hermétique, voire contradictoire du discours de l'auteur, à l'historicité et à la poéticité de son texte, et à la dimension religieuse qui y a été associée, à tort ou à raison. Ce caractère découle aussi bien de la velléité dissimulatrice de l'auteur envers son message que de la dépendance situationnelle de son discours surtout dans le cas du *Divân* qui est l'œuvre de toute une vie dont les poèmes individuels sont profondément imprégnés par les circonstances extérieures et influencés par l'état d'âme (*hâl*) du poète au moment de la genèse du texte. C'est cette dépendance qui a sans doute poussé Roumi à juger sa propre parole, de manière méprisante selon Arberry[492] mais d'après nous à très juste titre, comme soumis à la fraîcheur du moment dans l'un de ses qazals (Q.981) :

> Ma poésie est comme le pain d'Égypte
> une nuit passe, et tu ne peux plus le manger
>
> […] Sa place est le chaud du cœur [de la conscience]
> elle meurt dans le froid de ce monde.[493]

Môlavi précise dans le même poème, relativement court, qu'il faut le consommer au frais, bien avant que de la poussière s'y loge. Ce qu'on « boit », précise-t-il, est en réalité de notre propre imagination car son vouloir-dire n'a pas d'historicité. Autrement dit, la mise en contexte du message dans un champ interprétatif lourdement enrichie par l'idéologie et l'histoire est précisément ce dont le poète met son locutaire en garde. Or c'est exactement ce

[492] Ligne 1 : *Şe'r e man nân e mes râ mânad/şab bar u bogzarad natâni xard* ; ligne 3 : *garmsir e zamir jây e vey ast/mi-bemirad dar in jahân az bard*
[493] Arberry a traduit ce qazal et en a cité le premier dans *Mystical poems of Rūmī* (1968 : 5).

que les « professionnels »[494] de la littérature n'ont jamais cessé de faire. Ils n'ont jamais laissé le lecteur tranquille devant son auteur. Et, malencontreusement, les traducteurs de Roumi dans leur écrasante majorité ont suivi justement cette démarche herméneutique dans le texte d'arrivée. Ils ont procédé, selon leur statut de spécialiste prétendu du soufisme ou du monde islamique ou encore simple traducteur persanisant. Cette lourde intervention s'est réalisée à travers les commentaires du texte par l'entremise du *paratexte* produit autour de leur traduction, à la fois sous forme de *péritexte* immédiat de traduction (notes du traducteur, préfaces, postfaces, introductions) et en guise d'*épitexte* (ouvrages secondaires, entretiens, séminaires).

Ce qui convient de prendre en compte, c'est que ces rapports d'intertextualité établis autour de la pensée et de l'œuvre de Roumi, dépassent largement la présentation des faits de manière objective pour se rapprocher d'orientation de la lecture vers une direction spécifique. Il s'agit de la manipulation, inconsciente ou délibérée, du champ de forces de l'interprétation qui dirige la compréhension dans un sens ou dans l'autre. Le sens dans lequel se dirige l'interprétation imposée par le traducteur de Roumi semble être fonction de trois facteurs : le contexte socioculturel où la réception a lieu, l'idéologie à laquelle le traducteur a eu tendance à s'inscrire, et son propre sujet, le sujet traducteur, soit les dispositions personnelles de celui-ci qui se rapporte en grande partie à son *habitus*[495] mais aussi à ces préférences idéologiques. Ce dernier point ne fera l'objet de notre étude quoique le chapitre suivant aborde les enjeux idéologiques et les politiques de la réception des textes.

---

[494] Nous utilisons le terme l'acception que lui a attribuée Lefevere dans son analyse sociopolitique de l'écriture. (Lefevere, 1992)

[495] Notion aristotélicienne, omniprésente chez Pierre Bourdieu, elle se définit, de manière générale, comme le « système de dispositions réglées » de l'individu ou des individus. « L'habitus est une « loi immanente, déposée en chaque agent par la prime éducation, qui est la condition non seulement de la concertation des pratiques, mais aussi des pratiques de concertation, puisque les redressements et les ajustements consciemment opérés par les agents eux-mêmes supposent la maîtrise d'un code commun et que les entreprises de mobilisation collective ne peuvent réussir sans un minimum de concordance entre l'habitus des agents mobilisateurs (e. g. prophète, chef de parti, etc.) et les dispositions de ceux dont ils s'efforcent d'exprimer les aspirations. » (*Cf.* Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, 2000, p. 272) Il est à signaler que Bourdieu définit aussi la notion de « l'habitus linguistique », qui n'est point ce que nous entendons ici. L'habitus du traducteur tel que nous l'avons mentionné uniquement linguistique, il a trait à l'ensemble de ses tendances, intérêts, et prédilections qui sont faits de son éducation, son environnement culturel, etc. « Les dispositions, socialement façonnées, de l'habitus linguistique […] impliquent une certaine propension à parler et à dire des choses déterminées (intérêt expressif) et une certaine capacité de parler définie inséparablement comme capacité linguistique d'engendrement infini de discours grammaticalement conformes et comme capacité sociale permettant d'utiliser adéquatement cette compétence dans une situation déterminée. » (*Cf.* BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire,* 1992, p. 14.)

En attendant, il importe de s'interroger sur l'utilité des dispositifs d'explication et d'enrichissement le champ culturel, car, il faut bien l'avouer, la communication efficace de la « communication » de Roumi (reprenant ainsi la formule de Berman) ne paraît pas envisageable dans l'absence totale d'un champ d'interprétation enrichi par des indices appropriés. En effet, le traducteur est d'autant plus dans l'obligation de fournir de tels indices que, dans le cas de la communication transculturelle entre les deux univers éloignés du mysticisme de l'Iran médiéval et l'Occident de l'époque moderne, l'écart des références culturelles devient un écueil mettant en péril le principe même de la communication. L'exemple donné par Helminsky concernant le magazine américain de l'érotisme littéraire qui offrait en bonus un volume des traductions de Roumi ne signale-t-il pas justement ce manque absolu de la compréhension du poète soufi ? Où la frontière entre le commentaire envahisseur et le commentaire éclaireur ? [496]

C'est ici que se pose la question de la place du commentaire dans la traduction. Il va sans dire que le commentaire est un outil crucial dans la main du traducteur d'un texte aussi hermétique et entremêlé aux allusions culturelles que celui de Roumi. Il est parfaitement compréhensible voire souhaitable que le traducteur sensibilise son lecteur aux problèmes inhérents de la traduction, aux pertes inévitables au niveau du rythme, de la prosodie, des double-sens, des connotations, des contraintes linguistiques, etc., (fonction méta- des notes du traducteur) et que celui-ci donne accès aux référents des allusions, des tropes, et des contextes historiques (fonction exégétique des commentaires), bref, qu'il facilite la compréhension du texte d'arrivée. Cependant l'orientation, à l'aide des commentaires à valeur pédagogique, de l'interprétation que le lecteur est susceptible de faire du contenu sémantique intentionnellement ambigu du vers est une opération qui soulève de sérieuses questions éthiques. Le traducteur, lorsqu'il agit en sa qualité de ré-énonciateur peut se permettre d'enrichir la marge de ré-énonciation (dans l'acception prise par Folkart), en y apportant des éléments explicatifs de l'infra-discours, est en toute sa légitimité voire sa responsabilité ; cependant, lorsqu'il opère, en tant qu'expert dans la matière pré-discursive extralinguistique, dans le but de faciliter la compréhension du discours pour le lecteur, s'interpose, comme pièce maîtresse du champ d'interprétation, entre les deux parties de l'interaction communicative. Sa visée herméneutique se transforme de la simple « compréhension », dans

[496] HELMINSKI Kabir Edmund, *The Rumi Collection an Anthology of Translations of Mevlâna Jalâluddin Rumi*, edited by, Introduction by HARVEY Andrew, 2000, p. XIV.

le but de traduire, en « explication »[497], dans l'optique de façonner la compréhension du destinataire ; il ne cherche plus à comprendre le message pour le redire moyennant les instruments mis à sa disposition par son système du code, mais il tend à « faire comprendre » le message au destinataire de Roumi.

Une distinction s'impose encore une fois entre *bon* et *mauvais* paratexte traductif en ce qui concerne l'énoncé de Roumi d'autant plus que l'ambiguïté y est inhérente, elle fait partie du mode de signifiance du discours. C'est en rendant le message clair, lui ôtant sa dys-cohérence apparente, en figeant le sens que le traducteur peut trahir son auteur dans le but d'accommoder son lecteur. Ceci nous ramène inévitablement au cœur du débat de la traduction cibliste et souricière. Une prise de position appropriée à l'égard de la traduction de la poésie persane semble être en faveur de la *visibilité* du traducteur dans une traduction étrangéisante qui ne recule pas devant la traditionnelle exigence de fluidité et de transparence et contre la *visibilité* du traducteur comme interprète de texte. Une telle vision traductologique consiste à mettre à l'index toute tentative d'interprétation restrictive et appropriative de la part du traducteur qui aurait pour but l'éclaircissement de « l'esprit » du texte ou l'intenté de l'auteur, que ce soit en direct et à travers les notes du traducteur ou que ce soit en périphérie du texte traduit ou en dehors de lui. Une analyse des traductions de Roumi en compagnie de son *paratexte* montre que les traducteurs disposent d'une riche panoplie d'outils leur permettant d'intervenir, à leur insu ou consciemment, dans le processus continu de l'interprétation du discours par le lecteur de langue d'arrivée et de soumettre ainsi le texte à une déformation de second degré.

8.3. Formes d'interférence du traducteur

Cette intervention devient possible à l'aide d'une panoplie de dispositifs qui ne se limitent aucunement aux commentaires ou aux notes du traducteur. Ces dispositifs paratextués se trouvant en *péritexte* aussi bien qu'en *épitexte*, comprennent, sans s'y limiter,

[497] Paul Ricœur, après Wilhelm Dilthey, fait remarquer la différence qui oppose « l'explication » à la « compréhension » : « […] ou bien vous « expliquez », à la manière du savant naturaliste, ou bien vous « interprétez », à la manière de l'historien. » (1986 : 159) Or le traducteur n'est chargé ni de l'une ni de l'autre par sa responsabilité envers le lecteur et aussi l'auteur. S'il doit comprendre l'énoncé pour le transposer dans sa langue cible, il n'est aucunement censé expliquer le « vouloir-dire » de l'auteur, ni à la manière du savant expert en religion islamique, ni à la façon de l'historien du soufisme, au lecteur qui s'imagine en face-à-face avec l'auteur et qui tente de « boire au frais de la coupe » remplie par Môlavi.

des notes du traducteur, préfaces, postfaces, introduction, choix de titres, et divers types de commentaires de texte publiés avec ou séparément du texte traduit. Quel que soit le support sur lequel le commentaire du traducteur se véhicule, il vient s'interposer entre l'énonciateur et l'énonciataire au processus de la réception en modifiant le champ d'interprétation du texte original. Mais, en dehors du *paratexte*, il existe aussi une série de dispositifs qui peuvent influer sur le processus de communication. Ces dispositifs peuvent être qualifiés de *pré-textuels* en ceci que qu'ils s'opèrent avent même de la naissance du texte traduit. Il est notamment facile d'imaginer l'immense capacité du choix de texte, de la recontextualisation et de l'organisation des passages pour leur donner des aspects et des capacités communicatifs particuliers. Il convient de donner quelques exemples de l'usage des traducteurs de ces dispositifs, textuels ou non, dans le cas de Roumi dans une optique critique. Ces exemples sont organisés en quatre sections s'interrogeant, de prime abord, sur les particularités du paratexte traductif, puis sur divers péritexte, et finalement l'épitexte de la traduction de la poésie roumienne.

8.3.1. Paratexte de la traduction : problème de définition

Encore plus latents que les commentaires qui ont une apparence matérielle, les dispositifs paratextués qui précèdent la genèse du texte traductif ou encore agissent sur lui jouent un rôle sous-jacent dans la déformation de l'œuvre. Il s'agit du choix des textes à traduire, leur organisation, leur positionnement l'un par rapport à l'autre, leur manipulation et la recréation de leur contexte, lesquels n'ont trait ni au paratexte proprement parlant, c'est-à-dire préface, notes, titre, dédicace, etc., ni au texte lui-même. Il faut reconnaître l'insuffisance de la typologie des éléments *paratextuels* proposée par Gérard Genette dans son ouvrage *Seuils* (1987) en ce qui concerne le texte traduit qui est lui-même, de nature paratextuée, une certaine forme de *transtextualité*, de « la transcendance textuelle » du texte original (Genette, 1982 : 7-8). Ainsi, faut-il ajouter, concernant la traduction du texte, aux éléments du *paratexte*, en sus de *péritexte* et *épitexte*, une troisième forme de transtextualité qui consisterait à recréer une partie d'un texte seulement dans une autre langue ou encore à manipuler le texte recréé, la traduction, si bien que l'organisation du discours en soit affectée. Encore faut-il définir de nouvelles catégories pour complémenter la théorie de la critique de la traduction. Quelle qu'en soit la dénomination éventuelle, nous nous contentons d'examiner les effets déformants de ces éléments paratextuels de la traduction.

8.3.1.1. Choix de textes

Il appartient à une étude critique des traductions de Roumi de s'intéresser non seulement à la question de *comment on a traduit* mais aussi à celle de *qu'est-ce qu'on a traduit*. Quand on voit qu'un récit du *Masnavi* comme celui de M.VI qui raconte la relation sexuelle entre l'humain et l'animal, si connu et emblématique qu'il soit dans l'œuvre de Roumi, n'a jamais été traduit en anglais (et nous défendons cet argument en remarquant que tout où il y a une description ou narration explicites des faits relatifs à tout acte jugé obscène est en latin) et seulement une fois en français par Kudsi (F2) Kud) (et bien sûr pas par Vitray-Meyerovitch qui a *recopié* mot par mot de la version de Nicholson), et que la version hypertextuelle de Kudsi, car il s'agit d'une adaptation en prose et sous forme de récit sommaire, reste, jusqu'au jour de la rédaction de cette thèse, le seul accès pour le lecteur francophone et anglophone à ce récit, la question qui se pose est comment ce qu'on traduit peut indiquer comment on traduit. La tradition ethnocentriste ne se manifeste pas uniquement au niveau microstructural de la transposition des énoncés, des allusions, et des images, elle s'impose de manière macrostructurale à l'ensemble de l'entreprise de la communication transculturelle. Sur le choix de passage, il serait intéressant d'examiner l'explication de Vitray-Meyerovitch pour sa décision à l'égard des vers et des récits « traduits » (ou recopiés) en latin, laquelle traductrice les aurait certainement supprimées si elle n'avait pas la vocation à traduire toute l'œuvre :

> Il existait cependant de petits détails, en apparence, qui représentaient des contradictions doctrinales avec la pensée de Mawlânâ et nous ne pouvions pas ne pas réagir.
>
> En ce qui concerne quelques distiques pour lesquels nous avons décidé d'adopter la méthode de Nicholson, c'est-à-dire de les traduire en latin, nous avons repris ses traductions. (1990 : 37)

« Petits détails » ? ! De quel droit la traductrice a-t-elle osé traiter quelques-uns des récits les plus connus et emblématiques de Roumi de petits détails ? La traductrice dont la maîtrise du persan, et par conséquent du texte original, est fortement mise en doute par l'observation de ses choix traductifs dans sa version du *Masnavi*, prétend connaître suffisamment les doctrines de Môlavi pour en décider ce qui y est central et ce qui en est à écarter. Elle ne donne pourtant pas d'explication claire concernant les vers latins. Comme s'il ne faut pas même en parler. Un autre point à faire sur le choix des traducteurs, c'est que ceux-ci ont, d'une manière systématique, évité les poèmes qui sont difficiles à comprendre soit

parce que le contenu donne naissance à trop de double-sens soit à cause des paradoxes qu'ils mettent en scène. Il a été très difficile dans le cas des traductions de l'intégralité d'une œuvre ou celle d'une section comme la traduction d'un Livre du *Masnavi* ou sa totalité. Or le *Divân*, est une aubaine pour les traducteurs-sélectionneurs car sa taille dissuasive empêche toute tentative de traduction intégrale[498], ce qui leur a donné toute la liberté pour y puiser ce qu'il cherche pour établir un produit littéraire agréable ou en phase avec leur idéologie. On y a puisé comme on puise dans une mine d'or, un *Fundgruben*.

En dehors de la myriade des retraductions effectuées en anglais sur la base des traductions de Nicholson et d'Arberry des qazals, le *Divân* (quoique dans une moindre mesure les robâ'is) reste largement inaccessible aux anglophones et aux francophones.[499] L'énormité de ce travail ne peut pas servir de justification pour cette tendance car, le *Masnavi*, non plus, n'en représente pas moins un défi au niveau de taille. Ce choix de texte à traduire, qui s'explique facilement dans l'espace francophone par la dépendance indéniable de la traductrice francophone principale de Roumi des textes anglais, soulève des questions plus difficiles à l'égard de ce phénomène dans le monde anglophone. Si on peut évoquer des hypothèses fonctionnalistes (à élaborer au chapitre 9) pour tenter d'attribuer ce choix aux visées universitaires des orientalistes anglophones, ce qui semble plus important à ce stade, c'est l'effet déformant d'un tel choix. Nous défendons la thèse selon laquelle, l'image de Roumi en Occident a subi, d'une certaine manière, une distorsion religieuse et didactique en raison de la mise en avant de la facette de sa pensée représentée dans le *Masnavi*, ouvrage à grande vocation didactique et prescriptive, œuvre de sa fin de vie. Or, nous l'avons déjà mentionné, Roumi des qazals et des robâ'is montre un visage bien différent, sinon du point de vue doctrinal, au moins sur le plan artistique et esthétique. Le simple choix de textes à traduire, par des spécialistes de Roumi qui ne maîtrisent pas le persan pour avoir une idée de

[498] Sauf dans le cas d'Ergin, qui lui, ne parle pas persan et s'est servi de la version turque de Gölpinarli.

[499] Comme le souligne Yarshater dans sa préface au deuxième tome de *Mystical Poems of Rumi* d'Arberry, en 1978, « Rumi's *Divân*, despite its somewhat uneven texture, contains some of the most inspiring poems written in the Persian language and has certainly not been surpassed in the sheer depth and exuberance of feeling by the work of any other Persian poet. And yet the *Divân* had remained largely untranslated into English ». Or, même aujourd'hui de quelque 3500 qazals de Roumi, à peine plus de 500 qazals ont été traduits en anglais et encore moins en français, et pour cause la dépendance de la plupart des traducteurs, les plus prolifiques, des versions d'Arberry (400 qazals) et de Nicholson (48 qazals dont la plupart se trouvent aussi chez Arberry). Hormis les efforts de Lewis et de quelques persanophones (Shiva) dont les traductions sont plutôt axées sur la langue d'arrivée et donc popularisantes, dans ces dernières années suivant l'édition d'Arberry, il n'y a presque aucun traducteur qui se focalise sérieusement sur la traduction des qazals. Il faut bien sûr mettre à part la traduction intégrale d'Ergin qui n'est pas effectuée à partir du persan.

l'ensemble de l'œuvre, peut faire naître le préjugé que Roumi doit être apprécié avant tout comme théologien et réformateur religieux. Serait-ce le cas d'une Vitray-Meyerovitch ?

8.3.1.2. Organisation des textes

Le choix du passage à traduire se complémente par le choix de la place où doit figurer le poème traduit. Comme la quasi-totalité des traducteurs n'ont traduit que des anthologies, ils se sont donné toute la liberté qu'il leur fallait pour sélectionner l'emplacement des poèmes et des extraits les uns par rapport aux autres dans le schéma organisationnel de leurs ouvrages. Or l'interprétation que le lecteur peut avoir d'un énoncé se voit manipuler aussi moyennant recontextualisation des poèmes. Nous avons déjà dénoncé la mise hors contexte de l'énoncé comme une tendance déformante et comme étant préjudiciable au systématisme du texte. Si cette pratique brise les réseaux de signifiance sous-jacents du discours, sa remise en contexte lui accorde une autre signifiance suscitée la proximité ou regroupement d'un poème avec d'autres du même supposé thème. L'interprétation du passage de *neynâme* (M.I), par exemple, peut prendre des sens variés selon qu'il apparaît seul ou en compagnie d'autres passages d'un thème particulier. À la différence des anthologies traditionnelles, quelques-uns des traducteurs contemporains, regroupent des poèmes dont il juge les thèmes similaires, dans des chapitres et les dotent d'un titre voire d'introductions sur ces thèmes. C'est une pratique très répandue chez les anglophones[500]. Ici, il faut rappeler que cette pratique n'est pas déformante en soi s'il s'agit, par exemple, des qazals et des robâ'is. On peut imaginer une certaine utilité dans le regroupement des poèmes au thème ou à la structure semblables d'autant que leur succession dans les éditions persanes, la tradition l'exige, n'est que dans l'ordre alphabétique de la rime du premier vers. Comme les notes du traducteur, ce genre d'intervention de la part du traducteur peut servir à mettre en valeur les thèmes centraux quoique, dans le fond, il s'agisse d'un ajout au texte de départ qui ne jouit, dans sa propre culture, de telle rationalisation que dans le cas des anthologies (comme la sélection de Şafi'i Kadkani des qazals). L'exemple d'une telle organisation thématique instructive mais pas nécessairement déformante, c'est l'édition de Lewis ou encore les traductions d'Arberry des robâ'is (en deux volumes), lesquels traducteurs ont rassemblé les poèmes en fonction de certaines similitudes sémantiques. En français, c'est le cas de Tajadod et Carrière qui ont

[500] En français c'est le cas de Tajadod/Carrière qui ont thématisé les qazals en leur donnant des titres à chacun et les divisant en parties différentes qui retracerait le parcours mystique du poète. Ils ont ainsi créé un récit poétique au niveau macrostructural de la traduction. Cette pratique est d'autant plus anodine pour la lecture que les qazals, étant des textes non interconnectés, ne constituent pas un contexte particulier, contrairement aux extraits du *Masnavi*.

thématisé les qazals en leur donnant des titres à chacun et les divisant en parties différentes qui retraceraient le parcours mystique du poète. Ils ont ainsi créé un récit poétique au niveau macrostructural de la traduction. Cette pratique est d'autant plus anodine pour la lecture que les qazals, étant des passages disparates et non interconnectés, ne constituent pas un contexte particulier, contrairement au *Masnavi*.

Cette pratique, tout comme les notes du traducteur, peut se révéler très dangereuse, susceptible de porter préjudice à la sous-jacence du texte original (dans le cas des extraits du *Masnavi*). Surtout en essayant de donner un sens particulier à l'interprétation du texte, elle peut être extrêmement déformante et réductrice. C'est le cas de Barks. Sa traduction du passage de *neynâme* apparaît, dans son anthologie intitulée *Essential Rumi*, au chapitre 3, lequel chapitre porte le titre de *Emptiness and Silence : the Night Air* (1995 : 17-32). La préface de chaque chapitre thématisé joue un rôle important dans l'orientation de la lecture fournissant au destinataire un angle spécifique sous lequel ce dernier ne peut qu'interpréter le sens des poèmes. Dans la préface du chapitre 3, par exemple, précédant l'extrait de *neynâme* (qu'il a intitulé « The reed Flute Song ») il place le point de vue sur la question du langage et du silence. Le paragraphe porte sur l'élément du « silence » chez Roumi et sa coïncidence avec le nom de plume du poète ainsi que la notion de *taxallos* (inclusion du nom de plume au dernier distique) en qazal persan, notion qu'il explique mal dans le cas de Roumi en disant que celui-ci utilise le mot *silence* « au lieu de » son nom de plume.

> He [Rumi] gives the poetry to its true authorship [Ṣams], including the emptiness *after* as part of the poem. […] Rumi is less interested in language, more attuned to the sources of it. […] Words are not important in themselves, but as resonators for a center. Rumi has a whole theory of language based on the reed flute (ney). Beneath everything we say, and within each note of the reed flute, lies a nostalgia for the reed bed. Language and music are possible only because we're empty, hallow, and separated from the source. All language is a longing for home. (*Ibid.* : 17)

En d'autres termes, voici comment il faut lire le prélude du *Masnavi* : sous cet angle spécifique du silence et du vide. Il faut se demander d'où vient l'idée de Barks à l'égard de la théorie du langage de Roumi. Qui dit théorie, dit systématisation de pensée et des faits, dit explication objective des phénomènes, dit hypothèse, méthode, principes, etc. Où Barks a-t-il trouvé dans le poème en question ? Au demeurant, le texte est regroupé avec quatre autres passages du *Masnavi* en sus de sept qazals dont le qazal 636 (Q. XII - A2), et le tout est parsemé par deux quatrains. La succession des poèmes n'est pas sans intérêt. Tout commence

par le passage du prélude de *ney* qui n'est traduit que jusqu'à la ligne 18. Les lignes suivent partiellement l'ordre des distiques originaux et il y a des distiques qui sont supprimés ou dont le contenu propositionnel a été repris dans un autre distique de Barks, quoique ses lignes soient en forme de distiques elle aussi. Un seul distique peut donner naissance à plusieurs distiques en traduction ou à l'inverse, quelques distiques disparaissent totalement (ligne 3 de l'original par exemple). Succèdent à ce passage quelques qazals dont le premier[501], intitulé (par le traducteur bien sûr) *A thirsty fish*, est autour de l'allégorie de poisson évoquée à la ligne 17 de *neynâme*. Lequel qazal finit par un vers sur une repentance du poète d'avoir fait de la poésie[502], ce qui a servi à Barks de liaison entre ce qazal et celui d'après lequel il a choisi d'intituler *Enough words*, rien que pour le contenu du dernier vers[503]. Il crée ainsi un certain ordre complètement arbitraire en s'appuyant sur des similitudes de thèmes qu'il trouve çà et là dans les poèmes, des thèmes qui n'ont aucun lien logique et qui n'ont du sens que dans le contexte du poème où ils se trouvent. Cet ordre successif fictif n'a rien de pédagogique non plus, comme on pourrait le penser dans un travail comme celui de Chittick discuté plus bas. Il n'y a qu'une tentative esthétisante du discours dans le but de le rendre plus « logique » donc plus présentable au lectorat américain. Dans sa « Note on the organization of This Book », il dit :

> The design of this book is meant to confuse scholars who would divide Rumi's poetry into the accepted categories […] The mind wants categories, but Rumi's creativity was a continuous fountaining from beyond forms and the mind […] The twenty-eight divisions here are faint and playful palimpsests spread over Rumi's imagination. Poems easily splash over, slide from one overlay to another. The unity behind, *La'illaha il'Allahu* («there's not reality but God; there is only God »), is the one substance the other subheadings float within at various depths. If one actually selected an « essential » Rumi, it would be the zikr, the remembering that everything is God. (1995 : xxiii)

Le paradoxe de ses propos réside en ceci qu'il a bel et bien procédé à organiser ses poèmes, à sa guise, selon leur thème, dans des sections bien ordonnées, tout en disant qu'il ne s'agit pas d'un ordre mais bien d'une superposition de son imagination à celle de Roumi. Encore peut-on se demander comment un traducteur, qui, d'après lui-même, ne maîtrise pas la langue persane et donc n'a pas eu accès direct au texte original en première main, s'est

[501] Il s'agit du qazal 1823 de l'édition de Foruzânfar qui ne figure pas dans notre corpus.
[502] Qazal 1823, ligne 14, premier vers : *Az pey e har qazal delam tobe konad ze goft o gu* [suite à chaque qazal, mon cœur se repentit de parole].
[503] Il s'agit du dernier vers du qazal 2155 *xatm konam bar in soxan yâ beforşâramaş degar* [dois-je finir la parole là ou faut-il que je la presse encore?].

mis, en sa qualité de commentateur de Roumi, à interpréter l'ordre sous-jacent de l'œuvre de Môlavi sous l'égide de l'adage religieux « il n'y a pas de Dieu que Dieu », lequel il n'a pas même correctement traduit[504]. L'ironie du fait, c'est qu'il n'a pas eu la possibilité d'accéder à l'intégralité de l'œuvre, car il ne lit pas le persan.[505] Ici, on témoigne le plus haut degré de la déformation, de trahison, d'attitude ultra-cibliste, d'autant que Barks a bien eu l'audace de marquer à la page de titre : « Translations by Colman Barks ». En se donnant une telle liberté, s'était-il imaginé en position d'impunité totale à laquelle fait allusion Berman au sujet de la liberté du traducteur ?

> […] il y a une certaine *impunité* du traducteur, que lui garantissent ironiquement sa solitude et sa déréliction. En conséquence de quoi, le traducteur, « laissé à lui-même », peut aussi faire « ce qu'il veut ». Et d'abord s'occuper de l'original à sa guise, au nom de sa *liberté*. Il n'a, en effet, de comptes à rendre à personne. Il peut être asystématique : on ne lui demande que de paraître systématique. Il peut enjoliver, esthétiser si cela lui chante : qui s'en souciera ? Qui ira voir ? (Berman, 1995 : 47)

Et justement qui ira voir, parmi les lecteurs de Barks, dont peu auraient la capacité de le faire, dans une société américaine qui ne se contente que des apparences et des idées toutes faites. Pour le produit, et oui il ne s'agit pas d'œuvre mais de produit, il suffit d'être agréable à vendre ; dès qu'il se vend bien, il s'agit de la bonne traduction. Et ceux qui peuvent aller « voir » et critiquer, qui diffuserait leurs opinions ? Certainement pas des maisons d'édition, des multinationales aux budgets à la hauteur des milliards de dollars.

8.3.2. Ajout de titres

À part les récits du *Masnavi* qui portent un titre, dans la plupart des cas, de type de résumé, les poèmes de Roumi ne sont pas titrés. Pratique déformante dans le sillage du changement de l'organisation du discours, l'ajout de titre aux poèmes leur accorde une

---

[504] Sans vouloir entrer dans les détails de la notion de *vahdate vocoud* (unité de l'existence) dont l'attribution à Roumi sous une influence présumée d'Ibn 'Arabi est fortement mise en cause et rejetée par Chittick et beaucoup d'autres, il faut préciser ici que l'erreur commise de Barks ici n'est pas anodine. Il a, à tort, traduit le principe fondateur de l'Islam (il n'y a pas de dieu sauf *Allâh*), par « il n'y a pas de réalité sauf Dieu » ou bien « il n'y a que Dieu », soit un slogan panthéiste dont la signification s'éloigne immensément de la proposition arabe de *lâ ilâha illa llâh*. Cette traduction simplificatrice d'une idée très complexe est signe d'une idée toute faite reprise par ce retraducteur, évidemment empruntée à ses prédécesseurs comme Nicholson, afin d'expliquer la pensée de Roumi dont la forme est remodelée par l'organisation des chapitres de son livre.

[505] À cet égard, on peut aussi penser au cas de la traductrice française qui se veut spécialiste du soufisme et surtout de Roumi mais dont tout laisse penser qu'elle ne maîtrisait pas le persan (rien qu'en sachant que ses traductions sont toute soit des co-traductions ou retraduction de la version anglaise). Il faut, en revanche, lui donner le crédit d'avoir l'intelligence de s'attacher à une certaine philosophie littéraliste dans les traductions, à la différence de ces semblables américains, qui eux, ont bien souvent, la hardiesse de se comporter en traducteurs-spécialistes réalisant des traductions hypertextuelles selon leur goût et leur connaissance.

signifiance qui est absente dans le texte d'original. On peut reconnaître deux types de pratique de titrage : la première affecte le titre de l'ouvrage publié, la deuxième porte sur les poèmes individuels. Dans les deux cas, la présence de titre ne peut qu'influer les interprétations possibles du texte. La première catégorie, elle, peut se diviser en deux groupes de *titre neutres*, à savoir ceux qui sont la traduction littérale de l'ouvrage principal (*Le livre de Chams de Tabriz* de Tajadod/Carrière ou *Les quatrains de Rûmî* de Vitray-Meyerovitch ; *Selected poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīzi* de Nicholson ou *The Ruba'iyat of Jalal al-Din Rumi* d'Arberry) et ceux qui sont libres, et par conséquent déformant pour autant qu'il qualifie arbitrairement un ouvrage ou son contenu ; exemples : *Mathnawî : la quête de l'absolu* ; *Rendering the Veil* de Shiva ; *Rumi : Bridge to the Soul* de Barks ; etc.

Le titre de l'ouvrage est le premier élément du *paratexte* face auquel se trouve le lecteur, et de ce fait, a une capacité imparable de marquage de l'esprit du destinataire. Que ce soit une première impression du lecteur par rapport au contenu de l'œuvre ou un facteur de sélection de l'ouvrage sur le rayon de la librairie le titre donné à une traduction annonce, de manière implicite, son contenu. À titre d'exemple, la traduction de Leili Anvar, *Rûmî la religion de l'amour* place d'office le texte de Roumi dans le classement des textes religieux ou théologiques. Elle montre sa position dès le départ : dans la pensée de Roumi, il s'agit d'une religion (sans doute avec tout ce que ceci peut impliquer) dont le centre est l'amour.

En ce qui concerne les titres des poèmes, leur existence même est une tendance déformante dans la mesure où, même s'ils sont parfaitement neutres, il suscite une mise en surbrillance d'un aspect spécifique du contenu du texte qui n'a pas été effectuée par le poète lui-même. C'est le cas du *Song of the Reed* (de Nicholson[506] ou Helminsky) qui associe le poème à une idée spécifique. Mais le plus grave mais assez récurrent ce sont les titres substantiellement déformants : le qazal 2039 (Q.XXI) se voit attribuer les titres suivants de toute évidence reposant sur la légende racontée par Aflâki : A3) Hel : « On the Deathbed » ; F1) Safâ : « LE FLOT DE L'AMOUR FATAL » ; F2) Taj : « DERNIER POÈME ». Il n'y a absolument aucun indice textuel qui prouve qu'il s'agit du dernier poème de Roumi. Tout vient donc du hors-texte, ce qui fait que le lecteur du texte traduit, contrairement au lecteur du texte original, est complètement privé de sa liberté d'interprétation du poème, et n'y voit que les propos d'un Roumi proche de la mort. C'est une pratique ostensiblement liberticide de la part du traducteur.

[506] Il s'agit de sa retraduction du poème qui a paru dans son anthologie (1931/2000), sinon sa traduction intégrale est complètement fidèle aux titres donnés par le poète lui-même.

Qui plus est, toutes les fonctions reconnues par Gérard Genette pour le titre peuvent s'appliquer aux titres des ouvrages de traductions aussi bien qu'aux titres inventés de leurs sections constituantes à ceci près que la plupart d'entre elles donnent lieu à une certaine variété de déformation. Genette distingue les fonctions *thématique* et *rhématique*, la première desquelles renvoie au contenu du texte, non seulement à son thème mais évoquant aussi « un lieu (tardif ou non), un objet (symbolique ou non), un leitmotiv, un personnage […], des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler » (1987 : 85) ; exemple, *This Longing* (Barks), *Rendering the Veil* (Shiva). La deuxième se rapporte à la forme de l'œuvre : *Divân, Masnavi, Odes mystiques, The Ruba'iyat of Jalal al-Din Rumi*, etc. Or il faut ajouter les titres mixtes qui se composent d'une partie thématique et d'une partie rhématique : *Divân e Şams e Tabrizi*, ou *Masnavi e Ma'anavi* sont des titres mixtes avec l'*indication générique*, qui est l'une des fonctions proposées par le critique littéraire, Genette. Ce qui est important c'est que la plupart des titres apportent une certaine *connotation* (une autre fonction des titres) au titre de l'œuvre qui en transforme la nature : *Rûmî la religion de l'amour*. Il y a aussi la fonction de la *séduction*, qui se manifeste en premier chef chez les anglophones les plus récents : *In the Arms of the Beloved* (Star) ou encore *Look ! This is Love* (Schimmel).

Il faut bien noter que les titres originaux n'ont qu'un aspect générique et sobre, on peut même dire plutôt vide. Tout changement de fonction de titre peut être considéré comme une déformation de l'œuvre, et ce d'autant plus dans le cas des titres des sections ou des poèmes, quelle qu'en soit la fonction. De fait, même l'ajout d'un titre thématique à un poème, tel que *OCEAN LIGHT* (Barks) ou bien *This Eternal Play* (Star), au qazal XIII, ne peut qu'en singulariser un thème central sans que l'auteur l'ait fait. Ainsi, toute autre fonction (connotative, séductrice, etc.) est à plus forte raison déformante pour le texte original.

8.3.3. Commentaires et notes du traducteur

Il s'agit du champ d'étude le plus privilégié de la traductologie pour ce qui se rapporte au paratexte de la traduction. L'objet de débats passionnés chez les spécialités de la traduction, le commentaire de la traduction peut apparaître sous forme de notes du traducteur ou bien sous celle de textes entiers avant ou après le texte traduit. Chez la plupart des traducteurs de Roumi, l'appareil privilégié pour présenter les commentaires méta-traductifs semble être l'introduction ou la préface précédant le texte traduit alors que les notes du traducteur afin de proposer des commentaires exégétiques, surtout chez les traducteurs plus

récents. Nous tenons à en donner quelques exemples dans le but d'illustrer ce que nous avons déjà qualifié de bon et de mauvais commentaire sous ses différentes formes.

8.3.3.1. Notes du traducteur

On peut proposer deux typologies de notes du traducteur dans les traductions étudiées par cet exposé en les catégorisant selon le critère du contenu et ou celui du positionnement par rapport au texte traduit : les notes de bas de page *versus* les notes qui apparaissent à la fin du texte ; les notes exégétiques *versus* les notes méta-traductives. Pour ce qui la première typologie, on peut aussi citer la méthodologie de Nicholson qui consiste à utiliser des notes à la fois en bas de page et à la fin du texte, les premières ayant trait aux problèmes textuels liés au déchiffrage des manuscrits (surtout dans sa traduction du *Divân* où il a inclus le texte persan en regard) et les secondes se rapportant à l'exégèse du texte surtout par sa mise en rapport intertextuelle. Cette pratique de consacrer les notes infrapaginales à la fonction méta-traductive, accessibles dans l'immédiat, et de réserver l'exégèse au hors-texte des poèmes montre la conscience du traducteur britannique de l'interférence inévitable des indices possiblement subjectifs de l'exégèse avec le champ d'interprétation du lecteur. Aussi Nicholson a-t-il bien séparé ses commentaires détaillés du *Masnavi* du corps même du texte édité en volumes séparés, ce qui donne au lecteur la liberté de s'affronter au texte en première main, sans consulter son commentaire composé et donc sans que son champ d'interprétation soit contaminé par des indices fournis par un tiers. Cette même pratique a été reprise par Arberry dans toutes ses traductions ainsi que par Lewis, Mojaddedi, Williams entre autres. Mais il faut noter le cas de Gamard avec sa version lourdement annotée des robâ'is qui représente un cas particulier en ceci que sa traduction s'apparente plus à un commentaire qu'une traduction proprement dit. Dans les traductions françaises, les notes du traducteur sont curieusement rares par rapport aux versions anglaises. Vitray-Meyerovitch fait exactement comme Nicholson dans le corps du texte du *Masnavi*, mais sans qu'il y ait trois volumes supplémentaires de commentaire composé. Comme le montrent nos textes de références, elle fait l'économie de notes infrapaginales dans ses autres traductions où les rares notes font fonction de glossaire fournissant des définitions pour les emprunts (MIII-F1, l.1798) ou des références intertextuelles en rapport avec les versets du Coran (MIII-F1, l.1788) ou bien à la tradition (MIII-F1, l.1752). Les autres traducteurs sont encore plus économes à ce titre comme Anvar et Jambet (avec ses quelques notes séparées et placées à la fin de livre) qui ont préféré de longues préfaces aux notes du traducteur. Cela diffère pour autant radicalement des

pratiques de Tajadod/Carrière chez qui les notes infrapaginales (à la fin de chaque qazal) semblent occuper une place privilégiée comme véritable procédé d'« éducation à l'étranger ».[507]

Pour ce qui est de l'illustration de divers types de notes on peut donc recourir à leur traduction en français et à celle de plusieurs traducteurs en anglais. À ce titre, le qazal 2039 (Q. XXI) devient un cas très intéressant mettant en jeu à la fois quelques-uns des notes exégétiques les plus utiles et les plus déformantes. Il importe de faire la distinction entre le commentaire qui établit des faits et celui qui n'ajoute que des indices qui peuvent gâcher la joie du texte. Dans ce qazal, les commentaires portant sur l'image de l'émeraude et la répulsion du dragon ainsi que sur les personnages historiques comme Avicenne sont des commentaires[508] qui peuvent être jugés utiles et nécessaires. Ils renvoient aux référents de la métaphorique ainsi qu'aux allusions à l'histoire, ce qui semble indispensable pour la lecture efficace du par le destinataire étranger.

Toutefois, pour faire la part de l'effet destructeur de la présence d'un commentaire déformant, il suffit de comparer les interprétations possibles dans l'absence de note dans la traduction de Safâ[509] à celles en présence de la note exégétique de la ligne 1 d'Arberry, de Lewis, ainsi qu'à la lecture fortement perturbée par la très note infrapaginale de Tajadod/Carrière faisant allusion à une légende associant les circonstances de la composition du qazal aux dernières heures de la vie du poète[510]. Comme nous l'avons indiqué plus haut au sujet de la suggestivité des titres, d'un point de vue purement objectif, il n'y a aucun indice linguistique au sein du texte qui laisserait penser qu'il s'agit des derniers mots d'un poète mourant. Citer Aflâki, le fameux biographe de Roumi dont grand nombre des récits sont

---

[507] D'après les termes de Berman, cités in Cordonnier, 1995 : 179.

[508] La plupart des notes des traducteurs cites se trouvent dans le « Fascicule de textes de référence ». Cependant, si les notes sont trop nombreuses ou trop longues, elles ont été supprimées. C'est le cas d'un grand nombre des notes de Lewis. Voici la note en question : « In ancient folklore, an emerald was believed to repulse dragons; its sparkling reflection blinded the dragon, or he would see his own reflection In it and be deceived into thinking that another dragon was staking the territory. "Bu Ali" and "Bu 'Ala" may allude to the famous wise philosopher Avecinna (Abu 'Ali ibn Sinâ), and the rationalist, materialist poet, Abu 'Alâ al-Ma'arri, respectively. Alternatively, we might translate them as "such a one" and "so and so". » (Lewis, 2008 : 177-178)

[509] Pourtant grand spécialiste iranien de la littérature persane, Safâ s'abstient d'ajouter des notes exégétiques surtout du genre dont nous discutons ici.

[510] La note de Lewis est la suivante: « Aflâki's explanation of the circumstances of composition of this poem, however improbable, are given in *Manâqeb*, […]. According to Aflâki, it was the last ghazal composed by Rumi, on his death bed, written down by Hosâm al-Din. Sultan Valad, Rumi's son, was obviously distressed at the imminent demise of his father, and would not leave his side. Rumi wished to assure Sultan Valad that he felt well, and that Sultan Valad could go lie down. The content of the poem fits more closely with the period of the Rumi's inconsolable grief after the final disappearance of Shams. ». (2008 : 177)

considérés par des spécialistes comme de la pure légende, sans prendre acte, comme Lewis le fait à juste titre, de l'inauthenticité de la source constitue donc une pure déformation du texte original. Tajadod/Carrière ont cité le récit d'Aflâki dans son intégralité[511] donnant lieu à une traduction avec un commentaire plus long que le texte traduit. Ce fait en conjonction avec le titre suggestif en question et l'emplacement du poème dans la partie intitulée « Ce que j'ai fait, comment le dire avant de mourir ? », ne laisse aucun espace libre dans le champ d'interprétation du récepteur final du message, le lecteur francophone, afin qu'il puisse percevoir pleinement et sans intermédiaire l'originalité et fraîcheur de la signifiance du poème. La traduction française est en général d'une très haute valeur, sans doute la plus adéquate en français des qazals de Roumi. Cette version, on l'a déjà soulignée, se rapproche plus qu'aucune autre de ce point tangente de la traduction qui, dans l'infini, touchera le texte original. Cependant, comme le précise Berman, les tendances déformantes, et par conséquent, celles de second degré, enracinées dans l'inconscience de traducteur, sont difficiles à éradiquer. Si la velléité de devenir traducteur-enseignant est à admirer dans ces versions françaises, l'approche de Lewis semble bien plus efficace. Lui, tout en prenant acte des légendes ou des rapports intertextuels autour des poèmes, ne cesse jamais d'utiliser un langage hésitant, et de regarder toute donnée d'un œil critique, attitude critique qu'il réussit à transférer aussi chez son lecteur.

8.3.3.2. Préface, introduction, postface

Le haut lieu des commentaires les plus enrichissants, mais aussi déformants car quelques fois idéologiquement chargés, reste le péritexte qui entoure le texte au sein même de l'ouvrage. Précédant le texte principal, l'introduction ou préface d'éditeur constituent une partie de la marge de la ré-énonciation traductionnelle[512]. En l'occurrence, ils préparent le terrain pour une réception efficace du message intenté par l'auteur en fournissant des informations dans plusieurs domaines allant de la vie de l'auteur et le contexte sociohistorique de la genèse de l'œuvre jusqu'à l'essence de la pensée de l'auteur en la replaçant dans l'histoire des idées du monde musulman. En français, Jambet et Anvar ont de longues préfaces (Jambet a une riche « présentation » de 45 pages qui précède sa traduction).

[511] Nous n'avons pas inclus toute la note qui prend plus d'une page dans le « Fascicule de textes de référence s ».

[512] « Constituent pragmatique de l'énoncé, la marge englobe tout ce qui, dans celui-ci, désigne comme le produit d'une énonciation et manifeste le cadre d'énonciation. […] Marge traductionnelle [désigne] tout ce qui, dans le texte traduit, le désigne comme le produit d'une ré-énonication traductionnelle. La marge traductionnelle englobe, outre la périgraphie du type *traduit du … par …*, l'ensemble des indices de ré-énonciation traductionnelle. » (Folkart, 1991 : 446-447)

Il y a aussi des traductions avec une importante postface, comme celle de Tajadod/Carrière. En anglais, ses commentaires semblent généralement moins conséquents sauf dans l'occurrence du *Divân* de Nicholson. Encore une fois, si ces commentaires sont indispensables pour une éducation du Même pour comprendre l'Autre, leur abus de leur usage finit par empêcher le destinataire de la communication de librement recevoir le message. Un bon exemple d'une belle note de préface qui constitue un champ de force interprétatif influant sur la lecture est celui dans le deuxième tome de la traduction d'Arberry publié de façon posthume par l'éditeur, Ehsan Yarshater, qui y a inclus « An Autobiographical Sketch by the Late Professor A.J. Arberry » (Arberry, 2009 : ix-xiv) qui ressemble à une homélie prononcée par un repenti qui a perdu et puis retrouvé la foi grâce aux textes mystiques. On peut se demander l'intérêt pragmatique qu'un texte pareil peut avoir à la lecture d'une poésie qui ne fait mention directe de Dieu que très rarement et dont le mot d'ordre est le double-sens et allégorie. Il s'agit de la pure explicitation dont le corollaire ne peut être que la fixation d'un message fluide et sans borne.

8.3.4. En périphérie du texte

Il s'agit de l'*épitexte* des ouvrages. C'est tout ce qui entoure le texte dans un rapport intertextuel externe à l'ouvrage. Dans le cas de Roumi, bon nombre de traducteurs sont aussi auteurs des ouvrages critiques et des commentaires sur Roumi, le soufisme, l'Islam, la littérature persane, etc. C'est bien sûr le cas de Nicholson dont la traduction du *Masnavi* est en six volumes desquels trois sont le commentaire du texte. Ce commentaire détaillé peut être considéré comme *épitexte* pour autant qu'il paraît en volumes séparé et n'accompagne pas le texte dans l'immédiat. Son anthologie de qazals, qui a paru avant toute autre traduction, est l'endroit où il postule sa fameuse thèse du rapprochement du soufisme avec le néoplatonisme. En français, le plus prolifique des commentateurs est Vitray-Meyerovitch qui a publié plus d'une dizaine de monographies et bien plus d'articles sur le soufisme en général, mais qui sont tous, d'une manière ou d'une autre, centrés sur le personnage de Roumi.

On peut aussi citer des traducteurs dont la traduction n'est qu'une partie d'une entreprise plus globale de commentaire sur la traduction. Pour Chittick, c'est la traduction qui constitue le *péritexte* de ses réflexions sur la pensée de Roumi (Chittick, 1984). Il y a aussi Schimmel qui fait de même mais dans des ouvrages parus séparément. (Schimmel, 2011) Plus récemment et en français, Leili Anvar a suivi le même modèle. Elle a récemment publié plusieurs livres sur le soufisme mais son anthologie n'est qu'un petit échantillon des poèmes

les plus connus de Môlavi. On peut dire que pour ces traducteurs, la traduction est avant tout un outil pédagogique (sauf dans le cas de Schimmel). Ce qui en découle est bien évidemment une déformation entière, non du texte en tant que tel, mais du champ d'interprétation du lecteur. Il ne peut regarder le texte que sous l'angle désigné par le traducteur. Anvar, par exemple, dans le sillage idéologique de Vitray-Meyerovitch, est une fervente défenseuse de resituer le poète dans le cadre d'une tradition islamique en plaçant le Coran à la source principale de l'inspiration du poète, et ce dans une perspective très globale extrapolée à l'ensemble des poètes soufis. [513]

Qu'à quel point ses positions sont défendables ou réfutables par les faits ne relèvent aucunement du ressort de la présente étude. Néanmoins une chose est certaine, que ses traductions, de si haute qualité qu'elles soient, ne peuvent être considérées comme fidèles à la lettre de Roumi qu'en déconnexion totale de leur *paratexte*. Cette déconnexion est d'autant plus nécessaire que ses argumentations exégétiques paraissent tellement convaincantes au lecteur francophone moyen, qu'il ne lui laisse aucun choix à part celui de voir en Roumi un moine à la musulmane dont la poésie est une exégèse du livre sacré. Cette lecture est d'autant plus intéressante qu'elle relève de la lecture officielle promulguée avec véhémence par les tenants d'un discours politique et institutionnalisé au sein du monde iranien et musulman. Cet aspect idéologique de la réception sera étudié dans le dernier chapitre.

Une analogie peut sans doute résumer l'effet nuisible de la tendance déformante du second degré, celle qui se produit à travers le paratexte de la traduction. Pour invisible et nécessaire qu'ils soient, les interventions exégétiques du traducteur autour du texte traduit font ressembler le texte à un livre qu'on emprunte à la bibliothèque et qui est couvert d'annotations, de mises en surbrillance, et de soulignements produits par un usager peu scrupuleux. Il devient assez difficile de faire usage du livre en question sans être distrait, l'attention attirée vers les points soulignés, par les réflexions d'un tiers qui s'est interposé entre l'auteur et nous. L'empreinte trop visible du traducteur, en l'occurrence par les allusions à charge religieuse, s'apparente aux traces résiduelles d'un lecteur précédent de la bibliothèque inattentif à l'appartenance de l'ouvrage à l'espace public.

[513] ANVAR Leili, ABBES Makram, *Trésors dévoilés : anthologie de l'Islam spirituel*. Il faut aussi se référer à ses nombreuses communications orales, sous forme d'entretiens et de conférences. *Cf.* Sources Multimédia dans la bibliographie présente.

CHAPITRE 9

Pour une analyse sociocritique de la réception de Roumi

9.1. Enjeux socioculturels de la traduction

Nous avons examiné les systèmes de la déformation du texte dans la traduction. Il est question de deux systèmes interconnectés, celui des forces déformantes bermaniennes, du premier degré, qui s'opèrent au niveau de l'énonciation, à savoir dans le *texte*, et celui de l'orientation de lecture par l'exégèse traductionnelle qui fonctionne en *hors-texte* au second degré. Ces deux systèmes relèvent de prime abord du domaine de la défaillance de l*'inconscient* du sujet traducteur, d'où l'intérêt psychanalytique de la démarche analytique de Berman. Cette défaillance a néanmoins trait au domaine du *conscient*, à savoir qu'elle peut avoir pour cause les décisions délibérées du traducteur, qui donne lieu à des traductions dites *ethnocentriques*, s'il s'agit du rattachement du traducteur à l'univers culturel de la langue-culture d'arrivée ou encore *annexionnistes* si ce dernier refuse de se décentrer d'un canon esthétique figé imposé par la théorie traditionnelle du texte tant critiquée par Meschonnic.

9.1.1. Traduction sous les influences externes

Que ces systèmes soient nourris par l'inconscience du traducteur sous l'effet de la résistance à l'altérité ou qu'ils se génèrent sous l'influence d'un discours théorique dominant ou encore une idéologie esthétique en marche, ces tendances déformantes, nous l'avons vu dans les traductions de Roumi, défigurent le texte et le discours de l'auteur. Ce sont le degré et l'impact de ces forces en marche qui peuvent nous servir de critère pour évaluer la qualité éthique d'une traduction ou celle des vagues de traductions. Or si la présence et l'étendue des systèmes de déformation indiquent la position d'une traduction ou encore une politique de réception sur le continuum de étrangéisant-homogénéisant, éthique-ethnocentrique, comment faut-il en expliquer les causes et les origines ? Pour expliquer l'origine du système de déformation, il faut aller au-delà de l'opération traduisante, tâche épistémologique compliquée pour autant que la traduction se trouve au centre de l'activité langagière. La langue, système sémiotique la plus avancée qu'il soit (selon Benveniste), est régie par une multitude théories : psychologiques, cognitives, sociologiques, et surtout philosophiques. Il est donc extrêmement difficile de tout résumer, en ce qui concerne le système de déformation en traduction, par une disposition naturelle et ethnocentriste d'homogénéisation du texte

étranger qui se trouverait dans toute culture et chez tous les hommes. Les origines de ce système ne peuvent être expliquées que par des théories portant sur plusieurs domaines de l'activité intellectuelle. Les racines du *mal*, si l'on peut qualifier ainsi l'annexionnisme de pratique maléfique, doivent être cherchées non seulement au niveau du sujet traduisant, mais aussi dans le polysystème culturel et littéraire où celui-ci agit comme passeur du message. Ainsi l'entrée en jeu d'un champ d'étude sociocritique des traductions est-elle nécessaire voire indispensable.

Ce qui suscite notre intérêt dans ce chapitre final, c'est l'étude de l'origine des forces déformantes dans les traductions de Môlavi, et non plus l'examen de leurs conséquences éthiques. En sus des racines psychanalytiques proposées par Berman, nous partons de l'hypothèse selon laquelle l'interférence des facteurs externes au texte sur le sujet traducteur est en grande partie responsable de la génération des tendances déformantes en traduction. À ce titre, on a besoin d'adopter une approche analytique dont la visée est de repérer ces facteurs externes aux textes et en dehors de la psyché du traducteur. L'intérêt de cette approche paraît d'autant plus évident qu'aucune traduction ne voit le jour dans le vide. Le traducteur traduit dans une communauté linguistique donnée pour un lectorat déterminé, à un moment particulier. Son interprétation est donc orientée par le discours théorique dominant son époque et sa société, ses décisions orientées par la demande de son lectorat (horizon d'attente) ainsi que les exigences de ses éditeurs, et son choix énonciatif par le discours esthétique en vigueur au moment de la réception. Il s'agit du contexte socioculturel, idéologique, et politique qui exerce une influence massive et indéniable sur la réception culturelle de l'œuvre littéraire au sein de la langue-culture traduisante. La prédominance d'un certain discours idéologique, politique, social ou encore économique manipule, à des degrés variés et en fonction des rapports de forces au moment de la genèse de la traduction, les décisions du traducteur. Ces forces externes dans le cadre de la traduction de Roumi, nous semble-t-il, sont de deux natures différentes qui pourraient être repérées et qualifiées selon qu'elles influent directement sur le traducteur au préalable de l'opération traduisante, ou bien qu'elles façonnent les éléments de la réception dans l'immédiat de la genèse du texte traduit, à savoir le choix de texte, la publication, la critique de l'œuvre, etc. La première catégorie renvoie à l'« idéologie » à laquelle adhère le traducteur sous l'effet de sa connaissance de la langue-culture de départ, de l'auteur et de son œuvre ainsi que sous l'emprise de l'interprétation dominante au sein de sa communauté ; la deuxième catégorie régit la politique de réception telle qu'elle est imposée par la situation socioculturelle de l'espace

d'accueil au moment de la traduction. Tandis que l'influence idéologique est plutôt latente de par son chevauchement avec les données psychologiques et cognitives se rapportant à la subjectivité du traducteur, à quoi nous pouvons ajouter son *habitus*, l'influence de la politique de réception imposée par le polysystème d'accueil semble moins furtive.

Ce sont les dimensions externes au texte qui obligent une réflexion critique sur la traduction qui prenne en compte les conditions de la réception du polysystème cible comme facteurs déterminant des décisions des traducteurs. Cette question appelle une série de théories de la traduction, ayant pour base principale les réflexions des formalistes russes, mais qui ont ouvert un vaste champ d'étude menant à l'établissement des théories descriptives de la traduction[514]. Malgré de nombreuses limites et contradictions de cette théorie et des critiques dont elle a fait l'objet, surtout en fait de pertinence et d'universalité, elle représente un outil pratique pour expliquer la réception phénoménale de l'œuvre et de la pensée de Roumi en Occident. Cette utilité s'explique par un changement radical du point de vue : au lieu de chercher à évaluer les difficultés linguistiques et poétiques de la traduction de Roumi ou encore à repérer les tendances éthiques de ces traductions dans une perspective philosophique, on peut chercher à expliquer les origines des choix traductifs, les raisons pour lesquelles ces traductions sont telles qu'elles sont en décrivant objectivement les facteurs socioculturels qui ont conduit au phénomène, aux faits traductionnels.

La quête des origines des systèmes de déformation à l'œuvre dans la traduction de Roumi, d'une part, et la nécessité de dépasser la perspective éthique ou stylistique afin d'adopter une position moins critique et plus descriptive, de l'autre, oblige le recours aux théories sociocritiques de la traduction. Néanmoins, compte tenu des limites théoriques d'une pareille approche qui seront soulignées plus bas, il semble que la meilleure approche pour analyser les enjeux sociocritiques des traductions effectuées de Môlavi dans les espaces francophone et anglophone devrait s'appuyer sur une gamme étendue de concepts empruntés à plusieurs courants théoriques, tout en prenant compte des limites de chacune. En d'autres termes, une bonne approche sociocritique pour expliquer les modalités de réception de Roumi via ses traductions, de par la particularité de celles-ci, est une approche *ad hoc* et *sui generis* qui tiendrait à la fois de plusieurs théories descriptives de traduction. Ainsi notre démarche tiendrait compte des travaux des traductologues fonctionnalistes, toutes fondées sur la notion du polysystème d'Even-Zohar et de Gideon Toury, tout en gardant à l'esprit leurs limites et

[514] Descriptive Translation Studies (DTS). Voir le schéma de James Holmes de la traductologie, in Munday, 2012 : 16.

contradictions. On peut notamment en profiter pour développer une proposition de typologie des traductions de Roumi en fonction des critères socioculturels et idéologiques. Mais une étude sociocritique de la traduction ne peut pas négliger Susan Bassnett[515], André Lefevere (1992), et Annie Brisset[516] dont les réflexions éclairantes sur les aspects idéologiques et politiques de la traduction facilitent la compréhension des conditions externes qui ont mené aux décisions des traducteurs, ce qui nous aidera à expliquer les facteurs qui ont suscité les tendances des traducteurs de Roumi. Avant tout, il serait utile de rappeler sommairement quelques-unes des notions de base desdites théories descriptives qui ont pour corollaire de déplacer le point focal de toute réflexion sur la traduction à partir du texte vers le hors-texte, à savoir la culture et les macro-structures socioculturelles régissant la réception.

9.1.2. Théories fonctionnalistes de la traduction

Les théories fonctionnalistes de la traduction, fondées sur les thèses des formalistes russes et les structuralistes, sont d'autant plus importantes qu'elles marquent un tournant majeur au sein de la traductologie à plusieurs égards : elles sont, d'abord, *target-oriented*, axées sur la langue et la culture cibles, en ceci qu'elles s'intéressent davantage au texte d'arrivée et sa *fonction* au sein de l'espace culturel d'arrivée ; en outre, leurs approches sont descriptives dans le sens où elles ne préconisent ni critiquent une manière spécifique de la traduction et ne cherchent qu'à expliquer les facteurs déterminant les caractéristiques de la traduction (dans le sens du texte traduit et la pratique de traduction) et les modalités de réception ; finalement, elles fixent la visée et l'objet de l'étude au-delà du texte, original ou traduit, ou du sujet traducteur, pour tenter de se focaliser sur un niveau supérieur, à savoir l'ensemble des systèmes constituant l'espace de la réception de l'œuvre dans leur multiplicité réelle, à savoir systèmes linguistique, culturel, social, politique, économique, etc. C'est, du reste, cette multitude de systèmes qui compose un super-système sémiotique qu'on appelle le *polysystème*.

---

[515] Dont la collaboration avec Lefevere regroupe des essais théorisant les relations de l'activité traductive avec les structures culturelles et sociales de la sphère de réception : BASSNETT Susan, LEFEVERE André, *Constructing Cultures: essays on literary translation*, 1998.

[516] Quoique son travail ne soit pas en rapport direct avec notre sujet, la méthodologie de son étude des aspects politiques de la traduction du théâtre au Québec dans le feu des mouvements nationaliste nous semble très utile et bien applicable aux enjeux idéologiques et politiques de la traduction des textes poétiques mystiques. *Cf.* BRISSET Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec*, 1990.

9.1.2.1. Théorie du polysystème

Tout commence dans les années 1970, par la théorie du *polysystème* postulée[517] par Even-Zohar qui, inspiré des thèses des formalistes russes Tynjanov et Ejxenbaum (*ibid.* : 1-3), propose un modèle structural du fonctionnement historique et sociologique de la culture et de la littérature. À ce titre et en s'intéressant à la littérature, il met en avant les enjeux socio-politico-économiques de la traduction des œuvres littéraires, au sens large du mot comprenant dans sa gironde ce qu'on qualifierait de paralittérature, au sein du polysystème littéraire de la langue-culture d'accueil[518]. La pièce maîtresse de la théorie, qui a servi de base à tant d'autres à vocation sociocritique, est le concept de « système » :

> The idea that semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature, society), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man. Thus, the positivistic collection of data, taken bona fide on empiricist grounds and analyzed on the basis of their material substance, has been replaced by a functional approach based on the analysis of relations. Viewing them as systems made it possible to hypothesize how the various semiotic aggregates operate. (1990 : 9)

Chacun de ces phénomènes ou des activités humaines (langue, littérature, culture, société, politique, etc.) constitue un système, donc ensemble dynamique et non statique, qui dans leur ensemble compose ce qu'il appelle le *polysystème* : « […] a polysystem – a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent ». (*Ibid.* : 11)

Il continue à définir au sein du polysystème, mais aussi à l'intérieur de chaque système, des notions comme *strate* (le niveau d'importance des éléments au sein du système ou d'un système au sein du polysystème), position de *centre*, celle de *périphérie*, *hétérogénéité* des systèmes (leurs différences), leur *fonctionnalisme* (les rôles qu'ils assument), et le conflit des strates dans une *hiérarchie dynamique*. Cette hiérarchie dans le *polysystème littéraire*[519] consiste, par exemple, en position centrale ou périphérique d'une forme littéraire innovante ou conservatrice. Cette position centrale qui constitue la *canonicité*

[517] EVEN-ZOHAR Itmar, *Polysystem Studies*, 1990.
[518] EVEN-ZOHAR Itmar, "The position of translated literature within the literary polysystem", in Venuti, *Translation Studies Reader*, 2004.
[519] La littérature constitue un système dans le polysystème général, mais elle est aussi un polysystème en elle-même en ceci qu'elle est constituée de plusieurs systèmes à l'image du polysystème général.

statique (les textes) ou *dynamique* (modèle littéraire) est disputée dans un conflit permanent ; si un modèle esthétique littéraire est au centre il repousse l'autre vers la périphérie et vice versa. La littérature traduite, ou la traduction tout simplement, elle aussi, est considérée comme un système au sein du polysystème littéraire dont la position *secondaire* ou *primaire*, variant selon la période et les circonstances sociales données, est à définir à chaque moment.

Pour ce qui est de la composition du (poly-) système littéraire et par conséquent le système de la traduction, Even-Zoher évoque les principes d'Ejxenbaum, en soulignant un certain nombre de facteurs, de forces et d'occurrences formelles comme les composants du système. Ces notions ont par ailleurs retrouvé leurs échos dans ce qui s'appelle les « champs littéraires » chez Pierre Bourdieu[520]. Afin de schématiser les systèmes constituant le polysystème littéraire, le théoricien israélien emprunte ses idées à Roman Jakobson à partir du modèle des six fonctions langagières duquel il propose le schéma suivant, tout en reconnaissant l'inexactitude de ce rapprochement et la correspondance partielle entre les concepts :

INSTITUTION [context]
REPERTOIRE [code]
PRODUCER [addresser] ---------- [addressee] CONSUMER
("writer") ("reader")
MARKET [contact/channel]
PRODUCT [message] [521]

Dans ce schéma, très approximatif mais utile pour la compréhension des enjeux de la réception de l'œuvre étrangère au sein du polysystème cible, l'œuvre littéraire est prise en compte en sa qualité de *produit* (commercial) qui s'offre par le *producteur* (auteur ou traducteur) au *consommateur*, le statut auquel est réduit le lecteur, par le biais du canal du *marché* (le réseau de distribution, librairies, bibliothèques, etc.) régi par les éditeurs et les propriétaires de média. C'est surtout au niveau du code et du contexte que l'analogie semble devenir un peu trop exagérée. Si l'on peut comprendre que le *répertoire* littéraire avec les

[520] Cette notion apparaît pour la première fois in BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire* (1992). Bourdieu la définit ainsi : « […] comme un réseau, ou une configuration de relations objectives entre des positions. Ces positions sont définies objectivement dans leur existence et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, agents ou institutions, par leur situation (situs) actuelle et potentielle dans la structure de la distribution des différentes espèces de pouvoir (ou de capital) dont la possession commande l'accès aux profits spécifiques qui sont en jeu dans le champ, et du même coup par leurs relations objectives aux autres positions (domination, subordination, homologies, etc.) in Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc, *Réponses, Pour une anthropologie réflexive*, 1992, p. 72-73.
[521] *Ibid*. : 31

divers degrés de canonisation de ses constituants puisse régir comme un code linguistique la manière dont se forme tout produit culturel et littéraire, il est quelque peu difficile de tenir l'*institution*, à savoir l'ensemble des agents impliqués dans l'activité socioculturelle, comme le contexte référentiel de la production littéraire. L'*institution* correspond à :

> […] at least part of the producers, "critics" (in whatever form), publishing houses, periodicals, clubs, groups of writers, government bodies (like ministerial offices and academies), educational institutions (schools of whatever level, including universities), the mass media in all its facets, and more.(*Ibid*. : 37)

En effet, le *produit*, s'il est profondément influencé voire déterminé par elle, ne se soumet pas complètement aux faits et aux facteurs de l'*institution* dans le système littéraire de la même façon que le *message* se réfère au *contexte* extralinguistique dans le système langagier. À cet égard, le modèle *poétique-idéologique* proposé par Lefevere (étudiée plus bas dans cette section) ou bien la notion du *champ de production*, de Bourdieu[522], qui est à même de façonner *l'habitude* et de *l'attente* du lecteur-consommateur, paraissent bien plus pertinents. Cependant, à part l'analogie un peu abusive avec les fonctions de Jakobson, la théorie du polysystème tient la route en ce qui concerne la description des forces régissant la traduction et la réception d'une œuvre dans un système littéraire. Il faut noter que l'élément clé de schéma reste le *répertoire* pour ce qui est de la littérature traduite.

> "Repertoire" designates the aggregate of rules and materials which govern both the making and use of any given product. […] If the most conspicuous manifestation of literature is considered to be "texts," then the literary repertoire is the aggregate of rules and items with which a specific text is produced, and understood. (*Ibid*. : 39-40)

La position, *primaire* ou *secondaire*, des textes dans leur relation intertextuelle avec le centre du répertoire se traduit par leur degré de canonicité. Le *texte* (canon statique) ou le *modèle littéraire* (canon dynamique) qui se trouve au centre du répertoire constitue le canon du système qui peut être composé des éléments jugés conservateurs ou innovants. Selon la théorie du polysystème, et c'est une affirmation, verra-t-on, peu anodine, la traduction occupe, de manière générale, une *position secondaire* dans le répertoire littéraire, c'est-à-dire

[522] Ici Bourdieu est cité par Even-Zohar (*ibid*. : 38) : « Ce qui "fait les réputations," ce n'est pas, comme le croient naïvement les Rastignacs de province, telle ou telle personne "influente", telle ou telle institution, revue, hebdomadaire, académie, cénacle, marchand, éditeur, ce n'est même pas l'ensemble de ce qu'on appelle parfois "les personnalités du monde des arts et des lettres," c'est le champ de production comme système de relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieu des luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s'engendrent continûment la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur. » (Bourdieu, 1977: 7)

que la littérature traduite est en périphérie du polysystème littéraire de la langue-culture d'arrivée sauf en trois cas spécifiques : 1. Une littérature est « jeune » à savoir en passe de naître, comme dans le cas de la Renaissance française ou celui de l'hébreu au début du siècle précédent, ou encore celui de la littérature romantique allemande ; 2. Le système littéraire est *périphérique* ou *faible* lui-même, comme le cas de la littérature, comme dans le cas d'une langue-culture dominée (en cas de colonialisme par exemple) ; 3. Suite à la reconnaissance d'une « lacune », un « vide » (*vaccum in the literature*) dans le système, résultat d'un changement radical (révolution, etc.) ou tout simplement une absence historique d'une forme littéraire ou une série d'idées (la psychanalyse traduite en masse vers l'anglais ou le français). Ce dernier cas, postulons-nous, explique les diverses vagues de la traduction de la poésie mystique en anglais à la fin du XIXe siècle ou plus récemment.

Outre les trois cas de figure mentionnés, la traduction est en *position périphérique* d'un polysystème littéraire donné et elle met en scène des modèles littéraires secondaires. Dans son statut secondaire, elle se laisse modeler par les normes conventionnelles établies par les formes et les types littéraires dominant dans le polysystème d'arrivée. Elle devient même un facteur de conservatisme en contribuant à la consolidation du répertoire central, le canon, de la langue-culture traduisante. Pour reprendre la terminologie de la critique éthique, la traduction devient un outil de plus pour réconforter la convention dans l'esthétique dominante du Même. La traduction devient traduction-annexion. La corrélation entre la traduction et le reste du polysystème littéraire, qu'elle soit en position secondaire ou primaire, est généralement régie de deux façons importantes au sein du répertoire du polysystème. Selon Even-Zohar :

> [Literary polysystem and] translated works do correlate in at least two ways : (a) in the way their source texts are selected by the target literature, the principles of selection never being uncorrelatable with the home co-systems of the target literature (to put it in the most cautious way) ; and (b) in the way they adopt specific norms, behaviors, and policies--in short, in their use of the literary repertoire--which results from their relations with the other home co-systems. These are not confined to the linguistic level only, but are manifest on any selection level as well. Thus, translated literature may possess a repertoire of its own, which to a certain extent could even be exclusive to it. (*Ibid.* : 46)

9.1.2.2. Interférence et normes traductionnelles

Suite au repérage de la position de la littérature traduite dans le système littéraire, Even-Zohar continue à théoriser les modalités de contact entre des polysystèmes différents, qu'il désigne par la notion d'*interférence* comme une « relation (ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature) » (*Ibid.* : 54). L'interférence ne se limite pas à la traduction dans le sens propre du terme ; elle peut prendre d'autres formes comme adaptation, imitation, etc. comme dans le cas de *West-östlicher Divan* de Goethe ou *Ghaselen* de Rückert. L'interférence entre deux systèmes littéraires peut être *unilatérale* ou *bilatérale* mais elle normalement unilatérale. Ce sont en réalité les règles, les principes et les modalités d'interférence qui forment la pierre angulaire de la théorie du polysystème en ce qui concerne la traduction[523]. Ce sont précisément les deux derniers processus qui servent de base pour la définition des normes de traduction. D'une part, le répertoire source, comme dans le cas de l'œuvre de Roumi, n'a pas préservé sa fonction canonique originale dans les langues d'arrivée, et d'autre part, l'appropriation tend à déformer le discours original à cause des normes du polysystème d'arrivée.

Dans le sillage d'Even-Zohar, Gideon Toury[524] développe toute une théorie fondée sur la notion du polysystème baptisée la traductologie descriptive qui cherche à aller au-delà des préceptes linguistiques de l'équivalence ou de correspondance dominant la théorie de la traduction jusqu'alors. En proposant une analytique s'appuyant d'abord sur la distinction de la position du texte traduit dans le polysystème d'arrivée, puis sur l'analyse textuelle contrastive des textes source et cible, la démarche de Toury a l'ambition de dégager, à la fin, des règles générales qui s'appliqueraient à toute forme de traductions et à toute réception interculturelle. Les notions de fond qu'il propose, malgré leurs limites, comme les *normes translationnelles* et les *lois* de traduction, ont été reprises par d'autres traductologues qui

[523] En voici le schéma global résumé : « **1. General principles of interference:** 1.1. Literatures are never in non-interference. 1.2. Interference is mostly unilateral. 1.3. Literary interference is not necessarily linked with other interference on other levels between communities. **2. Conditions for the emergence and occurrence of interference:** 2.1. Contacts will sooner or later generate interference if no resisting conditions arise. 2.2. A source literature is selected by prestige. 2.3. A source literature is selected by dominance. 2.4. Interference occurs when a system is in need of items un- available within itself. **3. Processes and procedures of interference:** 3.1. Contacts may take place with only one part of the target literature; they may then proceed to other parts. 3.2. An appropriated repertoire does not necessarily maintain source literature functions. 3.3. Appropriation tends to be simplified, regularized, schematized.» (*Ibid.* :59)

[524] Il y a deux textes principaux dont le premier a été réédité et remanié plus tard : TOURY Gideon, *Descriptive Translation Studies and beyond*, 1995. En version sommaire, il faut aussi évoquer : "The nature and role of norms in literary translation", in Venuti, 2004 : 205-218.

s'intéressent aux aspects socioculturels de l'opération traduisante[525]. Toury emprunte à la sociologie la notion de *norme* qu'il définit comme la mise en œuvre de certaines idées ou valeurs communément partagées, à l'égard de ce qui est bon ou mauvais, adéquat ou inadéquat, sous forme des instructions pratiques qui s'appliquent ou sont propres à des situations spécifiques, directives qui montrent ce qui est permis ou défendu, proscrit ou toléré dans cette situation. (Toury, 1995 : 55) Il continue à dire que la traduction est une opération profondément régie par les normes, que ce soit celles de la culture source ou celles du système cible.

En opposant la traduction *adéquate* à la traduction *acceptable*, celle qui se rapproche aux *normes initiales*[526] du polysystème source à celle qui respecte les *normes initiales* du polysystème cible, il explique les caractéristiques et les prédispositions (et non tendances déformantes) de la traduction (et non du traducteur) à la lumière de la position, primaire ou secondaire, de la traduction au sein du polysystème cible. Au-delà de cette norme initiale, il existe les *normes primaires* qui régissent le choix des textes sources (*translation policy*) ainsi que l'acceptabilité des traductions indirectes effectuées en passant une langue tierce, telles que celles réalisée à partir de l'anglais et non du persan (*directness of translation*). Finalement, il les *normes opérationnelles* qui se rapportent à l'exigence de complétude du texte cible (*matricial norms*) et les suppressions, en sus des normes textuelles et linguistiques qui ont trait au choix lexical, syntagmatiques, et stylistiques dans le texte d'arrivée. C'est en observant ces normes en marche dans les textes cibles que Toury cherche à reconnaître des universaux de la traduction sous forme de *lois*[527], ce qui a été vivement critiqué par de nombreux théoriciens. Dans cette descriptive, au lieu de proposer des méthodes pour établir l'*équivalence* en traduction ou d'évaluer le niveau de cette équivalence, l'analyste les étudie afin de dévoiler les facteurs qui ont contribué à sa réalisation :

> Equivalence, again, is of little importance in itself. There is a point in establishing it only insofar as it can serve as a stepping stone to uncovering the overall CONCEPT OF TRANSLATION underlying the corpus it has been found to pertain to, along with

[525] Comme notamment Chesterman avec son propre modèle des normes traductionnelles et les théoriciens de *Manupulation School.* (Munday, 2012 : 181-185)

[526] La norme initiale est : « the basic choice which can be made between requirements of the two different sources », soit le choix entre le système source ou le système cible. Ce principe évoque encore une fois la fameuse dialectique du choix du traducteur pour se rapprocher de l'auteur ou du lecteur, sourcier *versus* cibliste.

[527] L'ambition scientifique de cette théorie est manifeste dans sa terminologie. La *loi* rappelle déjà la loi scientifique dans les sciences dures. Les lois en question sont : *law of growing standardization* et *law of interference*.

> derived notions such as DECISION-MAKING and the factors which may have CONSTRAINED it, not an *idealised* process[…] (*Ibid.* : 86)

D'où le qualificatif de « descriptif » pour son approche. Lui-même a découvert (*uncovered*) deux lois comportementales universelles en vigueur dans la traduction de façon globale, tout en reconnaissant le caractère extrêmement probabiliste de celles-ci[528]. Ces propositions de lois sont tirées de l'examen des relations intertextuelles qui existent entre le texte traduit au sein du *répertoire* du système d'arrivée ainsi qu'entre les textes source et cible. La *loi de la standardisation croissante* postule que « in translation source-texte textemes tend to be converted into target-language (or target-culture) repertoremes », ce qui revient à dire que « textual relations obtaining in the original are often modified, sometimes to the point of being totally ignored, in the favour of [more] habitual options offered by a target repertoire ». (*Ibid.* : 268) Autrement dit, d'une part, la forme discursive du texte a tendance à se laisser normaliser pour devenir conforme aux normes opérationnelles cibles, d'autre part, la position du texte tend à différer au répertoire d'arrivée. Qui plus est, en règle générale, un texte en position primaire au centre du polysystème de départ peut se trouver en périphérie du polysystème d'arrivée. La *loi d'interférence* oblige que :

> In translation, phenomena pertaining to the make-up of the source text to be transferred to the target text; […] the more the make-up of a text is taken as a factor in the formulation of its translation, the more the target text can be expected to show traces of interference. (*Ibid.* : 275-276)

Cette interférence qui peut prendre une forme *négative* ou *positive*, selon Toury, se heurte à la *résistance* des communautés d'accueil qui peuvent montrer des degrés divers de *tolérance*. Il est à noter que l'apparente contradiction de ces deux lois se résout dans une relation dialectique selon laquelle la position ou le statut de la traduction comme pratique dans le polysystème cible et la fonction et la position du texte traduit dans le répertoire d'arrivée détermine le degré et la mesure d'entrée en action de ces deux forces antagonistes dans la synthèse de la réception du texte. Cette synthèse se réalise en fonction de la position de la littérature traduite au sein du polysystème d'arrivée ou du *statut* du texte traduit dans son répertoire :

> The more peripheral this status, the more translation will accommodate itself to established models and repertoires.

[528] Il précise la nature probabiliste de sa loi relationnelle ainsi : « if X, then the greater/the lesser the liklihood that Y » (*Ibid.* : 265)

> […]
> … tolerance of interference – and hence the endurance of its manifestation –tend to increase when translation is carried out from a 'major'or highly prestigious language/culture, especially if the target language/language is 'minor', or 'weak'in any other sense. (*Ibid.* : 271 et 278)

9.1.3. Critique des théories fonctionnalistes

La théorie du polysystème, entièrement tributaire des formalistes russes a la vertu de servir de modèle sociocritique à quelques-unes des plus riches analyses sociocritiques du phénomène de la traduction. Elle permet de replacer le champ d'étude sur les enjeux externes de la traduction afin d'en révéler les forces déformantes provenant d'en haut auxquelles se soumettent les traducteurs. Pourtant, elles représentent de nombreuses lacunes et quelques paradoxes majeurs en soi. Préalablement à sa proposition d'une méthode critique de l'analyse de traduction[529], Berman fait un examen critique de deux sortes d'analyse de traduction qu'il considère comme dotées d'une « forme forte » : les « analyses engagées d'Henri Meschonnic » et les « analyses descriptives à orientation sociocritiques » (1995 : 43) qui ont pour origine les théories de l'école de Tel-Aviv. Tout en reconnaissant la valeur inestimable de ces deux démarches, il en souligne, pourtant, les défauts. Ses remarques critiques de la théorie de Meschonnic portent sur « certains stéréotypes de l'écriture du poéticien » et son « orientation agressive » dont il est parfois « prisonnier », une négativité militante qui met à l'index les traductions qui « maltraitent » les textes originaux. Mais s'il trouve les « procès » de Meschonnic trop hâtifs et ses « verdicts » trop sévères, c'est surtout envers la « mécanicité » des analyses descriptives des théoriciens fonctionnalistes du polysystème que sa critique est plus sévère. De fait, au fond des arguments critiques de Berman contre les principes du polysystème se trouvent, paraît-il, la mise à l'écart de la figure du traducteur et sa responsabilité comme l'agent principal de l'opération traduisante[530]. En déresponsabilisant le sujet traducteur à l'égard de ses choix dans une prétendue approche objectivement descriptive, le traduire est réduit à un simple comportement social conforme aux normes. Il y a aussi la résurgence sous forme d'une apparente scientificité de la vieille tradition de reléguer la traduction en position périphérique et épigonale du polysystème. La défaillance majeure des théories fonctionnalistes repérée par Berman réside dans la portée restreinte de celles-ci et leur réfutabilité par les exemples contredisant ses lois et leur aveuglement à

[529] Il s'agit d'un chapitre intitulé « Le projet pour une critique productive », in Berman, 1995 : 34-63.

[530] C'est, du reste, cette volonté de donner plus de visibilité au traducteur qui est se trouve au centre de l'analyse critique que Berman propose pour la traduction, laquelle notion surgit dans les travaux de Venuti notamment dans *The Translator's Invisibility*, profondément tributaire des idées de Berman.

l'égard de « l'unicité de l'Histoire » malgré leur historicité « sociologisante » (1995 : 54). La meilleure illustration est le cas du polysystème français où la loi d'interférence ne s'applique pas même quand le répertoire de la traduction occupe une position centrale dans le système.[531] Cette même contradiction se manifeste dans le cas des traductions de Roumi en anglais à l'époque victorienne, notamment la traduction de Whinfield qui ressemble à bien des égards à celle de Nicholson en ceci qu'aucune de ces traductions ne respectent les normes opérationnelles du polysystème d'accueil, ce qui fait d'elles des traductions *adéquates* (dans la terminologie de Toury) et non acceptable. Et tout cela se réalise lorsque la traduction ne se trouvait pas au centre du polysystème anglophone et que le persan n'était pas une langue dominante ou en position de force dans la langue-culture anglaise.

L'objection essentielle de Berman à l'égard de l'école de Tel-Aviv, c'est la fausse position secondaire qu'elle attribue à la traduction. En effet, ceci va à l'encontre de la réalité historique de la culture occidentale dont la traduction est, selon Berman, le pilier central (*Ibid.* : 58-59). Qui plus est, la vocation *target-oriented* de Toury n'est qu'une tentative de « justifier » cette manière ethnocentriste de traduire qui n'est pas la « vraie » traduction, qui ne satisfait la tâche principale de la traduction qui est de révéler la « vérité » du texte, en mélangeant de façon systématique sous l'emblème de *translation* littéraire, toutes les formes de l'*intégration* du texte étranger au polysystème littéraire d'une culture comprenant adaptation, imitation, retraduction, traduction partielle, traduction-introduction, etc. Cette démarche confond toute forme d'interférence entre les langues comme *translation littéraire* :

> Le concept de « littérature traduite » brouille les cartes, parce qu'il confond la *translation* littéraire avec ce moment central de la *translation* qu'est la traduction. Pour l'école de Tel-Aviv, est traduction tout ce qui se présente, *se dénomme comme tel*. Toury inclut les « pseudo-traductions » (telles que le *Candide* de Voltaire) dans la littérature traduite. (*Ibid.* : 59)

Les limites de la théorie de Toury sont également critiquées aussi par les traductologues de vocation descriptive tels qu'Edwin Gentzler (*Contemporary translation theories*, 2001: 120-135) et Hermans (*Translation in Systems*, 1999) qui mettent en question l'applicabilité du modèle des normes de traduction à tous les genres et toutes les langues. Au plus juste, les critiques (Munday, 2012 : 177-179) de ces théoriciens de la traductologie

[531] « L'affirmation selon laquelle, lorsque la littérature traduite occupe une position secondaire, le traducteur se soumet aux normes d'« acceptabilité », peut être occasionnellement vraie. Mais dans le cas de la France du XVIe siècle, on a une relation inverse : la traduction occupe clairement le centre du polysystème, ce qui n'empêche pas la plupart des traductions de cette époque d'aller dans le sens d'acceptabilité. » (*Ibid.* : 55)

descriptive visent le manque d'attention de Toury à l'égard du statut du texte cible dans sa culture d'origine, cas illustré entre autres par la canonicité du texte de Roumi dans le monde iranien. Il y a aussi le facteur de la promotion potentielle de la traduction d'un texte par des institutions étrangères ou celles du polysystème d'origine, comme le financement par le gouvernement turc de la traduction du *Divân*. Le troisième manquement critiqué concerne l'effet rétroactif de la traduction sur la culture source. À cet égard, il est intéressant de voir comment la canonisation de la poésie Roumi au sein du polysystème persan s'est accélérée sous l'effet du gain d'intérêt en Occident pour ce poète mystique plutôt relégué aux rangs des moralisateurs islamisant du soufisme dans l'inconscient collectif du lectorat iranien. Digne de mention est aussi le fait que de nombreux ouvrages rédigés par les traducteurs/spécialistes de Roumi comme Schimmel (même la traduction de l'autobiographie de Şams réalisée par Chittick[532]) ont fait l'objet de traduction (retro-traduction ?) en persan.

Quels que soient les défauts de la théorie du polysystème, le constat global des lois de Toury reste valide, et ses lois, quoique complètement dépourvues d'universalité scientifique, servent à élucider certaines dimensions socioculturelles de la traduction. Anthony Pym prend ainsi acte de l'utilité des théories descriptives :

> The main point is that, thanks to these probabilistic formulations, it becomes quite reasonable to have contradictory tendencies on the level of linguistic variables. If social conditions A apply, then we might expect more standardization. If social conditions B are in evidence, expect interference. And there is no necessary contradiction involved.[533]

Il est certain que l'incomplétude de la théorie du polysystème appelle à un enrichissement de son modèle par des éléments complémentaires tels que la force idéologique, les intérêts financiers du marché, l'habitus du traducteur, etc. Ce qui va sans dire c'est que, malgré les manquements en ce qui a trait à l'universalité voire à l'objectivité du schéma fonctionnaliste, de par le caractère *ad hoc* de son modèle socioculturel, ce modèle est l'un des rares outils qui permettent d'aller au-delà du discours éthique pour examiner les origines socioculturelles, économiques, et idéologiques de la déformation de la traduction chez les traducteurs de Roumi. Le but n'est aucunement de justifier les décisions des traducteurs dans une logique déterministe sociologisante, ni de justifier les normes qu'impose le polysystème à l'acte de traduire, mais de tenter d'examiner les facteurs externes à la

[532] *Me and Rumi, The Autobiography of Shams-I Tabrizi*, 2004.
[533] PYM Anthony, SHLESINGER Miriam, SIMEONI Daniel (éd.), *Beyond Descriptive Translation Studies,* 2008, p. 321.

psyché du traducteur. L'intérêt n'est pas non plus de corroborer l'idée de la secondarité de la traduction, mais d'identifier les structures systémiques qui sont le fondement l'idéologie traditionnelle d'annexionnisme en traduction.

9.2. Versant idéologique de la déformation

9.2.1. Le polysystème source et l'emprise idéologique

Le rôle joué par l'idéologie prédominante dans le polysystème d'arrivée, ou encore l'idéologie à laquelle le traducteur s'inscrit sans nécessairement être en phase avec les normes idéologiques dominantes, a déjà été évoqué lors de l'examen des problèmes herméneutiques au cours des chapitres précédents. L'idéologie a déjà une influence, au niveau de l'inconscience du traducteur, sur ses orientations exégétiques, voire ses choix stylistiques et linguistiques. Or les influences indéniables de l'idéologie sur les choix délibérés du traducteur sont d'une nature bien plus destructrice. Cette question mérite d'être étudiée dans le cadre d'une théorie sociocritique de la traduction. Ce second degré de déformation subie par le texte original peut être expliqué, et non justifié, par une certaine vision globale des normes idéologiques en place non seulement dans le polysystème cible mais aussi dans le polysystème source. À cet égard, on peut évoquer une des trois critiques principales de la théorie du polysystème formulées par les traductologues actifs dans le domaine de la sociocritique : Le défaut de prise en compte de la position du texte dans le répertoire ainsi que les normes en vigueur au sein du polysystème de départ comme facteur de déformation ou transformation du texte. À cela, nous pouvons ajouter le constat d'un quatrième manquement : l'absence de la notion de multiplicité des polysystèmes de départ qui a pour corollaire la multiplicité des fonctions du texte original au sein des répertoires en questions. Dans le contexte des communications interculturelles, il est facile de supposer un nombre presque illimité de langue-culture d'adoption pour une œuvre mais il est moins habituel qu'une œuvre appartienne à plusieurs cultures d'origine. Or ceci est bien le cas de Roumi.

Pour plus d'éclaircissement, il faut noter qu'un poète comme Roumi a une langue d'origine mais trois cultures d'origine : iranienne, indienne (l'inde musulman), et turque. Une des spécificités du texte de Roumi réside dans le fait que son texte jouit de statuts différents

dans ces polysystèmes différents. Si le *Masnavi* est en persan, il n'appartient pas uniquement au polysystème iranien car sa canonicité dans le polysystème turc est telle que ce texte n'a rien en commun avec la littérature traduite. Ce fait est illustré par une analyse contrastive des traductions turques et ourdoues qui montre une telle interférence de l'étranger dans la langue d'arrivée qu'il l'a marquée à jamais avec ses structures syntaxiques, son lexique, et ses aspects stylistiques. Cette multiplicité des polysystèmes d'origine pose surtout des problèmes à la notion d'équivalence fonctionnelle évoquée par Toury dans la mesure où un texte comme le *Masnavi* appartient aux systèmes différents dans les polysystèmes respectifs : en persan (ou en Iran), le *Masnavi* est avant tout un texte poétique, occupant une place importante au sein du système littéraire ; il n'en va pas de même en turc ou en ourdou. Dans ces polysystèmes, le *Masnavi* appartient avant tout au registre religieux, c'est le texte fondateur d'une fraternité (qui tient considérablement d'une secte) soufie. Môlavi est avant tout un poète dans le monde iranien, mais un chef soufi/religieux pour les soufis du monde indien ou turc. Il est considéré, quoiqu'il n'ait fondé quoi que ce soit de son vivant, le chef fondateur d'une confrérie, les « Mevlevis ». Nous avons d'importantes preuves, présentées notamment dans les chapitres 6 et 8 mais aussi ici bas, que la position du texte de Roumi au sein du polysystème d'arrivée, surtout dans le polysystème persan, porte l'empreinte de sa position dans le répertoire religieux de la culture source et non de la langue source. Cela est d'autant plus compréhensible qu'un bon nombre de traducteurs ou de commentateurs, les pré-nicholsoniens comme Redhouse et Whinfield aussi bien que Schimmel et Chittick en anglais, et Vitray-Meyerovitch en français, se sont familiarisés avec Roumi par l'entremise d'une culture source autre que la langue source de cette figure historique. Ils ont approché Môlavi dans l'optique des mevlevis ou du disciple pakistanais de Roumi, poète et philosophe (persanophone) Mohammad Iqbal, dans le cas de Vitray-Meyerovitch. La traduction de Roumi n'est jamais sortie du registre religieux en dépit du lyrisme voire romantisme de la majorité de son œuvre. Si le *Masnavi* traduit se trouve à une strate supérieure dans le répertoire de Môlavi, voire celui de la poésie mystique, dans les polysystèmes cible, en comparaison avec les poèmes du *Divân*, la cause est à trouver dans ce décalage entre le statut de Roumi dans le polysystème culturel (turc, indo-pakistanais) et celui du polysystème linguistique et culturel (iranien) du départ : il a une position secondaire dans le polysystème religieux iranien mais primaire dans le répertoire littéraire alors que c'est l'inverse dans les autres polysystèmes du monde iranien ou du monde islamique non-arabe. C'est ainsi qu'un titre comme *Rumi : la religion de l'amour* semble pour le moins déplacé et tout au plus ridicule pour un lecteur iranien contemporain des qazals du *Divân*.

Pour étudier les enjeux idéologiques de la réception de Roumi, ce n'est pas uniquement la marque des normes en évolution dans les divers polysystèmes d'accueil qu'il faut identifier ; il est également impératif d'examiner des données comme l'appartenance l'œuvre aux strates variées et les positions diverses du poète dans les divers polysystèmes de départ qui ont établi le « paradigme traductif » de la traduction. Il y a aussi la question de l'influence des institutions qui sont de deux ordres différents : politique et idéologique telles qu'elles sont reconnues par Lefevere dans son ouvrage *Translation, Rewriting, and the Manipulation of the Literary Frame*, qui marque un tournant idéologique dans la théorie de la traduction.

9.2.2. Polysystème cible et manipulation

9.2.2.1. Traduction ou la réécriture de la culture

S'appuyant sur schéma fonctionnel du polysystème, Lefevere part à la recherche des « very concrete factors » qui gouvernent la réception ou le rejet de l'œuvre dans une langue-culture, à savoir, « issues such as power, ideology, institution and manipulation ». (1992 : 2) L'axe central de sa thèse est la notion de « réécriture », proche du concept *d'hypertexte* de Genette, qui désigne toute activité d'écriture qui se fonde sur une œuvre antérieure : traduction, historiographie, anthologie, critique, etc. La réécriture est le dispositif par lequel les agents en position de pouvoir régissent les habitudes de consommation du produit culturel à des fins qui sont soit *idéologiques* soit *poétiques* ; c'est-à-dire que les motifs peuvent être de renforcer, de transformer, ou de contester *l'idéologie* ou la *poétologique* dominantes dans le système. Ces deux aspects principaux du système littéraire sont gérés par deux groupes d'agents : les *professionnels* (traducteurs, critiques, universitaires, etc.) qui déterminent la *poétique* dominante du système, notion proche du répertoire chez Toury, et le *patronage* (les individus détenteurs de pouvoir politique ou économique, les cercles de pouvoir comme les éditeurs, les gérants des médias, ainsi que les institutions comme l'éducation nationale) qui maîtrise les composants *idéologie* du système. Les professionnels manipulent le système littéraire de l'intérieur alors que le patronage le fait de l'extérieur. Les professionnels de la poétique exercent leur pouvoir moyennant les dispositifs littéraires (genres, symboles, leitmotivs, narratologies, etc.) ainsi que le statut des formes littéraires dans le répertoire[534]. La

[534] « A poetics can be said to consist of two components: one is an inventory of literary devices, genres, motifs, prototypical characters and situations, and symbols; the other a concept of what the role of literature is, or should be, in the social system as a whole. The latter concept is influential in the influential in the selection of themes that must be relevant to the social system... ». (Lefevere, 1992 : 27)

manipulation externe est possible à l'aide de trois formes d'influence : idéologique, économique et statutaire ; c'est-à-dire, par le biais du choix idéologique, des moyens financiers et de rapport de forces qui découlent du statut des agents. En somme simplifiée, les agents de par leur statut dépendent des moyens financiers et des réseaux de communication qui sont dans la position des groupes d'individus ou des institutions, ce qui fait qu'il y ait des connivences entre les choix (des textes, de styles, ou de normes) et l'intenté idéologique du patronage. La traduction est la forme la plus importante de la pratique de réécriture dans cette logique de manipulation :

> Rewriting manipulates, and it is effective. […] Translation is the most obviously recognizable type of rewriting and […] it is potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture […] (*Ibid.* : 9)

L'enjeu principal pour la réception littéraire d'une œuvre par l'entremise de la traduction se trouve au niveau de la combinaison des facteurs idéologiques et poétologiques. L'exemple que Lefevere donne n'est pas sans intérêt majeur pour notre travail :

> One of the most striking examples of the combination of ideological and poetological motivations/constrains is the epigraph to this chapter[535], taken from a letter written by Edward Fitzgerald, the enormously popular Victorian rewriter of the Persian poet Omar Kayyam. In fact, Fitzgerald's *Rubayyat* is one of the most effective rewritings of the last century, and its influence makes itself felt deep into the present one. Ideologically Fitzgerald obviously thinks Persians inferior to their Victorian English counterparts, a frame of mind that allows him to rewrite them in a way in which he would have never dreamed of rewriting Homer, or Virgil. Poetologically he thinks they should be made to read more like the dominant current in the poetry of his own time. (*Ibid.*)

Il va sans dire que cette attitude, au moins sur le plan *idéologique*, n'est pas avérée chez les principaux traducteurs de Roumi, et encore moins chez Nicholson. Néanmoins, sur le plan *poétologique*, l'approche de Fitzgerald porte d'étranges ressemblances avec la version de Redhouse et la courte traduction de Sir William Jones dont le texte versifié fait preuve de peu de respect pour le contenu propositionnel des énoncés originaux au profit d'une mise en rythme ennoblissant du texte original. On peut même aller assez loin pour apparenter les suppressions de Nicholson à une volonté poétologique conformiste aux normes en vigueur

[535] L'épigraphe en question est une citation de Fitzgerald : « it is an amusement for me to take what Liberties I like with these Persians, who (as I think) are not Poets enough to frighten one from such excursions, and who really do want a little Art to shape them. ». (*Ibid.* : 1)

dans son espace culturel. Pour ce qui de l'idéologie sous-jacente Fitzgerald, ce n'est pas tant l'expression de cette mentalité purement ethnocentrique que son existence plus ou moins dissimulée à diverses époques chez différents traducteurs des textes non européens qui se montre alarmante. Cette attitude, par exemple, bien déguisé, se manifeste sous une autre forme bien latente chez les traducteurs du polysystème américain modernes de Môlavi avec leurs traductions popularisantes, exotisantes et surtout annexionnistes. Pour étonnant qu'il puisse paraître, cette ressemblance poétologique entre un Britannique victorien et les Américains contemporains est due aux deux facteurs dissemblables qui existent au niveau des institutions des deux polysystèmes en question : les normes opérationnelles pour le premier et la quête du bénéfice financier pour l'autre. Les premiers poétisent, avec la suppression des passages le texte pour le rendre conforme aux critères moraux, les seconds homogénéisent pour satisfaire aux attentes d'un marché fleurissant. Les deux cas exposent ce mélange du *poétique* et de l'*idéologique* formulé par Lefevere.

9.2.2.2. Hypothèse de l'Orientalisme et ses limites

Lorsqu'il s'agit de l'interférence culturelle entre les langues-cultures occidentale et ce qu'on appelle communément l'Orient sans désignation théorique objective, il devient difficile de ne pas évoquer la question de colonialisme et l'œuvre de grande notoriété mais très controversée d'Edward Saïd. La polémique suscitée par cette œuvre et un vraisemblable rapport avec notre sujet d'exposé nous obligent de donner une précision avant de continuer notre analyse de l'influence des forces idéologiques sur la qualité et les modalités de réception de l'œuvre de Roumi. Cette mise au point est dans le but de prendre, d'office, une distance nette et claire par rapport aux idées de l'universitaire américano-palestinien. Il faut préciser que, dans le cadre de notre critique idéologique de la réception de Roumi, il n'est aucunement question des critiques extrêmement virulentes de ce dernier formulées dans son ouvrage *Orientalism* (1979) de l'incapacité de l'Occident et des orientalistes occidentaux de comprendre les dimensions culturelles de l'Orient ou la volonté politique et idéologique de ceux-ci pour délibérément tordre l'image de l'Orient à des fins politiques. Cette thèse nous la rejetons d'office pour deux raisons principales. D'abord, son ouvrage se concentrant excessivement sur le monde arabe qu'il prend comme l'incarnation de l'Orient, ainsi qu'en se limitant à quelques cas extrêmes d'orientalistes peu avisés et ethnocentriques, ne se contente que de quelques conclusions hâtives, émotionnelles, et excessivement généralisée sur une volonté globale et omniprésente de l'Occident de tordre l'image de l'Orient dans le but

d'infériorisер et humilier celui-ci. Ensuite, son ouvrage doit être relativisé dans un contexte géopolitique difficile de l'Asie de l'Ouest[536] particulièrement dans la deuxième moitié du XXe siècle, ce qui a fait que sa thèse soit, elle-même, motivée par une tendance politique.[537] Les propositions de ces auteurs sont d'autant plus réfutables que d'après nos découvertes, la disposition ethnocentriste et annexionniste qui découlerait des hypothèses proposées de ces derniers sont largement moins manifestes chez les orientalistes du XIXe siècle et ceux du début du XXe siècle. Il est donc extrêmement injuste et préjudiciable d'accuser un Nicholson ou Arberry d'ethnocentrisme ou d'une quelconque condescendance envers la culture iranienne ou de la pensée mystique en Islam. Il n'est pour autant pas astucieux de minimiser le rôle joué par le patronage et les professionnels du système littéraire d'accueil dans le cadre de la réception plus récente de l'œuvre de Roumi. Il convient alors d'exposer les enjeux idéologiques de la réception de Roumi à la lumière de la théorie de Lefevere.

9.2.3. Neutralité idéologique du traducteur

Le caractère ambigu et le statut imminent du discours de Roumi dans le monde, non seulement islamique, sont tels que la prise de position de la part de tout interprète, y compris le traducteur, devient quelque peu inéluctable. Seul, un profil universitaire, rigoureux, et impartial peut garantir un attachement à un point de vue neutre et objectif. Il est attendu du traducteur, l'éthique l'exige, qu'il soit le passeur, autant que possible donc dans une démarche consciente, du texte dans toute sa signifiance, même ambiguë. Si l'engagement et le parti pris sont consubstantiels de l'activité intellectuelle et donc littéraire, on peut exiger au traducteur de suivre un modèle esthétique, dans la mesure de sa conscience, préconisé par Théophile Gautier et les partisans de *l'art pour l'art* ; et quand il est besoin d'éclairer les contextes socioculturels et référentiels du texte pour faciliter la compréhension et donc la réception du texte dans la langue-culture du Même, que ses exégèses soient les plus objectifs possible et, en cas de conflits idéologiques et polémiques sur les faits concernant le discours à traduire, que sa représentation des faits soit la plus équitable et équilibrées que possible. Car tout manquement par rapport à la transmission des arguments des parties opposées ne peut mener qu'à une déformation de l'intenté de l'auteur et à une orientation dans un sens ou dans

[536] Terme que nous préférons au Moyen Orient.

[537] Tandis qu'il y a une certaine vérité dans son approche critique, ses analyses se restreignent essentiellement aux travaux des orientalistes anglo-saxons sur l'Empire ottoman et les colonies britanniques et ne peuvent en aucun cas s'appliquer à l'ensemble de la notion aussi floue que celle de l'Orient, incluant le monde iranien, ni aux recherches de l'ensemble des spécialistes « occidentaux » de la littérature, la civilisation, et l'histoire des idées de l'Asie.

l'autre des interprétations possibles du texte. En d'autres termes, et au nom d'une prise de position meschonnicienne pure et dure, on peut déclarer que toute traduction engagée est une trahison pure et simple. Le seul engagement du traducteur est envers l'auteur et le texte original tel qu'il est. Car toute tentative de mettre en surbrillance un aspect du texte ou de la pensée de l'auteur dans une optique idéologique est une sorte de *déformation* du discours.

9.3.3.1. Tendances idéologiques et déformation

Or peu de traducteurs de Roumi sont parvenus à effacer leur subjectivité idéologique, façonnée le plus souvent par le discours interprétatif dominant dans le monde musulman vis-à-vis de la pensée soufie en général. Peu de traducteurs, francophone ou anglophone, réussissent à rendre leur sujet *invisible* devant un discours si lourdement chargé par des orientations idéologiques. Il est immédiatement à signaler qu'en évoquant la notion de l'invisibilité du traducteur, il ne faut en aucun la prendre dans l'acception que Venuti donne au terme. La critique de ce dernier est primordialement d'ordre linguistique et stylistique. Il déplore l'exigence généralisée du polysystème littéraire et culturel des traducteurs d'avoir un style neutre ne reflétant aucunement l'étrangeté de l'œuvre dans le texte cible. Cette notion s'apparente au concept du « verre transparent » de Mounin dans ses *Belles infidèles*. L'impératif est de faire en sorte que le texte cible *se lise* comme il *se lirait* s'il était écrit directement dans la langue cible. Nous reprenons l'idée développée au chapitre précédent selon laquelle ce qui doit être visible chez le traducteur c'est le résultat de son travail textuel et non son idéologie ni son interprétation personnelle du texte original.

Cette visibilité idéologique des traducteurs de Roumi se manifeste avant tout dans le *paratexte* mais aussi dans le texte, lui-même, ce qui sera démontré plus loin à l'aide de quelques exemples. L'allusion a déjà été faite à la polémique qui fait rage sur l'appartenance ou non de la pensée de Môlavi au sein de la religion islamique. À l'instar des débats sur le mysticisme, les interprétations sur le statut de ce poète par rapport à la religion varient à l'échelle d'un continuum allant d'une position qui place la pensée de celui-ci au sein de l'orthodoxie de la religion (lecture officielle en Iran chiite) à celle qui en fait un opposant acharné à la religion (positions de bien des Iraniens mais aussi, rappelons-le, des orientalistes comme Palmer). En position médiane du continuum se trouvent naturellement la majorité des spécialistes (ou des soi-disant spécialistes) de Roumi qui associent le mysticisme à la thèse selon laquelle la connaissance des secrets divins est le résultat de l'union avec Dieu en passant par le chemin d'un amour sans faille pour Lui devant lequel l'ego du mystique et

toute appartenance à vie matérielle s'effacent, et que cette connaissance transcende les apparences exotériques des religions institutionnelles et la loi prétendument divine. Cette majorité peut discerner une différence essentielle, sinon une opposition, entre cette métaphysique ésotérique et l'orthodoxie religieuse. Cela n'empêche pas que certains des fervents tenants de la racine profondément islamique du mysticisme (comme Anvar, Vitray-Meyerovitch, et Chittick) n'y voient qu'une parfaite harmonie avec le dogme islamique. Il ne faut oublier le penchant d'Arberry vers le caractère religieux du soufisme non plus, lui qui prétend retrouver sa foi en travaillant sur les textes des soufis comme Môlavi. Pourtant, ce n'est la validité ou la valeur scientifique de telle ou telle idéologie qui importe dans le contexte de la traduction ; l'essentiel c'est l'impartialité du traducteur, ou tout au moins son aptitude de présenter une synthèse objective, s'il le faut comme dans le cas de Lewis[538] ou de Schimmel[539], à partir des thèses et des antithèses qui entourent le sujet. La présence des thèses et des tendances intellectuelles des traducteurs dans leurs exégèses est responsable de l'interférence de leur interprétation dans le processus de la communication. Or cette interférence tendancielle est d'autant plus déformante pour le discours de Môlavi que toute interprétation définitive d'un message ésotérique et délibérément codé paraît absurde. Il ne faut pas oublier que Roumi dit à la fois tout et son contraire. Si son écriture est pleine de référence coranique, il importe aussi de relativiser ce fait en remettant le discours dans son contexte historique. Quand un penseur médiéval du monde islamique traite des sujets touchant à la gouvernance, à la morale, à la théologie, à la justice, etc. il est absolument impensable de faire référence à Avesta ou à la Bible, sous peine d'être accusé d'hérésie, ce qui signifie qu'il ne faut prendre son rattachement au Livre et à la tradition islamique au pied de la lettre. S'il parle, dans la préface du *Livre V* du *Masnavi*, de la convergence de *tariqat* (la

[538] L'universitaire américain, est avant tout l'auteur d'une œuvre sobre et équilibrée, et surtout sans pareil, sur la vie, la pensée, l'œuvre, la poétique, les traductions, et la réception de Roumi dans le monde entier. Si ses prises de positions se veulent légèrement penchées vers le discours islamisant officiel, ses analyses sont impartiales et suivent un schéma dialectique impeccable. Il faut noter, par exemple, son explication des soupçons de l'homosexualité de Şams et de Môlavi ou encore la démystification des légendes créée par les hagiographes comme Aflâki. (Lewis, 2007 : 162-175)

[539] Son analyse du soufisme paru sous cet intitulé fait preuve d'une lucidité et rigueur scientifique exemplaire. Au sujet des métaphores récurrentes de la poésie mystique persane, par exemple, elle ne rejette pas d'un revers de man la possibilité de d'une lecture littérale des images érotiques ou bachiques. Elle prend acte, à juste titre, de la polémique sempiternelle entre les tenants d'une interprétation littérale et ceux qui ne voient que de l'allégorie mystique et religieuse dans l'imagerie de la poésie persane : « It seems futile, therefore , to look for either a purely mystical or a purely profane interpretation of the poems of Hafiz , Jami , or lraqi—their ambiguity is intended , the oscillation between the two level s of being is consciously maintained (sometimes even a third level may be added), and the texture and flavor of the meaning of a word may change at any moment, much as the color o f the tiles in a Persian mosque varies in depth according t o the hour of the day . » (Schimmel, 2011 : 288)

voie mystique) et de *şari'at* (la loi) vers un but unique et commun, c'est-à-dire *haqiqat* (la vérité), il suffit de fouiller dans le même *Livre*, quelques pages plus loin, afin de repérer des récits dont le contenu suggère la supériorité de l'amour divin au discours religieux[540] ou bien formule une critique virulente contre les prêcheurs et les juristes qui s'occupent de l'apparence de la religion au détriment de la connaissance de soi[541]. Or si ce passage sur les différents versants de la quête de la vérité a été évoqué par Vitray-Meyerovitch, c'est particulièrement dans le but de mettre la loi religieuse et le soufisme au pied d'égalité[542]. L'ironie du fait c'est que la spécialiste de Roumi interprète le passage de façon que son contenu corrobore sa thèse sur la Voie et la loi, tandis que l'analogie de Roumi donne la priorité ni l'une ni l'autre mais à la vérité. Ces deux ne sont que des outils, la connaissance et l'action, mais l'essentiel et la vérité. On peut prendre en considération sa lecture hypothétique en qualité d'herméneute (de seconde main ?[543]) du texte de Roumi, mais c'est lorsqu'elle laisse refléter sa lecture dans ses traductions que son choix interprétatif suscite de l'inquiétude. Toute tentative de fixer le message fluide, ambigu, et parfois paradoxal de Môlavi en périphérie du texte ou en épitexte conduit à sa déformation.

9.3.3.2. Position idéologique contraire

L'influence de l'idéologie dominante dans l'espace de la réception mais aussi, comme précédemment mentionnée, dans l'espace culturel où se forme l'*habitus* du traducteur se manifeste notamment dans les notes et les préfaces du traducteur. À ce sujet, l'exemple des traducteurs turcophones est assez explicatif. Chez ces traducteurs, il paraît exister une certaine influence idéologique de la culture islamo-laïque kémaliste d'où ils viennent, leur polysystème de départ. Les préfaces de leurs traductions semblent assez souvent vouloir suggérer une certaine opposition de Môlavi à la religion et sa loi tout en restant sur le chemin de l'islam en proposant d'autres enseignements plus avancés. Ils associent d'une certaine manière la naissance de ces idées au contexte favorable à cet épanouissement intellectuel qu'il attribue à la tolérance et à la bonne gouvernance du système politique du sultanat

---

[540] C'est le cas des récits comme celui de l'athée fataliste qu'on essayait de convaincre de se convertir à l'Islam. Le passage aborde la futilité du raisonnement théologique de la religion. *Livre V*, lignes 3210-3250.

[541] L'histoire de *cuhi* [d'un gars] qui se déguise en femme pour entrer dans la section réservée aux femmes dans la mosquée : *Livre V*, lignes 3325-3350. Ce passage est l'une des attaques les plus virulentes de Môlavi contre le discours religieux et la jurisprudence. Le ton satirique du poète touche au ridicule avec une allégorie obscène dont les vers explicites ont été traduits en latin, donc supprimés.

[542] VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Rûmî et le soufisme*, 1977, p.80-81.

[543] À condition de faire confiance à sa connaissance du persan.

seldjoukide de Rum, un peu à l'image de la forme politique de la Turquie actuelle[544]. Cette tendance idéologique se fait, par exemple, sentir dès le début dans la manière dont Tchelebi a préfacé sa traduction des quatrains sous le nom de *Roubâ'yât*. Il met une distance remarquable entre la pensée mystique et le cœur de l'islam conventionnel en montrant une nette préférence pour le *Divân* par rapport au *Masnavi* :

> Dans son Mathnavi, les idées ne sont pas aussi libres et aussi profondes, sans limites, ni borne, que celles du GRAND-DIVAN. […] Une partie [des quatrains] traduit les conceptions les plus profondes de la mystique dont plusieurs se ramènent à des doctrines philosophiques comme l'anthropocentrisme, l'agnosticisme, l'ésotérisme, le fatalisme. Ses théories réunissent toutes ces idées, en dépit de leurs contradictions dans le cadre d'un panthéisme ou plutôt d'un panenthéisme particulier. La plupart des autres quatrains sont érotiques. […] En tout cas, ce n'est pas le formalisme de l'Orthodoxie musulmane qui nous conduira au but. (1984 : 13 et 17)

Cette prise de position idéologique du traducteur est en contraste radical avec le discours idéologique prédominant au sein des institutions du polysystème de départ mais pas encore dans celles du système littéraire cible : car il s'agit du polysystème français dans les années 1950 où l'œuvre de Roumi n'occupe aucune place dans son répertoire. Cette liberté d'expression idéologique est-elle attribuable à l'absence d'un système idéologique établi comme dans l'espace anglophone ?

9.3.3.3. Traducteur sous influence nationaliste

Ce point de vue libéral trouve aussi un écho chez Nevit Ergin, mais de façon excessive, voire caricaturale dans une des traductions collaboratives avec un dénommé Will Johnson qui ne lit visiblement ni le turc ni le persan. Il est question d'un titre ostentatoire : *The Forbidden Rumi : The Suppressed Poems of Rumi on Love, Heresy, and Intoxication*. Tandis que les traducteurs prétendent qu'il s'agit des poèmes de Roumi qui ont été censurés[545] par les autorités religieuses partout dans le monde, tous les qazals qui y figurent ont toujours été publiés dans toutes les éditions persanes du *Divân*. Les traducteurs,

[544] L'idée de tolérance omniprésente dans l'héritage turc de l'Anatolie seldjoukide est d'autant plus absurde qu'une simple connaissance historique montre à quel point ceux-ci étaient les défenseurs rigoristes de la foi sunnite.

[545] Nevit, qui a traduit l'édition turque de Gölpinarli des qazals en 22 volumes, une édition organisée thématiquement, prétend que le gouvernement turc a financé son projet jusqu'à la traduction du dernier volume qui contient des poèmes interdits. Il conclut alors qu'il y a une tentative de censure, qu'il généralise et attribue à tous les pays. Or il ne s'agit ni de poèmes interdits où que ce soit, ni de textes non-traduits car grand nombre des qazals de cette version existent déjà chez Arberry et Nicholson.

politiquement motivés, prétendent que c'est la première fois que ces qazals « tabous » sont publiés, alors que la plupart de ces qazals ont l'objet de plusieurs autres traductions.

> […] Rumi let go of the precepts of formal religion, insisting instead that only a complete personal dissolving into the larger energies of God can provide the satisfaction that the heart so desperately seeks. It is a testament to how well loved Rumi was in his adopted community of Konya, Turkey, that he encountered no reprisals for pronouncements that would certainly have gotten him into very hot water indeed had they been uttered instrad in present day Iran or in Afghanistan under the Taliban.[546] […]
>
> The second thing to know about these poems is the story of intrigue that has kept them from finding their way to their audience in the West. […] (2006 : 5)
>
> While Rumi remained a devout Muslim throughout his life, he was nonetheless a beacon to all people, regardless of the religious tradition into which they had been born. He exhorted everyone to descend into the great heresy, to experience for themselves their union with all that is. (*Ibid.* : 6)

Cette supercherie évidente ne peut pas être due à l'ignorance des traducteurs qui auraient pu au moins consulter la version de Nicholson ou celle d'Arberry avant de faire des affirmations tellement absurdes. S'agit-il d'une certaine stratégie de marketing dans un marché saturé ou bien d'une mise en profit idéologique de la pensée du poète pour améliorer une certaine image nationale ? Cette prédisposition à l'idée de l'appartenance à l'islam sans vraiment adhérer à sa Loi évoque déjà ce déchirement schizophrénique entre tradition religieuse et modernité occidentale caractérisant la culture contemporaine turque. Cette tendance visiblement nationaliste, annexionniste, et appropriative s'inscrit dans la lignée d'un discours idéologique nationaliste turc qui, d'une part, annexe le poète persan à la nation turque, et de l'autre, fait l'éloge de sa tolérance parfaitement comme représentative du caractère culturel turc. Ce genre de discours nationaliste des soi-disant spécialistes turcs de Roumi, qui n'hésiteraient pas à confisquer complètement Roumi pour un jeune polysystème ayant besoin de repères culturels, s'il n'avait pas écrit son œuvre en persan, est souligné et farouchement critiqué par Lewis. Il se réfère notamment à un dénommé turc Önder qui, sous l'égide du ministère turc de la culture, avait publié un ouvrage intitulé *Mevlana Jelaleddin Rumi* à destination des touristes qui viennent visiter le tombeau de Môlavi à Konya:

---

[546] ERGIN Nevit Oguz, JOHNSON Will, *The Forbidden Rumi: The Suppressed Poems of Rumi on Love*, *Heresy, and Intoxication*, 2006, p. 3-4.

> This book published by Turkish Ministry of Culture, displays an extremely exuberant ignorance, or an ethnocentric agenda. In the introduction, Önder refers to Rumi as « the great Turkish mystic » and « a great Turkish intellectual. » […] In any case, we can forgive the linguistic chauvinism of poets and authors who believe their language to be the best since Babel, but Önder must surely know that Rumi wrote and spoke Persian. Therefore, we can only surmise that his cultural jingoism represents a conscious effort to rob Rumi of his Persian and Iranian heritage, and claim him for Turkish literature, ethnicity and nationalism. (Lewis, 2007 : 548-549)

Les cas cités dans cette section illustrent à merveille le phénomène de *manipulation* à travers les procédés de *réécriture* dont la traduction est la pièce centrale. Si la manipulation, faisant souvent preuve de la mauvaise foi du patronage voire des (pseudo-)spécialistes, évoque un acte délibéré dans l'optique de garantir les intérêts des groupes d'influence spécifiques, l'emprise de l'idéologie sur la traduction peut être également liée à d'autres facteurs, tels les tendances du sujet traduisant, ou ses prédispositions envers les normes et les conventions *poétiques* de son polysystème.

9.2.4. Idéologie en marche dans le texte de Roumi

La critique principale que l'on peut faire à l'égard du modèle de Lefevere, au moins dans le cadre de la réception de Roumi, concerne le même défaut que Berman souligne : l'effacement du sujet traducteur de l'équation idéologique. En séparant la fonction des professionnels, desquels fait partie le traducteur, de celle du patronage et en préservant le champ de forces idéologiques au dernier, le rôle essentiel des orientations idéologiques du traducteur est minimisé. Le conformisme ou la révolte des agents à l'égard du paradigme idéologique dominant ne peuvent pas relever que du domaine du patronage ou des institutions ; ils sont aussi du ressort du traducteur, au niveau individuel. Le sujet traducteur ne peut pas être considéré uniquement en sa qualité d'être social ; il est avant tout un individu libre de ses choix. Il convient ici de prolonger encore l'exemplification analytique afin de mettre au jour les deux cas différents de l'interférence idéologique du sujet traducteur et celle de l'idéologie dominante dans sa forme institutionnelle, qui, tous les deux façonnent dans l'opération traduisante dans une logique manipulatrice.

Le premier exemple est bien sûr celui de la suppression des passages jugés obscènes par Nicholson (exemple 4.9). Encore que le destinataire de sa traduction soit principalement les universitaires ou les lecteurs avisés, le choix de ne pas inclure ce qui est opposé aux normes puritaines de son polysystème peut être jugé comme une influence externe mais pas

uniquement. Le conformisme aux exigences idéologiques du système d'accueil est un exercice invisible du pouvoir par les institutions dominantes. Dans le cas de Vitray-Meyerovitch, en revanche, il est très difficile de penser au même scénario. Sa décision est donc motivée par une préférence personnelle, ce qui se manifeste aussi dans l'exemple 4.10. Un autre exemple de la pression idéologique exercée cette fois-ci par le patronage (critiques) est le rejet par les critiques de la version en prose d'Arberry, qui a mené à des accusations d'antisémitisme, en raison d'un des récits du *Masnavi* qui figure en quatrième place dans son volume I[547]. Le moment de la parution de cet ouvrage n'est pas anodin non plus : une décennie à peine après la deuxième guerre mondiale. Arberry a eu à se défendre et à défendre Môlavi contre ces fausses accusations politiquement motivées, fondée sur une lecture hâtive et déformée du texte sans prendre en compte les aspects allégoriques et le contexte historique de l'œuvre. Il s'agit donc d'une interprétation erronée occasionnée par une idéologie dominante qui consistait en hypersensibilité à l'égard de la propagande antisémite.

Une autre manifestation du contrôle du patronage pourrait se trouver au niveau du choix des textes à traduire. Un simple regard sur notre tableau de chronologique des traductions anglaises laisse apparaître une étrange tendance : il y a un hiatus perceptible entre la date de publication des traductions aux États-Unis avant 2001/2002 et après 2007/2008 (mise à part les traductions faites par les persanophones/iraniens ou celles publiées par les universitaires comme Mojaddedi). Il existe une période de récession éditoriale dans la réception de Roumi, poète du monde islamique, dans les années 2000, il y a peu de traductions faites par les Américains en 2003, 2004, 2005, 2006. Le regain d'intérêt commence à émerger vers 2007 ou 2008 et la fréquence des parutions ne semble atteindre le niveau de la fin des années 1990 que tout récemment. Faut-il voir dans ce phénomène une certaine influence politique ou idéologique de la vague d'islamophobie qui a remporté l'Amérique après l'attentat du septembre 2001 ? Peut-on interpréter la préface hautement politisée de *Forbidden Rumi* (publié en 2006) à la lumière du climat sociopolitique de 2006 et

[547] Le récit raconte l'histoire fictive d'un roi juif en Judée qui persécutait et massacrait les chrétiens. L'allégorie utilisée est d'autant plus évidente que cette histoire n'a aucune vraisemblance ni preuve historique. L'antisémitisme n'est qu'une accusation qui découle d'un pur malentendu causé par le langage codé de Roumi. Le thème central est la zizanie engendrée par la confiance aveugle des individus aux guides religieux. Il s'agit d'une critique vive non contre les juifs seuls mais contre le sectarisme et la dépendance des disciples des maîtres et des chefs spirituels. S'il y a attaque c'est une attaque contre des pratiques soufies et des querelles sectaires et non contre une religion spécifique. Il y a même des éléments d'autocritique en ceci que l'origine du malheur des communautés chrétienne réside dans leur quête de vérité à l'appui d'un chef supérieur au lieu de chercher à l'intérieur d'eux-mêmes, critique qu'on peut faire à l'égard de l'habitude des pratiquants des sectes et des membres des confréries religieuse *Cf.* Arberry, 1961 : 31-39.

l'engagement américain en Iraq et Afghanistan ? S'agit-il d'une prise de distance avec le ton islamophile de paratexte des traductions qui le précédent ? Et la traduction militante de Leili Anvar en France, qui se démarque de Jambet et Tajadod, par sa position favorable à l'interprétation islamisante et divinisante de Roumi, est-elle une réaction à la même vague d'islamophobie qui touche en ce moment la France et l'Europe ? Quelle qu'en soit la réponse, la réception ne peut pas en rester inchangée avant et après la résurgence d'un phénomène qu'on peut appeler l'islamophobie en Occident. Le traducteur de Roumi n'est plus à même de rester passif au plein milieu de ces querelles. À peine peut-il se passer d'une partie prise en faveur d'une représentation positive, l'œuvre et la pensée de Roumi à l'appui, d'un islam doux, pluraliste, pacifiste, religion de paix et de l'amour.

La manipulation (dans un but positif ou négatif) à l'aide de la traduction comme procédé de réécriture peut alors avoir comme origine la tendance idéologique des professionnels du système sans rapport avec le patronage, ce qui s'illustre le mieux par les choix traductifs du genre grammatical afin de traduire le neutre persan comme dans les exemples 1.3 et 1.4. Il est également des déformations du texte dues à l'interprétation du traducteur qui ont pour corollaire l'orientation de la lecture du texte, notamment en ce qui concerne la divinisation ou profanation des images et des tropes. Nous avons déjà constaté ce fait au chapitre 1, exemples 1.5 et 1.6, mais ce que les exemples suivants montreront est la variation des choix traductifs qui est révélatrice de l'influence des normes idéologiques de chaque polysystème.

Exemple 9.1 : M.II) lignes 138-139

Ce passage soulève deux problèmes majeurs l'un relevant du domaine de l'*option* et l'autre de celui de la *servitude*. Le vers 138 contient des images tropologiques à deux étapes jouant sur le *kenâye* (ici périphrase) fondée sur le mot *berehne* qui dénote « nu » mais aussi « franchement ». Or le double-sens de « parler nu » est repris dans le vers suivant dans une analogie expressive mettant en scène une explicitement érotique : je ne couche pas avec ma *belle* en portant une chemise. Le *sanam* signifie littéralement « idole », mais métaphoriquement une personne, surtout une femme, au très beau visage. Le dictionnaire des expressions soufies le définit comme : « l'idole, tout ce qui empêche le soufi de prêter son attention à Dieu en le distrayant »[548]. Cette imagerie poétique érotique et sensuelle se poursuit dans le distique suivant qui la métonymie de *miân* (ton milieu) fait penser implicitement

[548] SACCÂdi, Seyyed Ca'far, *Farhang e Estelâhât va Ta'birât e Erfâni,* 3e edition, 1375 (1996), p. 534.

l'organe sexuel : si mon bien-aimé /ma bien-aimée se met à nu, [de par le niveau extrême d'excitation] tu disparaîtras avec les côtes et ton milieu. Or cette image métaphorique fait l'objet d'une destruction totale ou quasi-totale dans le texte d'arrivée non seulement sous l'effet des normes idéologiques imposées par les polysystèmes d'accueil mais aussi la prise de position idéologique du traducteur qui se reflète dans son choix poétique. En revanche le degré de cette déformation varie radicalement selon les époques, ce qui peut refléter les faits systémiques de la culture d'arrivée. Il faut noter ici qu'il s'agit toujours de ce conflit engendré par l'incompatibilité des images érotiques dans un texte qui est supposé relever du centre répertoire religieux. Ce dogme religieux n'existe apparemment pas chez Redhouse, qui, on l'a constaté dans l'exemple 1.5, ne se veut pas attaché par ce choix idéologique qui a dominé son polysystème après lui. Redhouse n'a pas peur de féminiser le bien-aimé de Roumi, tout au moins là où il n'y a aucun autre choix linguistique. En l'occurrence, le dialogue se déroule entre le poète (un homme) avec son âme comparée à un disciple (encore supposément un homme) qui parle de coucher avec « une idole ». Compte tenu de l'interdiction des rapports sexuels entre deux hommes, pratique farouchement critiquée dans le polysystème littéraire du texte original, et également de l'usage métaphorique commun du terme « idole » pour renvoyer au visage féminin dans la poésie persane jusque dans le sens symbolique négatif de distraction pour le mystique, tout semble faire allusion au sexe féminin de la personne en question.

L'entrée en jeu de l'emprise idéologique du polysystème de départ qui influe sur celui d'arrivée se réalise à partir de Whinfield qui n'ose plus faire autrement que de diviniser le partenaire du rapport sexuel en question avec la lettre majuscule de *Beloved*. La masculinisation s'ajoute à la divinisation, car Dieu est « bien évidemment » un homme[549], avec Nicholson, choix repris par Vitray-Meyerovitch (sans surprise). Williams ne divinise pas le *lover* dont l'explicitation du genre est habilement évitée par son choix syntaxique ; pourtant la divinisation reste en place. Le cas de Mojaddedi a de quoi satisfaire un partisan de la traduction éthique : le choix naturel du pronom *her* et l'exploitation du neutre anglais, choix dont sont privés les traducteurs francophones, qui sont, eux, « condamnés à être libres »[550].

[549] Ce qui a de quoi intéresser les traductologues spécialisée en études du genre et du féminisme, telle que von Flotow.

[550] Par allusion à la notion existentialiste de la liberté obligée qui se manifeste de manière parfaite dans l'acte du traduire : le traducteur est obligé de faire un choix, malgré lui.

Exemple 9.2 : Q. XV) lignes 1 et 8

Tajadod/Carrière et Jambet ont bien choisi le genre masculin, faute de choix et de par la fonction du neutre remplie par ce genre grammatical en français, ce qui n'empêche pas que le non-dit du texte original disparaisse dans la traduction française. Ici ce qui étonne c'est le choix de Lewis, pourtant pas un fervent défenseur du discours divisant, qui met en majuscule le Friend sans pour autant continuer ce choix sept lignes plus bas. S'agit-il d'un lapsus signifiant de l'emprise de l'idéologie sur le subconscient du sujet traduisant ? Quoi qu'il en soit, le traducteur de Môlavi tend à prendre la partie, consciemment ou inconsciemment, des normes idéologiques et poétologiques du polysystème dans lequel il travaille en cas de conflit entre un choix linguistiquement valide et ces normes ou conventions. Une préférence *idéologique* ou *poétologique*, nos exemples nous le montrent, l'emporte presque toujours sur une obligation linguistique ou discursive. Par ailleurs, ce constat est précisément corroboré par la thèse postulée par Lefevere et nos analyses :

> On every level of the translation process, it can be shown that, if linguistic considerations enter into conflict with considerations of an ideological and/or poetological nature, the later tend to win out. (Lefevere, 1992 : 39)

En résumé, il faut noter que l'empreinte de l'idéologie dans la traduction de l'œuvre de Roumi en français et en anglais semble être de deux natures différentes :

1. Normes idéologiques des polysystèmes (et non du seul polysystème) de départ ayant trait à la lecture que les professionnels de la culture d'origine offrent de l'œuvre et de la pensée de Roumi au destinataire comme au traducteur, le passeur du discours vers le polysystème occidental. Ces considérations sont également entremêlées aux intentions politiques des institutions, politiques (dans une logique de *soft power*) ou religieuses, du système culturel source. Elles s'organisent autour d'un débat polarisé qui consiste à classer l'ensemble de la pensée et par conséquent le discours poétique de Môlavi sous une étiquette spécifique dans un continuum de lecture qui va de l'islamisation/divinisation jusqu'à la profanation/anti-islamique en passant par l'éclectisme et l'anticonformisme à l'orthodoxie.

2. Normes idéologiques du polysystème d'arrivée qui concernent les règles de bienséance, l'esthétique classique qui consiste à rejeter la dys-cohérence idéologique, et les orientations exégétiques variant en fonction du climat idéologique à l'égard du monde musulman. Parmi ces normes, c'est notamment la deuxième qui se remarque par son intensité et consistance :

l'indomptable volonté des traducteurs/interprète à fixer le discours fluide et paradoxal de départ. La particularité des normes régulatrices des polysystèmes occidentaux est qu'elles peuvent agir de l'extérieure (choix de texte par éditeur, intérêts économiques, etc.) ou de l'intérieur du sujet traducteur (ce qui se reflète primordialement dans ses choix stylistiques relevant de la *poétique*). La manifestation de ces magnétismes idéologique, comme le suggère la théorie du polysystème, se trouve d'abord dans le choix des textes, en l'occurrence une nette préférence pour le *Masnavi*, ainsi que dans la conformité aux normes opérationnelles.

9.3. Modèles de réception de Roumi dans les espaces culturelles cibles

9.3.1. Réception ou translation de l'œuvre littéraire

Les modalités de réception de l'œuvre de Roumi dans les espaces anglophone et francophone ainsi que les tendances déformantes qui s'y repèrent ne peuvent pas être analysées et expliquées uniquement à la lumière de la théorie de la *manipulation* par la *réécriture* et en tenant compte des facteurs idéologiques et poétologiques du système d'origine et celui d'accueil. Selon le schéma fonctionnaliste des théoriciens du polysystème, le *marché* et les *institutions* qui le contrôlent dans le but de manipuler le répertoire n'ont pas que des intentés idéologiques. Ce qui établit, maintient et transforme les normes et les conventions *translationnelles* du polysystème cible, c'est également l'aspect économique de l'interférence. En d'autres termes, l'intérêt que représente l'œuvre étrangère pour le polysystème cible, nous semble-t-il, est la raison d'être de sa traduction. Cet intérêt peut être *idéologique* comme dans le cas de l'utilisation de la poésie mystique afin d'améliorer une image ternie ou accroître son *soft power* ; *poétologique*, lorsqu'il y a manque, dans le répertoire, d'une forme littéraire ou même d'une pensée comme celui de la littérature mystique en Amérique ; mais aussi *économique*, surtout lorsqu'on tient compte de l'absence du droit d'auteur dans le cas des textes classiques. La visée de la traduction est avant tout *philosophique,* bien sûr, comme l'entend Berman, c'est-à-dire qu'elle consiste à révéler le *vrai* du texte[551] ; néanmoins cette dimension tend à se soumettre à l'imposante emprise du système dans la réalité. Et *quid* de l'œuvre de Môlavi ? Qui est-ce qui a motivé sa réécriture au sein des polysystèmes occidentaux. Afin de répondre à ces questions, nous nous livrerons

[551] « On voit aisément que le sens de cette translation est la « révélation » d'une œuvre étrangère dans son propre être à la culture réceptrice. La *« révélation pleine et entière de cette œuvre est elle-même l'œuvre de la traduction, et d'Elle seule.* Et elle n'est possible que si la traduction est « vraie » ». (1995 : 57)

à faire une brève classification des traductions anglaises et françaises effectuées depuis le début jusqu'à nos jours avant de faire une analyse polysystémique de la réception dans chaque espace reconnue.

Pour penser à une catégorisation des traductions de Roumi dans un espace culturel spécifique, nous ne pouvons qu'emprunter Berman ce qu'il estime manquer à la théorie du polysystème, c'est-à-dire une « *théorie générale de la translation* littéraire, du passage d'une œuvre d'une « langue culture » à une autre »[552]. Cette *translation* implique plusieurs types d'activité et se déploie en plusieurs étapes. Ces activités ne doivent pas être confondues avec ou la *traduction* proprement dite selon Berman, la « vraie » traduction, activités translationnelles telles qu'adaptations, introductions, premières traductions littéraires, retraductions, et puis traductions canoniques, les « vraies » traductions.

> La translation en question a ses formes et ses moments : une œuvre étrangère est lue […] ou révélée […] ; elle est signalée, elle peut être même intégrée dans un corpus d'enseignement […] sans être traduite ; elle peut être publiée sous une forme « adaptée » si elle « heurte » trop les « normes » littéraires autochtones ; puis vient le temps d'une courageuse introduction sans prétention littéraire (destinée généralement à ceux qui étudient cette œuvre) ; puis vient le temps des premières traductions à ambition littéraire, généralement partielles et, comme on sait, les plus frappée de défectivité ; puis vient celui des (multiples) retraductions, et, alors celui de la traduction de la totalité de l'œuvre. […] Puis vient – *peut venir* – une traduction de canonique qui va s'imposer et parfois arrêter pour longtemps les cercles des re-traductions. (1995 : 57)

Les phases sur lesquelles s'étalent ces activités, phases translationnelles, sont bien sûr approximatives et, sans doute, plus adaptables au système littéraire francophone moderne ; elles peuvent suivre une autre succession dans le cas d'une autre culture ou d'une autre œuvre. Cependant, comme nous le verrons ici-bas, la réception de Roumi dans les espaces cibles a plus ou moins suivi ce même modèle. Tout a commencé par la prise de conscience des orientalistes de l'œuvre de Roumi au XVIIIe siècle, puis une adaptation par Jones suivi par les traductions-introductions de Redhouse, avec des ambitions littéraires, de Wilson, et à ne pas oublier les retraductions de Whinfield (une retraduction mais sans prétention littéraire), le tout culminant en traduction intégrale de Nicholson qui s'est tellement canonisée qu'aucune tentative de retraduction du *Masnavi* n'a été faite jusqu'à récemment. Ce modèle

[552] Il continue dans une note infrapaginale : « La *translation* littéraire n'est qu'une forme de *translation* parmi tout cet espace de translations qu'est l'espace occidental depuis la Grèce, comme le montrent les expressions médiévales de *translatio studii*, de *translatio imperii* – deux translations du reste liées. » (*Ibid*. : 56)

est quelque peu différent pour le *Divân*, qui n'a pas de traduction canonique ni complète : la première version de Hastie à partir de la version allemande de Rückert, n'est qu'une adaptation. Le projet de Nicholson est une introduction suivie par Arberry dont la traduction (parfois retraduction) des qazals et des quatrains est une autre introduction mais littérale et canonique. Mais ce qui frappe c'est que cette succession brise soudainement avec des retraductions qui ne sont pas même fondées sur le texte original. Faut-il croire à une rupture indicative de l'existence d'un polysystème différent ?

9.3.2. Pour une typologie des traductions anglaises

Ce n'est pas faute de critères plus pertinents que nous nous proposons de procéder à un classement en partant d'un principe diachronique et diatopique. Cependant, tout autre critère, faut-il avouer, comme la qualité de traduction, le labelle d'adaptation, etc., impliquerait un jugement de valeur que nous essayons d'éviter, au moins de façon aussi directe et structurelle. La chronologie de la parution des ouvrages de traduction ainsi que le lieu où ils sortent en marché dans le monde anglophone sert déjà de jalon pour une typologie. Cette démarche se fonde sur la nette divergence structurelle des polysystèmes dans le monde anglophone entre le Royaume-Uni et les États-Unis d'une part, et entre l'ère victorienne de l'orientalisme et l'époque moderne de l'autre. Cette ère victorienne, faut-il préciser, s'est bien étendue, au moins dans le domaine de la *translation* de la littérature soufie, jusqu'au milieu du XXe siècle avec Arberry étant le traducteur charnière entre cette époque ancienne et l'anglais moderne, sans véritablement se détacher du paradigme épistémologique de son professeur Nicholson. A ces deux critères, temporel et topologique, vient s'imposer le profil du traducteur, ce qui se démarque par le décalage existant entre les traductions réalisées par les professionnels de l'académie, experts universitaires, et celles attribuées aux professionnels du marché, soit les traducteurs-poètes-mystiques professionnels. À bien des égards, les deux strates de la zone géographique et du profil du traducteur se recouvrent avec les Britanniques universitaires d'une part et les Nord-Américains commerciaux de l'autre, à l'exception près de Lewis, qui n'est pas un poète-traducteur professionnel mais un universitaire américain spécialiste de Roumi.

9.3.2.1. Traductions classiques

Nous appelons traductions classiques, toute traduction qui a été publiée au XIXe siècle et dans la première moitié du XXe siècle, ce qui comprend l'essentiel des traductions

effectuées à partir du texte original. Ces textes apparaissent quand la traduction, surtout en provenance des langues orientales, se trouve en position secondaire dans le polysystème britannique. Cela n'empêche pas qu'il y ait un engouement sous l'influence des romantiques allemands pour la littérature en provenance du monde islamique.

a. Traductions des orientalistes (XIXe siècle)

Nous appelons des orientalistes tous les experts des langues et des littératures orientales sans être nécessairement des universitaires. C'est notamment après l'entreprise de Hammer-Purgstall, Goethe, et Rückert que les anglophones commencent à découvrir qu'il existe un monde de richesse littéraire au-delà des frontières de l'Europe, ce qui frappe d'autant plus que les Britanniques étaient très présents sur les terres musulmanes ou en Asie du sud dès le XVIIIe siècle. Le premier orientaliste britannique à s'être intéressé à la traduction de la poésie persane (et arabe) c'est Sir William Jones qui est plutôt attiré par Hafez que les autres poètes persans.

Après la parution de la traduction de *neynâme* dans l'anthologie Jones, il faut compter quelques anthologies où figurent quelques vers de Roumi comme chez Edward Henry Palmer, ou Luisa Stuart Costello, et Emerson (aux États-Unis[553]). Mais la publication des ouvrages indépendants est rendue possible à partir de Redhouse (spécialiste du monde ottoman), suivi par Whinfield, Wilson, et surtout Nicholson dont les premières traductions sont du *Divân* paru deux ans avant le tournant du siècle.

b. Traductions du cercle de Cambridge (XXe siècle)

On peut placer dans cette catégorie Nicholson et Arberry dont le parcours intellectuel se ressemble au point que l'un substitue à l'autre jusqu'à sa chaire à l'université. Pour ne pas avoir peur de porter un jugement de valeur, ces traductions sont parmi les meilleures, les plus osées, les plus étrangéisante, les plus *adéquates*, et pourquoi pas, les plus *fidèles à la lettre* que l'histoire de la littérature mondiale n'ait jamais connues, et ce malgré les déformations dont elles font preuve : au second degré dans le discours islamisant d'Arberry ou l'archaïsme systématique et superflu de Nicholson sans oublier les suppressions des passages « obscènes » afin de se soumettre aux normes de bienséance du polysystème victorien.

[553] Comme le dit Lewis, « Persian lyric poetry was transported on the wings of German Romanticism directly to the New World » (2007 : 569) dès les années 1840. Ceci dit, il n'est pas possible de parler d'une véritable translation vers le polysystème américain avant les années 1980 avec William Chittick, Andrew Harvey, et Colman Barks.

L'ironie du sort c'est que celles-ci sont le plus attaquées, les plus malmenées par les anglophones y compris les traducteurs et les spécialistes alors même qu'ils s'en considèrent, à une grande majorité, redevables. Ce n'est pas uniquement Barks qui a la vocation de « libérer ces vers de leur cage » suivant le conseil de son ami Robert Bly[554]à propos de la version d'Arberry ; Williams aussi, sans doute dans une tentative de justifier son projet de retraduction du *Masnavi* financé par British Academy, qualifie la traduction de Nicholson « d'avoir toujours été inaccessible, une version linguistique de 'Victorian Gothic', une imitation de 'King James Bible'»[555]. Et justement, la vertu principale de l'approche de Nicholson consiste à ne pas viser l'accessibilité de sa traduction au lecteur qui ne soit pas suffisamment curieux pour aller vers l'auteur. C'est précisément la caractéristique principale d'une bonne traduction qui dure. Peu de traductions après ces deux spécialistes ont réussi à atteindre le niveau d'exactitude et la qualité éthique de ces textes sans penser à les dépasser dans la mesure où les nouvelles générations se sont soumises souvent excessivement aux attentes du lectorat, à l'exigence de transparence ou celle d'amener l'auteur au lecteur, et dans le cas des traducteurs américains au diktat du marché. Car si la littérature de Roumi est en position secondaire dans le polysystème américain, elle est bien au centre du marché.

9.3.2.2. Traductions modernes

Les traductions anglaises d'après-Arberry sont les plus difficiles à classifier de par l'étendue, la variété, et la visée de celles-ci ainsi que le parcours et le profile des traducteurs. Nous proposons un classement, cette fois-ci fondé sur le profil des traducteurs : d'une part, les spécialistes de la littérature persane ou de Roumi, d'autre part, les professionnels de la littérature anglo-américaine, soit en collaboration avec les persanophone, soit indépendamment.

a. Nouvelle vague popularisante

Il s'agit d'une vague de retraductions (majoritairement intralinguales) ou de traductions qui ont une visée principale : rendre la poésie et la pensée de Roumi plus accessible et ses traductions plus lisibles pour un plus grand public. À vrai dire, bon nombre de ces traductions ne le sont pas dans le sens légitime du mot. Un très grand nombre de ces ouvrages (qui ne sont pas tous cités dans notre bibliographie) consiste à des reproductions,

[554] « I had never heard Rumi's name until 1976, when Robert Bly handed me a copy A.J. Arberry's translations, saying, "These poems need to be released from their cages." ». (Barks, 1995 : 363)
[555] *Cf.* Le discours de Williams sur Roumi à British Academy : https://www.youtube.com/watch?v=8ZZlflaHpTE

des imitations, ou au plus des adaptations (Robert Duncan, Nazim Hikmat, etc.). [556] Les adaptions constituent également une bonne partie des traductions hypertextuelles citées dans notre corpus. Les frontières entre les diverses formes de traductions sont d'autant plus brouillées qu'un seul traducteur comme Helminsky ou Ergin peut avoir, sous le même titre, des passages qui vont de traduction acceptable à ce qui s'apparente plutôt à une imitation. D'un point de vue puriste, auquel Lewis lui-même n'hésite pas à s'inscrire (2007 : 644-646), des versions composées par des individus qui n'ont pas d'accès direct au texte persan ne peuvent pas être considérées comme traductions mais des adaptations (selon Berman), ou des *récritures* (selon Meschonnic). Cela n'empêche pas que celles-ci aient une utilité dans le procédé de *translation* car C'est en réalité à ces *hypertextes* que Roumi doit sa popularité dans le monde entier. Autrement dit, Roumi est connu car il est américanisé.

C'est à partir des 1980 que les premiers soubresauts de ce qui deviendra la « roumiomanie » en Amérique du Nord se font jour. Mise à part la traduction de quelques qazals par Garbett paru au Cape, il y a eu un silence entre 1984 (date de parution de *The sufi path of love* de Chittick) et les traductions d'Arberry paru dans les années 1960 (hormis la publication posthume de son volume II des qazals). Cette rupture entre les deux époques de la traduction, Lewis l'attribue à l'intérêt soudain que Roumi a représenté pour le poète.[557] Cette nouvelle vague *translationnelle* qui continue jusqu'à nos jours a une gamme étendue d'acteurs avec des statuts différents au sein du polysystème anglo-américain. S'il y a une majorité de *professionnels* du système, dans l'acception que Lefevere donne au terme, dont certains de grand renommé (Robert Bly ou Deepak Chopra), il ne faut aucunement négliger la part des amateurs de Roumi ou de la poésie persane dans la popularisation de Roumi, quoique leurs entreprises soient plutôt l'effet de cette nouvelle vague qu'elle n'en soit la cause.

- (Re)traductions des professionnels ou traductions à couple :

Ce mouvement de réception de Roumi par la traduction, est principalement « américain », et majoritairement rendu possible grâce aux activités de deux groupes : des traducteurs-poètes comme acteur principal de la réception et des persanophones comme acteur de *translation*. Le fait intéressant, c'est que le plus grand nombre de ces traducteurs ne

[556] Les chapitres 14 et 15 de l'ouvrage de Lewis (2007 : 564-643) sont consacrés aux traductions et aux représentations médiatiques de Roumi en Occident. Cette riche monographie semble, tout de même, largement dépassée, même dans son édition la plus récente (2011), par le nombre des produits hypertextuels de Roumi qui émergent chaque jour dans le marché.
[557] *Cf.* "Rumi among the poets" in Lewis, 2007 : 581.

maîtrisent pas la langue originale de l'œuvre. Ce sont en effet des *professionnels* du système littéraire : des universitaires (spécialité littérature anglo-américaine), auteurs, traducteurs professionnels qui traduisent de toutes les langues du monde (qu'ils ne parlent pas). À ce titre, ils dépendent soit d'un persanophone qui co-traduit avec eux tant officiellement qu'en statut d'écrivain-nègre, soit d'un texte anglais de base (textes d'Arberry et de Nicholson), soit d'une traduction en une autre langue (notamment turc dans le cas d'Ergin). Les couples-traducteurs (Barks-Moyen, Johnson/Barks-Ergin[558], Gamard-Farhadi, Lee-Banani, Star-Shiva), tendent à se briser après quelques années de collaboration avec l'acteur anglophone travaillant indépendamment sur ses propres traductions et le persanophone faisant de même (Shiva) sans nécessairement autant de succès (Moyne), ce qui s'explique facilement par leur statut secondaire dans le polysystème et les limites de leur accès aux réseaux de pouvoir (éditeurs, propriétaires des médias, etc.).

- Persanophones amateurs :

Plus récemment un certain nombre de persanophones d'origine afghane ou iranienne se sont mis à publier leurs propres traductions, notamment des quatrains de Roumi ou bien des sélections de qazals, sans doute inspiré par le succès commercial de Roumi et l'engouement pour le spirituel accessible : Khalili, Shams, Garemani, Houshmand, Mafi, etc. Ce sont en grande majorité des non-professionnels (Khalili est architecte par exemple) de la littérature pour qui la traduction ou même l'écriture n'est qu'un violon d'Ingres. Ce groupe de traducteurs amateurs ne cesse pas de croître en taille d'autant plus qu'ils ne publient pas nécessairement leurs traductions par les moyens conventionnels. Leurs traductions sont généralement marquées par les normes du polysystème américain : lisibilité, transparence, exotisme, etc.

b. Traductions effectuées par les spécialistes

Lewis, quoiqu'il soit américain, Williams, de l'université de Manchester, et Jawid Mojaddedi, encore qu'il soit persanophone d'origine, doivent tous être classés dans cette dernière catégorie dans la mesure où il s'agit d'universitaires spécialistes du monde iranien qui ont entrepris de traduire, et dans le cas de Lewis, à étudier Roumi. On peut trouver, chez eux, la résurgence de la « vraie » traduction de Roumi plus d'un demi-siècle après la mort d'Arberry. Comme nous l'avons déjà précisé, comme toujours, le centre de gravité de cette

[558] Ce couple est d'autant plus intéressant que nul d'entre eux ne maîtrise le persan.

entreprise est toujours le *Masnavi*, avec uniquement Lewis qui a proposé quelques traductions de qazals.

Le schéma suivant établit un tableau sommaire pour montrer la classification des principaux traducteurs de Roumi dans le monde anglophone. Ceux qui sont en italique sont publiés aux États-Unis et sont américains. Les cas particuliers qui sont publiés en Amérique mais ne le sont pas par des Américains sont soulignés. Nous constatons que la prédominance des traductions modernes appartient aux Américains :

Traductions classiques		**Traductions modernes**		
Orientalistes	**Spécialistes**	**Spécialistes**	**Nouvelle vague popularisante**	
			Professionnels	**Amateurs**
William Jones Redhouse Whinfield Wilson	Nicholson Arberry	*Chittick* *Lewis* Schimmel *Mojaddedi* Williams	Garbett Harvey *Barks* *Helminsky* *Ergin* Cowan *Star* *Saberi* *Gamard* …	*Shiva* *Khalili* *Homayounfar* *Mafi* *Anvar (Iraj)* *Maufroy* *Houshmand* …
1794-1910	1898-1968 (1979)	1984-2007	(1956 : Garbett)	1988- Présent

En résumé, on peut très bien constater dans cette typologie que la *translation* de l'œuvre de Roumi en anglais a suivi une courbe croissante culminant à la traduction de Nicholson du *Masnavi* et les traductions partielles d'Arberry du *Divân*. Ces deux traducteurs arrêtent le cycle de retraductions pour assez longtemps, surtout celles du *Masnavi* qui s'arrête pour plus de trois quarts de siècles pour ne pas reprendre qu'avec Mojaddedi et Williams. En ce qui concerne le *Divân*, il y a un rebondissement, avec Chittick, mais cette fois en outre-Atlantique. Ce rebond, en revanche, à quelques exceptions près (Chittick, Lewis, etc.), se révèle rétrograde en termes du schéma de Berman en ceci qu'il s'agit de traductions-introductions littéraires effectuées par des poètes et des professionnels avec un très haut degré d'*acceptabilité* et de conformité aux normes du polysystème d'arrivée, malgré la position primaire de Roumi dans le répertoire de la littérature mystique dans le monde anglophone. C'est sans doute en raison de cette appartenance aux strates supérieure du polysystème qu'à présent les traductions universitaires *adéquates* resurgissent du néant et tentent de s'imposer

dans la scène littéraire, non en nombre de tirage, toujours largement dépassé par les traductions popularisantes, mais en fait d'importance au moins dans les milieux plus spécialisés.

9.3.3. Pour une typologie des traductions françaises

Nos critères pour le classement des traductions dans le monde francophone ne peuvent qu'être radicalement différents pour les raisons que nous venons de préciser. Il n'y a pas de véritable distinction entre les traducteurs professionnels et spécialistes, car il n'existe ni de marché de grande taille ni de position de canonicité pour Roumi dans le polysystème français. On peut affirmer que presque tous les traducteurs sont en quelque sorte des spécialistes du monde iranien ou tout au moins des persanophones, à part le cas très particulier de Vitray-Meyerovitch qui sera abordé plus bas. De fait, la place centrale que les traductions effectuées par Vitray-Meyerovitch occupent dans le répertoire de la poésie mystique traduite dans l'espace francophone, tout au moins du point de vue de la taille, est telle que cette entreprise traductionnelle représente un jalon, en elle-même, lequel peut servir à proposer un classement des traductions françaises de Roumi. Il est donc possible de diviser les périodes de la réception de cette œuvre par leur antériorité ou postériorité par rapport à Vitray-Meyerovitch : les traductions avant cette traductrice, ses propres traductions, et celles qui ont paru soit après elle, soit simultanément avec elle mais en toute indépendance stylistique et méthodologique de cette dernière.

9.3.3.1. Môlavi avant Vitray-Meyerovitch

Il n'y a effectivement eu que peu de tentatives pour traduire Roumi en français avant Vitray-Meyerovitch. Le premier ouvrage de traduction de Môlavi n'apparaît que dans les années 1950, par les soins d'un poète surréaliste turc qui a traduit à partir du persan 279 robâ'is. Ce fait marque au moins un décalage, au plus un retard, considérable des Français par rapport aux Allemands et aux anglophones. Avant cela, selon une légende[559] racontée par Lewis, la première traduction intégrale du *Masnavi* aurait été en français et réalisée par un diplomate autrichien (Jacques van Wallenbourg) en mission à Istanbul. Par malheur, ces manuscrits sont détruits dans un incendie, ce qui fait que le lecteur francophone n'a pas eu accès aux textes de Roumi jusqu'en 1857 avec la traduction de pas plus d'un passage du *Masnavi* par Baudry publié dans une revue française, le *Magasin Pittoresque*. Est à citer

[559] Il semble assez invraisemblable que rien ne reste d'une présumée édition et traduction complète de telle taille. Lewis ne cite pas ses références. (Lewis, 2007 : 565)

Anthologie persane d'Henri Massé (1955) où figurent quelques vers de Roumi. En outre, Pierre Robin, en 1955, publie dans les *Cahiers du Sud* 14 qazals du *Divân*. Il ne faut pas oublier le petit livret édité par les soins de l'éminent spécialiste iranien de la littérature classique, Safâ, à l'occasion du 700e anniversaire du décès de Roumi, où sa note d'introduction est accompagnée d'une sommaire anthologie, qui fait aussi partie de notre corpus[560].

9.3.3.2. Vitray-Meyerovitch : canon des traductions de Roumi

L'accès aux textes de Roumi (l'intégralité du *Masnavi*, quelques centaines de qazal et de robâ'is ainsi que son œuvre prosaïque) le lectorat francophone le doit à Eva de Vitray-Meyerovitch qui est de loin la traductrice la plus prolifique, dans le monde occidental, que Môlavi n'ait jamais connue. Sa carrière en tant que spécialiste du soufisme commence par ses traductions des quelques ouvrages de Mohammad Iqbal, toujours en collaboration avec un dénommé Mokri ou Achena, ce qui attire son attention vers Roumi, sur lequel elle fait une thèse des lettres qui sera publiée plus tard.[561] La somme intégrale des textes traduits par Vitray-Meyerovitch dépasse largement la longueur des textes traduits par un seul traducteur de Roumi dans toute langue occidentale confondue. Cette activité prolixe requiert une explication et une critique en même temps. L'explication s'impose afin d'éclairer la raison d'être et la possibilité même d'une telle entreprise. La critique est nécessaire pour déterminer la qualité de cette énorme quantité de traductions, en sus des critiques, des commentaires, des œuvres secondaires sur le soufisme et l'Islam, qui s'est réalisée en si peu de temps, une vie humaine. En dépit de la renommée mondiale de Vitray-Meyerovitch comme la spécialiste française de Roumi, et évidemment de la grande dette que la langue-culture française lui doit, quelques indices repérés dans ses traductions nous font penser à l'hypothèse selon laquelle une grande part de ses traductions n'ont pas été réalisées par elle-même directement à partir du texte persan. À ce titre, ses traductions doivent être qualifiées, d'un point de vue traductologique, soit comme des *récritures*, soit comme des traductions indirectes à partir d'une langue intermédiaire, tout comme les traducteurs/adaptateurs anglophones de son époque, et ce malgré son approche littérale et l'*adéquation* de son travail traductif. Mis à part les problèmes d'ordre éthique qui se posent, cette hypothèse aurait une conséquence directe

[560] SAFÂ Zabihollah, *Djalâl al-Dîn Mawlavi grand penseur et poète persan*, Tehrân, Conseil supérieur de la culture et des arts, 1974.

[561] Cette thèse a été publiée : *Mystique et poésie en Islam, Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l'Ordre des derviches tourneurs*, Paris, Desclée de Brouwer, 1982.

sur notre perception de la procédure de réception de l'œuvre de Roumi dans le polysystème français pour autant qu'il ne lui reste aucun traducteur sérieux qui ait maîtrisé la langue-culture source de façon à traduire une grande partie de l'œuvre en français.

Nous nous appuyons sur trois types d'arguments suivants afin de soutenir cette thèse : *primo*, la plupart des traductions publiées, que ce soit d'Iqbal ou de Roumi, sont en réalité des projets collaboratifs ; il y a toujours le nom d'un persanophone à la page de titre encore que la traductrice ne fasse aucune remarque directe à la nature de sa collaboration. *Secundo*, une analyse contrastive minutieuse de sa traduction du *Masnavi* avec la version de Nicholson tout en ayant sous la main le texte persan, telle que nous l'avons effectuée tout au long de cet exposé, suggère l'existence une interférence dont l'ampleur va au-delà d'un simple rapport intertextuel entre deux traductions : en effet, les choix de la traductrice en matière de suppressions (traduction en latin des vers jugés obscènes), d'explicitations, de déformations, etc. sont identiques à ceux de Nicholson. Autrement dit, le texte de Vitray-Meyerovitch porte plus de ressemblances avec la version anglaise qu'avec la version persane, ce qui laisse entendre la possibilité d'une traduction à partir de l'anglais plutôt qu'à partir du texte original. *Tertio*, étant donné la longueur des textes traduits du persan et l'immensité d'une telle tâche, digne de celle des grands monuments classiques entrepris dans les siècles précédents (le *Şâhnâme* de Ferdowsi par Jules Mole, le *Masnavi* par Nicholson, ou les traductions de Coran), la possibilité matérielle de mener à fin un tel projet ne peut être logiquement acceptée qu'avec l'appui considérable d'autres individus et d'autres textes traduits en langues européennes. En termes simples, Vitray-Meyerovitch n'aurait pas pu faire apparaître une telle quantité de traductions et de publications secondaires sans s'être étayée par les textes anglais ou par des persanophones.

L'approche de ses traductions s'apparente donc à celle des Américains en ceci qu'elle ne maîtrisait probablement pas le persan ; elle s'en distancie considérablement en ceci que ses traductions sont littérales et ne sont aucunement soumises aux normes du polysystème français, ce qui contredit encore une fois la règle générale de la théorie du polysystème étant donné le statut secondaire de la traduction du persan en France. Vitray-Meyerovitch reste une traductrice des années 1970, appartenant à la nouvelle vague de sensibilisation à l'œuvre de Roumi, car elle n'est pas persanophone, ni spécialiste du monde iranien, ni celle de la littérature persane. Comme critique, elle s'appuie excessivement sur les légendes d'Aflâki et, probablement sous l'influence Clément Huart, sa démarche scientifique est remarquablement

influencée par les rituels de la confrérie soufie Mevlevis, qui s'attribue à Roumi. La figure de Vitray-Meyerovitch ne peut en aucun cas être prise pour équivalent à celle de Nicholson ou d'Arberry, dans le monde anglophone, ou bien à celle de Massignon ou de Corbin, qui sont des spécialistes d'Halladj ou de Sohrawardi. C'est une traductrice/reproductrice de la deuxième moitié du XXe siècle.

9.3.3.3. Roumi après Vitray-Meyerovitch

C'est sans doute pourquoi les traductions de Vitray-Meyerovitch n'ont pas réjoui pas du statut de traduction canonique, capable d'arrêter le cercle des retraductions pour très longtemps. Cependant, le bilan reste maigre dans l'espace francophone. Il s'agit principalement de pas plus de trois ouvrages publiés par Jambet, Tajadod/Carrière et Anvar, mettant de côté les adaptations, comme celle de Kudsi (quelques récits du *Masnavi*) ou d'autres, qui figurent dans notre tableau chronologique C en Annexe II[562]. Les trois traductions font partie de ce qu'on peut qualifier d'adéquat dans la mesure où elles sont proches des normes stylistiques de la langue-culture source, elles n'hésitent pas à emprunter des termes ou bien de se rendre visibles en déployant amplement des notes exégétiques. Plus récemment, à l'instar de l'espace anglophone, il apparaît une série des produits secondaires (*by-products/spin-off*) des textes de Môlavi dans le marché français : livres pour enfants, produit multimédias, livres d'illustration, etc. Mais Roumi est loin de susciter un phénomène comparable à la *rumimania* dans l'espace anglophone. Une question essentielle reste à traiter : pourquoi, à la différence des traducteurs anglophones qui ont reproduit des dizaines de versions à partir de la traduction de Nicholson et celle d'Arberry, personne n'a cherché à faire de même en français à partir de la version de Vitray-Meyerovitch ? Faut-il croire que la retraduction indirecte ne fait pas partie des normes dans le polysystème français ou que la version n'a pas assez impressionné l'institution française ?

9.3.4. Statut de la littérature de Roumi dans les polysystèmes cibles

L'emplacement de l'œuvre de Roumi au sein des polysystèmes cibles peut en dire beaucoup sur les normes initiales auxquelles elle a été soumise, ce qui, à son tour, est à même d'élucider les origines des tendances déformantes à différentes époques et dans divers polysystèmes d'accueil. Mais quels sont ces polysystèmes au plus juste ?

[562] Nous mettons de côté les sept qazals traduits par Skalmowski Wojciech in *Orientalia Lovaniensia Periodica*.

Pour proposer un découpage efficace des polysystèmes d'accueil dans les espaces anglophone et francophone, il faut s'appuyer sur une logique tant diachronique que diatopique ; ainsi peut-on penser à l'existence de trois polysystèmes littéraires : polysystème français, polysystème britannique, polysystème anglo-américain. Si la première distinction semble naturelle, de par l'homogénéité relative de l'espace d'accueil francophone au XXe siècle jusqu'à nos jours, la division du monde anglophone requiert une explication. Cette division est due avant tout à l'écart culturel et temporel qui sépare le Royaume-Uni de la fin du XIXe et du début du XXe siècle de l'Amérique du Nord de la deuxième moitié du XXe siècle. Qui plus est, la convergence des marchés de la culture de part et d'autre de l'Atlantique d'une part et l'avènement de la technologie numérique qui dématérialise l'espace d'échange de produits notamment culturel, d'autre part, font que l'on peut supposer un polysystème mondialisé anglophone qui réunit l'Amérique du Nord avec le reste du monde anglophone (en Europe ou en Australie[563]). Mise à part la disponibilité des éditeurs multinationaux comme Pinguin et Routledge qui sont actifs de part et d'autre de l'Atlantique, la possibilité d'accès aux publications anglophones via l'Internet à travers les sites tels qu'Amazon transforme radicalement la nature du concept du polysystème par rapport au moment de sa naissance dans les années 1970. Pour toutes ces raisons, il nous paraît pertinent de parler d'un polysystème anglo-américain dont le centre de gravité se trouve en Amérique du Nord.

9.3.4.1. Polysystèmes anglophones

Selon Even-Zohar la traduction, habituellement en position secondaire, devient un élément de conservatisme. Il paraît que la prolixité des traductions popularisantes publiées en Amérique du Nord, où la traduction a une position extrêmement *périphérique*, plus que n'importe quelle langue-culture dans l'histoire humaine[564] peut être interprétée dans ce cadre-là. Par ailleurs, la corrélation du statut de la littérature mystique ou de la poésie persane dans chacun des espaces culturelles, à savoir sa position primaire ou secondaire, avec le niveau de déformation, c'est-à-dire son emplacement dans le continuum *d'acceptabilité* et *d'adéquation* des traductions doit être examinée dans le cadre des circonstances dominantes dans le

[563] Si l'un des traducteurs étudiés est un Australien (Cowan), il n'y a pas de maison d'édition exclusivement australienne particulièrement active dans le domaine de la littérature mystique à notre connaissance.

[564] La quantité de la littérature traduite publiée en anglais, surtout aux É.U., par rapport à la quantité totale des publications annuelles est minime selon Cronin (*Translation and globalization*, 2003), information corroborée par les statistiques d'UNESCO :
http://portal.unesco.org/culture/en/ ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

polysystème en question au moment de la réception ainsi que la substance de l'interférence. La situation socioculturelle de la langue-culture d'arrivée peut déterminer le degré de la canonicité de l'œuvre de Roumi dans une période donnée. Le manque d'une forme littéraire dans un répertoire peut ramener la traduction au centre du système. Le phénomène que Lewis baptise « roumiomanie » (rumimania) peut notamment s'expliquer par une certaine lacune dans le polysystème américain en ce qui concerne la littérature mystique, ou ce que nous tenons à appeler *théo-romantique*. C'est cette lacune dans le répertoire qui a sorti la traduction de la périphérie du système pour la repositionner au centre l'activité littéraire, ce qui semble bien normal d'autant qu'il n'y a pas eu de littérature mystique autochtone. En revanche, cette foisonnante activité traductionnelle dépend plutôt d'une grande vague de « traductions intralinguales » effectuées par des professionnels du système qui ne sont pas assez professionnels : ils ont dû traduire à partir des textes de Nicholson et d'Arberry au lieu de se tourner vers le texte original. Ceux qui partent en quête du texte original sont des amateurs persanophones évoqués plus haut. Or un paradoxe systémique apparaît dans le contexte de la réception américaine de Roumi qui est à la fois dû à la position périphérique de la traduction dans le polysystème américain et le vide qui pousse la traduction des textes mystiques vers le centre.

Au demeurant, l'influence du marché et les institutions économiques dans le repositionnement de l'œuvre de Roumi au centre du répertoire de la poésie étrangère traduite. Barks affirme « How any translator chooses to work on one poet, and not on others, is a mysterious thing »[565]. Laissant de côté rôle joué consciemment ou inconsciemment par la psyché du sujet traduisant, qui a tant d'importance chez Berman, il est possible de répondre à la question de Barks au moins dans le contexte de la vague de traductions à laquelle lui et ses semblables appartiennent : c'est l'impératif du marché ! Un traducteur/poète comme Barks est attiré par Roumi, avant tout, parce que Roumi se vend bien. Autrement dit, c'est la fonction du marché et des institutions du patronage du polysystème américain qui ont préparé le terrain pour une réception massive d'une littérature exotique et (pseudo-) spirituelle. Roumi, pour ridicule que cette caricature puisse paraître, a rejoint le centre de répertoire de produits culturels de masse. La traduction de Môlavi, en dehors des cercles universitaires (Lewis, et autres), est devenue un produit de consommation de masse à l'échelle industrielle. L'industrialisation de la poésie d'amour, mais de nature spirituelle et non érotique, de Roumi s'inscrit dans une tendance du marché où la forte demande pour toute sorte de spiritualité

[565] BARKS Coleman, *The Soul of Rumi: A New Collection of Ecstatic Poems*, 2002, p. xv.

dans la société matérialiste et en même temps profondément religieuse de l'Amérique a donné le jour aux cours de Yoga et de méditation à chaque coin de rue des quartiers. N'est-ce pas dans l'esprit wébérien de l'éthique protestante du capitalisme qu'il faut interpréter le succès phénoménal du traducteur/adaptateur Barks dont le salut divin est garanti par la vente de ses ouvrages ? La commercialisation et l'industrialisation des enseignements de Roumi peuvent paraît grotesque, mais ceci n'est pas sans précédent, les confréries des derviches qui se rassemblent autour des pôles, des *şeix*, en engendrant l'accumulation de pouvoir, de l'argent, et d'influence dans les mains d'un seul, et particulièrement celle dont la fondation est attribuée à Môlavi lui-même, ne sont-elles pas ce dont le mystique met ses lecteurs en garde ? Et quid des revenus générés par le tourisme de masse qui fini dans la poche du gouvernement turc afin qu'il finance la propagande de turquisation de « Mevlana » ?

Le paradoxe de la foisonnante activité translationnelle américaine peut être attribué à un conflit au sein du modèle polysystémique américain entre la position périphérique de la littérature étrangère d'une part et le vide spirituel qui se trouve dans le répertoire du polysystème littéraire (ou général), lequel vide est comblé par la littérature spirituelle et la poésie mystique, dont la figure emblématique est Roumi. Mais le paradoxe est qu'il s'agit, dans un grand nombre des cas, de la traduction intralinguale déguisée en traduction interlinguale d'où la servitude des traducteurs, invisibles dans le système américain, aux normes professionnelles et opérationnelles du système d'arrivée.

Reste à élucider l'énigme dont nous avons parlé lors de la critique de la théorie du polysystème : cette théorie est incapable d'expliquer la conformité relative de la traduction de Nicholson et d'Arberry aux normes initiales voire opérationnelles du système source alors même que la traduction du persan n'était qu'en périphérie du polysystème littéraire du Royaume-Uni victorien. La loi d'interférence ne peut pas expliquer la tolérance de l'interférence des normes du système de départ, linguistique, esthétique, philosophique. Le projet de traduction massif comme celui de Nicholson ou d'Arberry doit être examiné sous une autre lumière : il s'agit cette fois-ci des institutions universitaires. Il faut d'abord préciser que la réception de la traduction de Nicholson en dehors du cercle universitaire a été nulle. De même, la traduction d'Arberry de 400 qazals n'a été véritablement reçue que bien plus tardivement, et ce sous la plume des retraducteurs. Peut-on donc conclure que la traduction dans le répertoire universitaire suit d'autres règles que la traduction commercialisée ? La traduction universitaire est-elle soumise à d'autres prérogatives que celle qui est à destination

du grand public ? Pour avoir une traduction adéquate, faut-il se passer d'une réception à grande échelle ? Faut-il voir en Lewis un héros de réconciliation d'adéquation et d'acceptabilité ?

9.3.4.2. Polysystème français

Pourquoi la réception par l'entremise des procédés de communication interculturelle et interlinguale, soit traduction, retraduction, adaptation, imitation, etc., est-elle considérablement plus limitée dans l'espace socioculturel français que dans le monde anglophone ? Une dernière question importante à laquelle il convient de s'adresser dans trois perspectives : historique, épistémologique, et socioéconomique.

Les premiers Français qui se sont intéressés à Roumi l'ont rencontré par le biais des derviches tourneurs et la confrérie des mevlevis. C'est le cas de Clément Huart et autres au XIXe siècle jusqu'à même Vitray-Meyerovitch. Ce déplacement du polysystème d'accueil qui a fortement déformé le visage de Roumi en l'apparentant à un chef soufi d'une confrérie exotique aux rituels enthousiasmants, comme la danse *samâ*, plutôt qu'à un littéraire au génie comparable à Milton ou Dante. Ce faussement d'image de Môlavi, très tôt rectifié par de grands spécialistes comme Nicholson et Whinfield, est partiellement à l'origine de la position périphérique de Roumi dans le polysystème français. Historiquement, les cercles historiques et universitaires français s'étaient relativement moins intéressés à Roumi qu'aux autres poètes persans, tels que Ferdowsi, Sa'di, et surtout Hafez. On peut placer ce fait dans une perspective plus générale de la secondarité de la littérature non-européenne dans le répertoire français ; mis à part les milieux universitaires, le public français du XIXe, sans doute en raison d'une activité hyper-abondante interne au système, semble moins attiré par la littérature étrangère, ce qui se traduit par la domination des critères plutôt universitaires dans le choix des textes à traduire. Or les orientalistes se montrent attirés vers les figures iraniennes, soit avec un système de philosophie particulièrement novateur, soit avec une pensée systématique supposément plus cohérente. Ce fait est avéré par l'intérêt de Corbin pour Sohrawardi et Ibn 'Arabi ou bien la passion de Massignon pour Halladj. Pour ces iranologues, Roumi représente, à peu près, ce qu'il représente pour le polysystème iranien : de la littérature mystique et poétique plutôt qu'une pensée métaphysique. Il ne serait pas insolite de dire que ce statut a été transformé sous l'influence de la réception du poète dans le monde anglophone. Aux raisons historiques il faudrait ajouter une plus forte interférence entre les deux cultures anglophone et iranienne en raison de relations diplomatiques et de la

présence politico-militaire de l'Empire britannique dans le monde iranien et indien. L'hypothèse du texte brûlé de Wallenbourg et le rôle joué par le pur hasard ne sont pas à écarter non plus. Aurait-on pu témoigner d'un niveau radicalement supérieur de réception de Roumi dans le monde francophone, si cette traduction intégrale n'avait pas été détruite par le feu ? Nous inclinons à ne pas croire à ce scénario, surtout pour des raisons épistémologiques.

Les qualités de la pensée philosophique continentale feraient qu'il y ait peu de place pour une pensée comme celle de Roumi. Nous insistons sur le concept de la philosophie continentale, l'idéalisme allemand par exemple, en l'opposant au système épistémologique anglo-saxon, car pour peu que nous sachions, l'accueil réservé à Roumi dans l'espace romantique allemand n'a pas été chaleureux non plus. Goethe trouve Hafez bien plus à son goût (Lewis, 2007 : 566). D'abord, il faut se rappeler que Roumi n'est un grand novateur que sur le plan littéraire. Nombreux sont les spécialistes comme Arberry, Nicholson, Chittick, Lewis et autres qui ont explicitement précisé que Roumi n'a pas un système de pensée comme un Ibn 'Arabi, une didactique disciplinée et polie comme Sa'di, ou encore des images poétiques exquises comme Hafez, une métaphysique élaborée comme Sohrawardi, et encore moins une philosophie bien structurée comme Avicenne ou autre. Roumi a moins l'allure d'un penseur aux idées originales qu'un chef religieux à une activité littéraire prolixe, image fausse mais façonnée par les faits historiques mentionnés. Ce ne sont pas les philosophes qui s'intéressent à son œuvre, comme Massignon ou Corbin, mais des historiens de religions ou des poètes. Au demeurant, des notions comme la théophanie, la théosophie mystique, la métaphysique théosophique ou encore la théologie spéculatives dont se fait l'écho l'œuvre de Môlavi (malheureusement mal connue à cause de la domination du *Masnavi*) paraissent remarquablement moins passionnantes pour la culture catholique ou tout au moins continentale que pour l'espace intellectuel victorien. Le *Masnavi* a donc moins de quoi fasciner Goethe que le *Divân* de Hafez. Aurait-il réagi autrement s'il avait accès à une anthologie mieux représentative des qazals ou des quatrains ?

Sur le plan socioéconomique, il faut noter que Roumi n'a absolument pas le même statut dans le marché anglo-américain qu'en France, pour deux raisons essentielles : d'abord, la différence radicale entre les dynamiques du marché de la culture, dans les deux mondes, ensuite l'horizon d'attente du public francophone européen du destinataire américain. Le marché français, régulé par les subventions d'état et dominé par une certaine élite des professionnels du système littéraire diffère du marché culturel extrêmement libéralisé de

l'Amérique du Nord qui suit, quant à lui, des règles plus démocratiques et moins élitistes. Le corollaire de cette constellation de circonstances c'est qu'un Colman Barks n'oserait jamais prétendre être le traducteur de Roumi au risque de se faire massacrer par les critiques négatives qui, à juste titre sans doute, qualifieraient ses adaptations en guise de traductions de supercherie d'un rimailleur en peine d'idées originales. Les traducteurs francophones (modernes) de Roumi sortent d'un milieu universitaire ou spécialisé avec un certain souci de fidélité au texte source, probablement grâce à la sensibilisation faite par des figures comme Berman ou Meschonnic, d'où les *normes primaires* du polysystème français plutôt hostiles aux pratiques traductives à l'américaine. Qui plus est, le marché français n'a pas la même capacité d'absorber de la littérature mystique étrangère que le marché anglophone de par leur taille extrêmement différente. Il y a plus de consommateurs, et plus producteur (plus d'Iraniens parlent anglais et donc tenter la main à une traduction d'amateur) dans le polysystème anglophone que francophone. Et finalement, relativement à l'attente du lectorat français (ou peut-être européen), il faut rappeler que ce paramètre dans le polysystème français diverge profondément des habitudes du public américain. Il est difficile de ne pas penser aux dynamiques idéologiques qui influent sur le niveau de popularité de certaines idées dans un répertoire littéraire. D'une part, on ne peut pas s'attendre à un même niveau d'originalité des idées syncrétiques de Roumi dans les deux sociétés : une société française aux valeurs laïques et universelles dans laquelle le pluralisme et la tolérance religieuse ne sont que de banales notions de base ; et la société américaine profondément communautariste, traditionnelle et religieuse. D'autre part, les échos de la poésie de l'amour divin de Roumi retentissent plus fortement aux oreilles d'une population majoritairement religieuse et profondément enracinée dans ses origines protestantes puritaines qu'aux yeux des lecteurs français principalement laïques, croyants ou non, dont la spiritualité n'occupe pas, et n'a pas lieu d'occuper une place importante dans le quotidien. Le traducteur, surtout celui dont le but est de commercialiser son produit culturel, à savoir le traducteur-commerçant, ne s'adapte-t-il pas aux attentes du marché, à la loi de l'offre et de la demande du marché ?

CONCLUSION

Traduire un texte emblématique

Traduire l'œuvre de Môlavi, c'est traduire l'un des monuments littéraires les plus imposants de l'histoire de la culture. Le *Masnavi e ma'navi*, à lui seul, est deux fois long que *Iliade* et *Odyssée* ensemble. Le langage poétique de Roumi lui est propre, tout en s'inscrivant à la lignée de la poésie mystique de son époque. La civilisation à laquelle appartient son œuvre, celle du monde iranien, est paradoxalement à la fois proche et lointaine de la civilisation occidentale. Sa réception par le biais de la traduction et autres procédés hypertextuels notamment dans le monde anglo-américain est quasiment sans précédent pour ce qui est du passage de la littérature étrangère en provenance d'une langue-culture non occidentale. C'est en raison de tous ces faits que la traduction de pareille œuvre devient une question d'intérêt majeur pour la traductologie. Peu de textes dans la littérature mondiale sont à même de jeter un éclairage aussi lucide sur les problèmes de la traduction au sens large du terme que l'œuvre de Roumi, et ce, à plusieurs titres : multiple mode de signifiance de son texte consistant en rythme, images poétiques insolites, variations langagières, etc. ; double-sens de son message éternellement ouvert à l'interprétation diverses ; sa musicalité sans pareil ; etc. Ainsi son transfert interlingual et interculturel entre des espaces linguistiques et culturels aussi éloignés que le persan d'une part, le français et l'anglais de l'autre, offre-t-il une manifestation par excellence de cette dialectique qui est propre à la traduction et à laquelle Paul Ricœur fait allusion : les défis et les bonheurs de la traduction. Les difficultés sont énormes, les défis, majeurs, les pertes graves et inévitables, mais le bonheur d'« habiter la langue de l'autre » et « le plaisir de recevoir chez soi, dans sa propre demeure d'accueil, la parole de l'étranger » (Ricœur, 2004 : 20-21) ne doivent pas être négligeable chez le traducteur de Roumi.

Au demeurant, l'absence d'une finalité figée et absolue, d'un message fixe et clair, de l'intenté sans équivoque de l'auteur, bref, ce qui caractérise l'essence même du discours gnostique de Roumi, notamment dans le *Divân*, constitue un terrain fertile pour la réalisation de cette mission transcendantale de la traduction qu'est de faire vivre le texte dans l'au-delà, en deçà de la langue dans laquelle il est conçu. Car l'œuvre littéraire n'est ni figée ni morte. Elle vit et peut vivre sous d'autres formes linguistiques dans d'autres systèmes linguistiques et culturels grâce à la traduction. Et c'est bien cette continuation de la vie de l'œuvre, cette survie du texte dans une demeure étrangère, cette résurrection du discours ré-énoncé dans un nouvel univers langagier qui est à même de révéler ce que Berman appelle la « vérité » ou les « vérités » du texte. C'est probablement cette quête de vérité qui a été à l'origine de cette

« pulsion de traduire » (Ricœur, 2004 : 8) commune à tous les traducteurs *sérieux*[566] de Roumi ; la quête de la vérité d'un texte qui est lui-même le compte rendu d'une quête de vérité, la gnose de Môlavi.

Les difficultés de la traduction et le classement

S'il y a plaisir à traduire, les difficultés n'en sont pas moins contraignantes. De fait, le recensement et l'examen des difficultés de la traduction de la poésie de Roumi se trouvaient au centre de nos préoccupations dans cette recherche. Au commencement de cet exposé, nous étions disposés à diviser, pour raison de facilité et clarté, les difficultés en deux groupes des celles liées à la forme du message et celles en rapport avec son contenu, adoptant ainsi une approche traditionnelle saussurienne. L'examen minutieux du texte original et sa confrontation avec les textes traduits ainsi qu'une profonde réflexion appuyée sur les thèses d'Henri Meschonnic et associée avec la théorie poétique de Jakobson nous ont fait changer d'approche pour adopter une perspective plus approfondie. La signifiance poétique dépasse la traditionnelle dichotomie forme-fond, signifiant-signifié ; il faut soit en approfondir la visée, comme le fait Folkart en s'appuyant sur les notions proposées de Hjelmslev, qui ajoute au binôme expression/contenu les concepts de forme, substance et matière, soit à l'instar de Meschonnic tout rejeter pour refonder la signifiance sur un principe d'inséparabilité de signifié du signifiant. C'est ce à quoi appelle l'essence même de la poésie persane : le contenu du discours a parfois moins d'importance que sa forme dont il est indissociable. C'est ainsi que nous nous sommes contenté d'une simple organisation qui repose sur les problèmes linguistiques, sémiotiques discursifs, poétiques (dans l'acception première de la versification), rhétoriques, herméneutiques, éthiques, et socioculturels.

Mais la conclusion que l'on peut tirer de l'analyse descriptive de ces difficultés est que, sans doute, nulle part ailleurs les problèmes essentiels de la traduction ne se sont-ils manifestés d'une façon aussi visible que dans les textes de Roumi : problèmes linguistiques, poétiques, ceux liés au sujet traduisant, à la culture autre et l'ethnocentrisme, aux politiques imposées par les institutions et l'idéologie dominante, et autres. Encore qu'on puisse trouver ces défis dans la traduction de toute sorte de poésie, ou bien selon Meschonnic, de tout texte, il faut admettre que les gageures de la traduction ne sont pas toujours du même ordre de grandeur. L'écart entre les systèmes langagiers, celui entre les référents culturels et les

[566] Nous écartons bien évidemment de cette classe de traducteurs tous ceux qui ont cherché à homogénéiser le texte pour le rendre plus agréable, transparent et lisible pour le public d'accueil notamment pour des raisons commerciales.

manières d'expression propre à chaque civilisation, l'usage particulier que l'auteur fait du langage en créant ce que Folkart appelle un texte-pratique[567], l'ambiguïté et la métasémie des éléments discursifs, les dimensions idéologiques et les enjeux politiques associés au texte de départ, sont tous des facteurs qui varient à chaque occurrence. C'est bien cette variation des circonstances de la traduction qui détermine l'ordre de grandeurs des problèmes ou le degré de difficulté de la traduction. Notre analyse nous a persuadés qu'au moins un certain nombre des enjeux de la traduction de l'œuvre de Roumi font que la complexité de cette tâche soit d'un ordre nettement supérieur à celle associée à la transposition des textes littéraires entre les langues-cultures européennes contemporaines ou bien entre les langues classiques (grecque et latine) et les langues modernes. Il semble que cette complexité accrue soit due moins à l'écart culturel ou diachronique entre le monde du texte de départ et ceux des cultures d'arrivée qu'en raison de la matérialité du discours à transmettre. Cette matérialité repose sur plusieurs aspects infra-discursifs du texte source : la prosodie, la logique rhétorique, le mélange de modes d'expressions artistiques, et beaucoup moins sur la distance qui sépare les sous-continuums référentiels qui se traduisent en distances culturelle et contextuelle.

Bien que d'une taille importante, ce n'est pas les problèmes purement linguistiques de la transposition de l'énoncé qui posent la barre de la complexité de la tâche de traduire le texte de Roumi à un niveau plus élevé que celle de traduire du Milton en français. Si la structure grammaticale du persan tend vers le double-sens, le non-dit, circonstance idéale de l'expression mystique pour le poète, et que l'absence du genre grammatical ou de la ponctuation prépare le terrien pour que Môlavi se tienne en mesure de parler sans dire l'indicible, le secret ultime, sans trop perturber la structure de la langue, les langues cibles ne permettent pas toujours de recréer la même situation discursive. Le traducteur, surtout francophone, se voit toujours dans l'obligation d'expliciter l'ambigu, le non-dit, ou tout au moins d'expliquer la déformation en marche à l'aide des notes méta-traductives. Quoique, selon Jakobson, « les langues diffèrent par ce qu'elles *doivent* dire et non par ce qu'elles *peuvent* dire » (1963 (I) : 84), la contrainte qui s'impose à la traduction de trouver une manière de recréer le contenu du discours ou l'absence de celui-ci (le non-dit) dans sa forme et sa substance dans le cadre de ce que la langue cible *permet* ou *oblige* de dire. Encore faut-il noter que le discours de Roumi a dépassé à bien des reprises les limites de ce que la langue persane *oblige* ou *interdit* en inventant ou empruntant des mots, des connotés (non

[567] C'est-à-dire la *tertio difficilis*.

institutionnalisés), et des formes discursives insolites. Le défi insurmontable pour le traducteur reste alors la transposition de l'énoncé poétique dans toute sa matérialité infra-discursive, car, bien souvent, ce n'est pas tant le contenu propositionnel que les formes discursives qui comptent dans la signifiance du discours de Roumi. C'est ici la limite du modèle structuraliste de Jakobson, que les langues diffèrent aussi par ce qu'elles *peuvent* dire ou ne pas dire.

C'est que traduire un qazal du *Divân*, par exemple, est avant tout, traduire un morceau musical ; c'est déconstruire une symphonie discursive dans un mode musical pour, ensuite, la reconstruire dans un système sémiotique. Le problème qui ne se résout jamais dans la traduction de l'œuvre poétique de Môlavi c'est que ses modes de signifiance mettent en marche les éléments empruntés non pas à un seul système sémiotique mais à plusieurs. Il s'agit de d'un mélange élaboré de modes d'expression artistique, image poétique, musicalité dans le rythme et la tonalité, aspect graphique du vers, tous rassemblés dans un énoncé linguistique qui a pour but de générer une perception synesthésique du *vrai* chez le destinataire, perception qui ne serait pas autrement rendue possible par le simple usage des mots. Le discours de Môlavi, notamment dans ses qazals, est véritablement une traduction intersémiotique, dans l'acception jakobsonienne du terme, en ceci que le poète réussi à ré-énoncer ce qui est dit, ou même n'est pas dit, par une proposition linguistique, sous forme d'une succession de notes musicales, ou d'un tableau calligraphique, le tout dans une seule distique.

La prosodie n'est pas le seul obstacle à la traduction de Roumi. Il y a aussi ses images poétiques, ses allusions, ses figures rhétoriques qui représentent tant bien que mal des défis à relever au traducteur. Comment traduire les jeux de mots, les polysémies, les homonymies, bref, tout ce fondement du double-sens et du non-dit de la rhétorique mystique de Roumi, sinon par les notes du traducteur à fonction *métatextuelle* ?

L'intraduisibilité : jugement hâtif

En dépit de toutes ces difficultés, il y a eu de bonnes traductions, de « vraies » traductions, dans l'acception bermanienne du terme, à la fois en français et en anglais. Les obstacles ne sont pas donc insurmontables, le sort de la traduction n'est pas scellé d'avance ; il est besoin d'effort, d'un effort d'autant plus colossal que l'œuvre de Môlavi est colossale.

Si l'effort est proportionné[568] à la grandeur de la tâche, il est possible, malgré les difficultés formelles, de « garder un peu de la poussière d'or » de l'œuvre roumienne. Quelques traductions de robâ'is par Arberry, quelques-uns des qazals rendus par Tajadod/Carrière ou encore quelques passages de Lewis ne sont-ils pas la preuve de l'existence de cette possibilité ?

L'œuvre de Roumi représente un cas particulièrement révélateur de la question fondamentale de la traduction, à savoir l'intraduisibilité, lequel sujet a été abordé par Paul Ricœur dans son intervention « Un passage : traduire l'intraduisible » (2004 : 53-69) qui porte :

> […] sur le paradoxe qui est à la fois à l'origine de la traduction et un effet de la traduction, à savoir le caractère en un sens intraduisible d'un message verbal d'une langue à l'autre.
> Il y a un premier intraduisible de départ, qui est la pluralité des langues et qu'il vaudrait mieux appeler tout de suite, comme von Humboldt, la *diversité*, la différence des langues, qui suggère l'idée d'une hétérogénéité radicale qui devrait *a priori* rendre la traduction impossible. (*Ibid.* : 53)
> […] Pour atteindre l'intraduisible terminal, celui que produit la traduction, il faut dire comment la traduction opère. Car *la traduction existe*. (*Ibid.* : 56)

La traduction de la poésie de Roumi éclaire ce même paradoxe qui réside dans le fait que malgré l'existence essentielle de l'intraduisible la traduction non seulement existe mais elle est aussi abondante, au moins sous forme de retraductions ou d'autres formes d'hypertextualité, comme en l'occurrence des traducteurs américains, au cours des dernières années du siècle précédent jusqu'à nos jours. Des traductions qui tant bien que mal ont pu « amener le lecteur » [569] occidental contemporain à l'auteur oriental du Moyen âge encore qu'elles aient tenté plutôt d'« amener l'auteur » oriental au cœur de la culture (américaine).

À travers notre analyse, nous avons bien constaté que la notion d'intraduisibilité, qui peut paraître absolue du point de vue épistémologique du fait de la divergence des systèmes sémiotiques et langagiers, ne se le montre point dans le sens pragmatique. L'intraduisibilité, si elle s'impose comme notion absolue *a priori*, elle n'est *a posteriori* qu'une question de degré, quoique Jakobson considère que « la poésie, par définition, est intraduisible » (1963(I) : 86). En réalité, l'intraduisibilité constitue un continuum dans lequel peut se placer un texte donné à un degré de poéticité donné dans une langue donnée, écrite à une époque

[568] Suivant les propositions de Meschonnic pour une poétique de la traduction.
[569] Pour reprendre la formule de Schleiermacher citée par Ricœur (2004 : 9).

précise à transférer dans une langue cible donnée, à une époque et une culture précise. Tout texte est susceptible de souffrir – ou jouir – d'un certain *degré* d'intraduisibilité, en fonction de tous ces facteurs. À cet égard, le *Masnavi* présente un moins grand problème car la forme poétique, le rythme intérieur des vers, les tropes, et les symboles du langage soufi, tout en jouissant d'une position primordiale notamment dans des passages comme celui du prologue de *Neynâme*, se situent moins au centre de l'attention du poète qui a des soucis plutôt didactiques et narratologiques. Ceci ne signifie en aucun que les formes poétiques du *Divân*, soit le qazal ou le quatrain, n'ont pas de message à communiquer, c'est que dans la versification persane, la forme poétique de masnavi est la plus adaptée pour composer de longs récits en vers.[570] Il y a donc le côté narratif qui se conjugue avec le versant didactique, soit des récits et des leçons que l'auteur en tire, qui sont parfaitement traduisible. Il convient de définir un degré de traduisibilité en fonction de deux paramètres discursifs : la narration et la didactique, Autrement dit, la traduisibilité de la poésie soufie est un en corrélation avec la place occupée par les éléments discursifs relatifs au récit et à son moral. Par conséquent, on a pu constater que le *Neynâme* est, par exemple, moins traduisible que le récit de *Musa o Şabân*.

De même, pour ce qui est des textes tirés du *Divân e Şams* le traducteur a affaire à deux formes : la première, le quatrain, ayant un équivalent dans les langues cibles, utilisé plus ou moins à des fins semblables[571], pose un moins grand problème formel que les qazals dont les dimensions prosodiques créent une situation fort différente de toute autre forme de poésie. En effet, le rythme, dans le *Divân e Şams*, occupe une place centrale plus que n'importe quelle autre forme poétique (contemporain ou non) dans la littérature persane. En ajoutant le facteur de la musique classique iranienne et son inséparabilité de la poésie persane, nous atteignons le degré le plus élevé d'intraduisibilité imaginable dans l'opération *translationnelle*.

À la limite de la traduction

Comme le précise Berman, ce phénomène de *translation* est loin d'être homogène pour ce qui est la nature de l'ensemble de ses activités constituantes. Tout en soulignant l'impertinence de l'intraduisibilité comme notion absolue, notre recherche a pourtant servi à révéler un autre essentiel concernant l'acte de traduction de la poésie mystique : l'instabilité

[570] On peut comparer cette forme à l'alexandrin.
[571] Selon Lefevere, cette forme poétique a été popularisée suite aux traductions de Khayyâm, comme d'autres formes poétiques en anglais comme le haïku japonais. (Lefevere : 1992)

même du concept de traduction. La nature variable de diverses activités entreprises par des traducteurs de langues, d'époques et de cultures variées a pour résultat des textes fondamentalement dissemblables du point de vue de fonctionnalité et de finalité ; ainsi ces opérations ne peuvent-elles aucunement être considérées comme traduction en tant que telle. Bien au contraire, dans la vague récente de la *translation* de Roumi, la majorité des opérations relèvent du domaine d'adaptation, d'imitation, voire de pseudo-traduction.

Pour ce qui est de l'opération linguistique du transfert du message, le choix du traducteur d'une époque ou langue quelconque, sans même tenir compte des enjeux déontologiques de la traduction et en se tenant aux normes primaires de la plupart des polysystèmes occidentaux, la nature d'un certain nombre de textes anglais composés par les plus modernes[572]. La nature de la traduction créative est si profondément différente de celle de la traduction fidèle à la lettre que la nécessité d'en définir une nouvelle catégorie générique se fait urgemment sentir. Ainsi faut-il croire en l'existence de toute une activité hypertextuelle à part, substantiellement différente de celle de la traduction. Cette nouvelle entreprise, ni traduction ni adaptation, ne cherche ni à récupérer les formes discursives sources ni son contenu sémantique. Elle consiste, en revanche, à recréer un univers dans la langue cible, pareil à ce que le traducteur, ou le groupe/couple de traducteurs (dans le cas des projets collectif de la traduction de Roumi), plus ou moins semblable à ce que le ou les passeurs du texte jugent comme étant celui intenté par l'auteur. Ce qui importe dans cette *transcréation* c'est le destinataire, qu'il faut attirer, séduire, voire enchanter. Ce texte relativement plus facile à lire, interpréter, assimiler, et par conséquent à recevoir qu'une traduction fidèle à la lettre, donc éthique, respecte mieux les normes linguistiques et culturelles de l'espace d'accueil, et par conséquent, risque moins d'être rejeté par celui-ci. Mais malgré sa nature annexionniste et sa raison d'être viscéralement ethnocentrique, cette *transcréation* rend aussi service au texte original lequel est ainsi rendu accessible dans une partie, si minime soit-elle, de son étrangéité, *a priori* obscure et repoussante, à un public qui n'en aurait autrement jamais tenté l'expérience. C'est le cas du projet des traductions *popularisantes* américaines auxquelles Roumi doit sa popularité, voire sa visibilité mondiale.

Cette activité à part est une activité de création, plutôt que de recréation (comme la traduction), création d'un monde nouveau qui porterait une certaine ressemblance avec celui de l'auteur. Si cet univers discursif n'est aucunement *l'équivalent*, dynamique ou formel, du

[572] La nature variable des dix versions anglaises du qazal Q. XXIII de notre corpus en est un bon témoin.

discours original, il en garde un certain exotisme. Le problème en réalité réside dans le fait qu'il s'agit d'un produit qui se réclame de la traduction, ne prétendant pas au statut d'adaptation, ni même de traduction-introduction. La marge de cette énonciation est dominée par les mentions faisant allusion à un texte de Môlavi, traduit par un tel, etc. D'où l'applicabilité du terme *pseudo-traduction* pour qualifier ce nouveau type de texte. Le distinguo recommandé par Berman, dans le cas de la réception de Roumi devient d'autant plus pertinent qu'il consiste à séparer la « vraie » traduction du reste des activités *translationnelles* et hypertextuelles qui portent le label de traduction sans vraiment l'être.

Or chez les traducteurs contemporains de Roumi, du polysystème anglo-américain, le dessus est pris par cette multitude *d'hypertextes* qui s'apparentent ni à l'adaptation, ni à la traduction : il s'agit de la pure création inspirée par un texte exotique étranger, une *transcréation* littéraire. Il faut, en effet, cesser d'évoquer une pratique traductionnelle mais des pratiques de *transcréation* poético-culturelle, car elles sont substantiellement différentes l'une de l'autre, à la fois dans leurs normes opérationnelles que dans leur finalité idéologique (traduire pour remettre en cause l'idéologie dominante ou créer pour se conforter dans ses choix idéologiques), épistémologique (traduire pour pousser les limites de la connaissance ou créer des textes afin de stabiliser l'état actuel du savoir), poétique (traduire en vue de transformer un certain paradigme esthétique ou bien créer pour consolider les formes littéraires telles qu'elles sont) et commerciale (traduire sans se donner comme priorité les produire pour faire des chiffres d'affaires). La réussite de ce projet *transcréationnel* peut être attribuée aux potentiels commerciaux d'un certain marché niche dans le système poétique de l'Amérique du Nord. Ce marché niche a vu jour à partir de la deuxième moitié du XXe siècle et s'explique par une certaine lassitude globale des valeurs matérialistes et consuméristes de la société capitaliste américaine, laquelle lassitude s'est manifestée en guise d'autres et sous-cultures en vogue de cette époque[573]. Or l'ironie du fait, c'est que ce phénomène culturel, comme tant d'autres, a fait le retour indispensable vers les valeurs commerciales de l'économie capitaliste du marché : Roumi s'est commercialisé !

Traduction éthique comme seule approche valable

Sur ce point de déontologie, nous avons essayé de répondre à la question suivante : vu qu'il n'y a aucune manière de s'approcher dans la moindre mesure et degré ni du rythme, ni

[573] Mouvement hippie, gain d'intérêt pour les religions orientales comme le bouddhisme, ou encore l'intérêt populaire pour les pratiques spiritualistes comme méditation, zen, yoga, etc.

des jeux de mots, ni même des images du vers persan, quel intérêt faut-il donc imaginer dans la tentative versifier, embellir, ou poétiser le texte traduit ? La tendance traduction/recréation (d'Ezra Ponde, Bly, et les autres) à laquelle les traducteurs américains modernes semblent adhérer n'offre aucun gain dans le contexte de la poésie persane, encore que l'on puisse supposer une certaine utilité de leur approche dans le cas de la traduction du vers entre des systèmes poétiques plus proches structurellement et prosodiquement. En passant en revue diverses thèses en traductologie qui se positionnent sur un continuum qui va de sourcier au cibliste, et les solutions proposées par chacune afin de traduire l'intraduisible que nous avons tiré la conclusion suivante en ce qui concerne la traduction de la poésie de Roumi : c'est parce qu'une équivalence dynamique n'est pas envisageable que la seule approche justifiable qu'il faut adopté doit être la traduction éthique, à savoir la plus fidèle que possible à la lettre du texte persan. La traduction éthique ne cherche pas à clarifier le message car toute tentative de lui attribuer un sens particulier qui n'est pas évident, est une atteinte à la propriété d'un texte qui se veut ambigu ; tout effort de chercher un « connotateur-cible équivalent » en effet est voué à l'échec car ce signe n'existe pas dans la langue cible. Autant, alors, rendre le discours dans sa matérialité apparente sans chercher à en trouver un équivalent.

En résumé, les diverses tendances déformantes qui se manifestent dans les différentes vagues de traductions de Roumi, en anglais et français, s'expliquent de prime abord à la lumière de la théorie bermanienne de la traduction et par son opposition à la traduction éthique celle qui se veut ethnocentrique, ou au dire de Meschonnic traduction-annexion. Cependant, il existe une autre force déformante qui est celle du positionnement idéologique du traducteur. Ceci constitue une force déformante tout aussi importante que les tendances stylistiques, et plus encore dans la mesure où le cadre idéologique du traducteur-interprète[574] influe sur le texte en toute discrétion. Il existe aussi les faits systémiques : la qualité et la modalité d'interférence entre les cultures, le statut du texte et le discours source dans le répertoire du polysystème cible, et particulièrement l'intérêt économique que représente celui-ci, lesquels facteurs jouent sur le texte à traduire en le tenant pour simple produit culturel. La traduction transformée en champ économique à exploiter par les acteurs du marché ne suit plus une éthique dans le sens épistémologique du terme mais une déontologie *ad hoc* correspondant aux intérêts des agents et à la stabilité du polysystème. La réduction du texte à traduire (avant la sélection) ou le texte traduit (après la traduction) au statut du produit de consommation constitue, nous semble-t-il, le fondement du système de déformation.

[574] Dans le sens de l'interprète du message transmis, et non dans l'acception technique du terme.

Nouvelles notions et néologismes

L'application de diverses théories de traduction à la question de la réception de la poésie mystique de Roumi ainsi que l'examen de la validité desquelles théories dans ce cadre spécifique obligent la proposition d'un certain nombre de notions, voire de néologismes, afin de mieux exploiter les notions préétablies pour expliquer les phénomènes étudiés. Pour expliquer les modes de signifiance de la poésie mystique, par exemple, particulièrement telle qu'elle se manifeste dans les qazals, nous avons proposé la signifiance intersémiotique ; notion qui désigne un mode de signifiance qui repose sur l'occurrence des signes empruntés à plus qu'un seul système sémiotique ainsi que sur les modes opératoires propres à plusieurs systèmes sémiotiques. Ce phénomène se produit surtout dans les vers de Roumi dont la disposition métrique correspond à la mesure musicale et dont le contenu proposition appelle à leur mise en chant dans un des modes spécifiques de la musique modale iranienne. Ce modèle est en opposition avec le principe de non-interférence des systèmes sémiotique défendu par Émile Benveniste.

Au cours des analyses effectuées dans cet exposé nous avons également proposé quelques notions nouvellement pour définir lesquelles il a fallu des néologismes parfois osés. Il est notamment question du mot *soufiolecte* calqué à la façon des termes comme idiolecte, technolecte ou encore sociolecte afin de désigner le langage spécifique à la poésie mystique persane avec l'ensemble des éléments lexicaux, des expressions, et des images (tropes) qui est employé dans un contexte spécifique d'une manière particulière dans le but de former un code *ad hoc* au discours mystique. Dans la même logique, on a pu penser à un *roumiolecte*, l'idiolecte du poète mystique avec, entre autres, ses références à *divâne* (fou), à *parde* (le voile), *yâr* (compagnon), etc. La traduction de l'idiolecte de Roumi en permanente mutation avec ses variations entre les niveaux de langues voire des mots étrangers représente un défi majeur qui impliquerait non seulement une créativité accrue de la part du traducteur mais également la nécessité des notes *méta-traductives* pour sensibiliser le lecteur aux pertes éventuelles.

Un apport important aux champs d'étude traductologique réside dans la notion de *champ de déformation* au *second degré*, concept qui peut être théorisé en tant que complément aux treize tendances repérées dans le système de déformation proposé par Berman. La secondarité de ce champ de forces de déformation ne diminue en aucun cas sa capacité de nuisance au processus du transfert du texte ; au contraire, ce qui le rend

secondaire est sa position en dehors du texte, au-delà de celui-ci, position qui en dissimule l'existence pour le faire devenir encore plus pernicieux. Ce second degré de déformation qui puise ses sources tantôt dans l'inconscience du sujet traduisant tantôt dans l'idéologie dominante de son polysystème, se réalise par l'intermédiaire de l'exégèse du texte, dans le choix du texte, et encore dans les stratégies stylistiques adoptées par le traducteur. Quelle qu'en soit la forme, ce genre de déformation agit sur le fond de l'œuvre en en orientant la ou les lectures dans un sens comme dans l'autre et en interposant une idée entre ce qui est dit par l'auteur et ce qui est entendu par le lecteur. La présence de cette quatorzième tendance déformante, qui peut sans doute être tenue pour une dérivée de *clarification* ou *explicitation* bermanienne mais qui en est indépendante de par son mode opératoire latent, apparaît plus souvent dans la traduction des textes à charge idéologique ou politique importante composés par des figures controversées. Plus le texte est emblématique sur le plan idéologique, comme les textes religieux, plus sa traduction risque de le déformer à cause des pratiques exégétiques, consciente ou non, du traducteur.

Il convient finalement de noter l'audace dont nous avons fait preuve en proposant un concept éthique dans le domaine de la communication transculturelle qu'est l'*hypocrisie schizophrénique* des cultures. Cette notion consiste à décrire la manière dont les cultures, supposément dominantes, se montrent ouvertes à l'égard de l'altérité du texte étranger qu'elles s'entreprennent de recevoir dans un procédé de *translation*, alors qu'elles la rejettent tantôt de façon latente et sans l'avouer (d'où l'hypocrisie), tantôt par des normes régulatrices dans le but de consolider et préserver le cœur du paradigme esthétique (poétique) institutionnalisée (d'où leur schizophrénie). Ces attitudes ethnocentristes sont illustrées, par excellence, par la culture anglo-américaine et non la culture française (tout au moins selon le bilan de notre analyse des modes opératoires en marche dans les traductions françaises). Ces civilisations, ou au dire des traductologues fonctionnalistes ces polysystèmes, ayant pris acte de leur insuffisance, se tiennent dans une position paradoxale dans laquelle la velléité d'enrichissement par l'Autre et la résistance à toute étrangéité de l'Autre se rassemblent simultanément, d'où le constat de la schizophrénie.

Comment (ne pas) traduire Roumi ?

La conclusion principale que l'on peut tirer de l'ensemble de nos observations, tout en espérant que celle-ci ne prend pas l'allure d'un poncif désuet omniprésent dans les sciences dites humaines, est qu'il n'y a pas une seule réponse simple ni de solution toute faite pour la

problématique du traduire Roumi. Si le texte des traducteurs qui ont le souci *fidélité* à la lettre originale, on l'a constaté, peut comporter de sérieux défauts au niveau esthétique et rythmique ; à l'inverse, ceux qui tentent de préserver un fantôme de la structure musicale du vers de Môlavi sont obligés de se distancier de l'aspect sémantique du discours rapporté. Où faut-il chercher le juste milieu ? Quel texte traduit fidèle à la lettre jusque dans sa matérialité discursive peut-il prétendre à une beauté textuelle pour causer du plaisir à la lecture ? Si le chemin à prendre vers une traduction asymptote à l'état idéal reste à trouver, il est pourtant possible de se mettre en garde contre les déroutes à éviter. Des chemins qui mènent aux erreurs fatales de la traduction et les fautes mortelles du traducteur : la non-maîtrise de la langue et de la culture originales, la *surpopularisation* (on se permet encore un néologisme) de la traduction afin de plaire à un public désintéressé ou trop occupé (ou paresseux ?) de partir un tant soit peu à la recherche de la poussière d'or du texte étranger, en s'aventurant au cœur des siècles lointains dans une civilisation éloignée.

Quoi qu'on dise sur la distance qui doit séparer en principe la tâche du traducteur de celle du commentateur ou pédagogue, il n'est pas imaginable de traduire Roumi pour le lecteur occidental sans lourdement charger le texte par notes de traducteur. Néanmoins, la bonne note du traducteur se distingue de la mauvaise par sa fonction et sa visée : la bonne note donne de l'information sur les procédés, les gains, et les pertes de la traduction dans sa fonction métatextuelle alors qu'en sa qualité exégétique elle informe le lecteur sur les faits historiques, intertextuels, etc. La note déformante, en revanche, se trouvant en *péritexte* (à l'intérieur de l'ouvrage publié) ou en *épitexte* (les entretiens ou ouvrages secondaires), n'*explique* pas les faits, elle *interprète* le texte pour le lecteur, tâche réservée au commentateur de l'œuvre. Môlavi, contrairement à ce poncif destructeur[575], n'a pas écrit un coran en persan ; il a composé de la poésie, certes à caractère plus ou moins didactique, mais surtout poétique. Il n'appartient point au traducteur de l'interpréter pour le lecteur.

Théorèmes pour traduire Roumi

Quelle approche convient donc pour traduire la poésie de Môlavi ? Pour ce qui est de la querelle des sourciers et ciblistes, dans toute forme terminologique et sous toute

[575] Idée introduite par le poète mystique du XVe siècle, Djami, qui a baptisé le *Masnavi* le coran en pahlavi (persan).

dénomination qu'elle puisse apparaître[576], il ne semble en exister aucune issue en vue. Il faut pourtant prendre acte d'une réalité : il ne s'agit point pas d'une prise de position binaire mais du positionnement sur un continuum qui va d'un extrême à l'autre en fonction du texte à traiter. Ce positionnement doit être fonction de deux variables : d'une part, la nature du texte traduit telle que définie par sa réalité discursive, à savoir degré de poéticité, rythme, dans l'acception de Meschonnic, et d'autre part, l'intenté de la traduction, c'est-à-dire sa fonction au sein de la langue-culture traduisante. Il est, par exemple, absurde de proposer une approche sourcière pour traduire un texte technique, un mode d'emploi, ou encore un procès-verbal, car ce qui prime, d'après la fonction de ce genre de texte, c'est le contenu propositionnel. Dans le cadre de l'œuvre de Roumi, en revanche, nous avons tenté de montrer l'absence de la primauté d'aucun aspect même dans le contexte de ce qu'on qualifie de la poésie didactique. Si sa poésie déploie deux caractères, didactique et lyrique, ceux-ci ne sont ni toujours distincts ni ne se limitent à un genre ou à un ouvrage spécifique, malgré la classification conventionnelle prenant le *Masnavi* comme un ouvrage didactique et le *Divân* comme lyrique. En réalité ces deux propriétés de la poésie mystique se recouvrent bien souvent, comme dans le *Neynâme*.

S'il est difficile de trancher sur le sujet de la validité absolue d'une théorie de l'orientation du texte vers sa source et ou sa cible de par l'absence d'une théorie générale de traduction qui soit applicable à tous les textes, à tous les genres, et à tous les contextes, on peut, pourtant, proposer un certain cadre théorique à la traduction des textes de Môlavi. Cette proposition ne peut se prétendre indicateur d'aucune solution finale ; elle tend pourtant à l'approcher de manière asymptotique. Car il ne faut pas oublier que la théorie d'une traduction adéquate ne peut esquisser qu'une tangente à l'infini de celle-ci. Comme le dit Victor Hugo, « la science est asymptote de la vérité. Elle approche sans cesse et ne touche jamais »[577] la bonne traduction, elle aussi, est asymptote du texte. Pour qu'une traduction tende vers ce point de rapprochement du texte de Roumi, à l'infini, on peut penser à trois astuces. D'abord, nous défendons la thèse selon laquelle le texte étranger dénué par la traduction de sa dérangeante altérité, différence, étrangeté n'est qu'un leurre d'ouverture vers de nouveaux horizons. Il faut donc une traduction à cent pour cent *fidèle* à la lettre et non au sens du discours de Roumi. Il le faut d'autant plus que ce dernier reste à jamais insaisissable

[576] Ladmiral a, à juste titre, noté la myriade de termes qu'on a utilisée au cours de l'histoire des débats sur la traduction. Fidèle à la lettre / fidèle à l'esprit, étrangéisant-popularisant, axées sur la source / axée sur la cible, équivalence formelle-équivalence dynamique de Nida. (*Cf.* Ladmiral, 2004)
[577] HUGO Victor, *William Shakespeare*, Paris, Nelson, 191-, p.108.

comme il l'est resté pour l'auteur lui-même. Ensuite, pour s'attaquer à la question de la perte, perte de l'effet culturel conséquence de l'écart entre les référents, perte des valeurs connotatives résultat de l'inséparabilité de l'expression du contenu comme dans le cas des expressions figées, ou encore perte due à couche infra-discursive complexe, comme dans le cas des figures de style de lexicales, il est indispensable que le traducteur rende compte de la situation au lecteur à l'aide des commentaires explicatifs relatifs au style et surtout pas au sens ou à l'intenté de l'auteur.[578] Finalement et en troisième position de priorité, pour restituer le rythme, dans la mesure du possible et non au détriment de la valeur propositionnelle de l'énoncé, il convient de tenter d'imiter, ne serait-ce que par un simulacre du rythme, la richesse prosodique du texte original.

En résumé, il convient de formuler ainsi quelques propositions fondamentales qui forment le cœur des trouvailles de notre recherche : *primo*, la difficulté de la traduction de la poésie de Roumi dépasse largement les dimensions de la complexité associées à la traduction du texte, poétique ou prosaïque entre les langues et les cultures occidentales. *Secundo*, malgré ces difficultés, parler de l'intraduisibilité de la poésie persane ou de la poésie mystique constitue un paradoxe logique dans le cadre d'une théorie de la traduction dans la mesure où il y a des traductions qui s'approchent infiniment du texte original. S'il y a intraduisibilité, c'est celle qui s'applique à tous les textes *a priori* ; en d'autres termes, la traduction de Roumi n'est pas plus intraduisible en anglais ou en français que tout autre texte en provenance de toute autre langue. *Tertio*, étant donné le caractère intersémiotique de la signifiance du discours poétique de Môlavi, la traduction littérale n'est pas nécessairement la meilleure des approches ; en effet, la qualité de la traduction est un corollaire direct du temps et de l'effort dépensé par le traducteur sur l'élaboration de la renonciation dans le but de récupérer les formes et les substances de l'énoncé original. À ce titre, les traducteurs les plus prolixes paraissent moins disposés à produire des traductions de hautes qualités. *Quarto*, les tendances déformantes se manifestent chez tous les traducteurs de Môlavi mais à des degrés variables en fonction de son niveau d'ethnocentrisme, laquelle notion se détermine par plusieurs facteurs qui incluent mais ne se limitent pas aux normes en vigueur dans le polysystème d'accueil, l'orientation idéologique du traducteur, la visée et le public du texte

[578] Si l'on peut imaginer l'effet négatif d'une invasion du texte cible par des notes de bas de page, il est toujours possible de s'arranger pour les mettre à un endroit éloigné, comme à la fin du texte, pratique commune chez Nicholson ou Arberry. De la sorte, le lecteur ne sera pas constamment distrait par les notes et pourra se concentrer sur sa lecture qui lui donne du plaisir et lui présente un défi intellectuel de par la nécessité de l'interprétation.

traduit, etc. *Quanto*, Roumi est à la fois redevable et victime de l'engouement démesuré du polysystème anglophone nord-américain (à l'exception des milieux universitaires) pour tout *produit* spirituel. Ce phénomène culturel, tout donnant plus de visibilité à la figure et à l'œuvre du poète mystique persan, a entièrement déformé cette œuvre et cette pensée, de fond en comble, dans une logique annexionniste, commerciale, et consumériste, regardant un texte d'une complexité accrue même dans sa culture natale à travers un prisme extrêmement simpliste, typiquement américain.

Potentiels d'élargissement du champ d'action

Qu'est-ce qui n'a pas été traité ? Que n'a-t-on pas abordé suffisamment en détail ? Il n'est pas difficile de répondre à la première question, mais la réponse à la seconde révèle les limites de des capacités de cette recherche pour autant qu'elle vise la totalité de notre entreprise. L'ampleur de ce phénomène d'abord linguistique et culturel, ensuite socio-économique qu'est la *translation* de l'œuvre de Môlavi en français et anglo-américain est tel que nous n'avons pu que frôler de loin quelques aspects du problème. Tout est à approfondir par des recherches plus avancées et spécialisée dans chacun des domaines de recherche qui peut aller de la linguistique et de la stylistique comparée à la poétique et la rhétorique du persan. Le plus important manquement de notre approche est justement sa vocation à aborder un sujet dans sa globalité. Chacune des formes poétiques, masnavi, qazal, et quatrains, on l'a vu, représente des défis particuliers à la traduction. Chacun des aspects de la traduction de Môlavi tels qu'ils sont abordés par nos chapitres pourrait faire l'objet d'une recherche indépendante. La méthode analytique de Berman, par exemple, réaliserait bien plus de ses potentiels.

Au sujet de ce qui n'a pas été traité ici mais mérite d'être l'objet d'autre entreprise traductologique, on peut citer trois problématiques potentielles. D'abord, la psychologie sociale des traducteurs de Roumi, figure centrale de l'opération traduisante que nous avons, faute de temps et d'espace, laissé pour compte dans cette recherche. Il serait notamment intéressant d'examiner l'habitus de chaque traducteur afin de mettre au jour l'origine de certaines de ses tendances ou prédilections idéologiques. Le deuxième domaine peu exploré dans notre étude est l'analyse sociocritique de la réception au sein de chaque langue-culture discutée, notamment dans l'espace anglo-américain. La quantité de l'hypertexte voyant le jour chaque année est si considérable que d'aucunes traductions récentes n'ont pas même pu être cités et leurs travaux étudiés par cette thèse. D'autres aspects de la réception comme les

produits multimédias ou des traductions publiées çà et là sur internet, la présence de Roumi dans les réseaux sociaux, etc. pour n'en dénombrer que quelques-uns, ont été exclus de notre corpus. Toutes ces dimensions sont dignes d'une étude sociologique approfondie axée sur la traduction. Finalement, il convient d'élargir l'étendue de la présente thèse à d'autres langues-cultures européennes, notamment l'allemand. Les Allemands sont indubitablement les précurseurs des études iraniennes en Occident comme les toutes premières traductions de Môlavi le montrent. La question de la réception dans l'espace culturel germanophone est d'autant plus pertinente que celle-ci a des dimensions bien limitées en comparaison avec monde anglophone. Comment peut-on expliquer ce manque relatif d'intérêt allemand pour Roumi.

Notre dernier mot touchera à la pratique. Une thèse en traductologie ne peut pas se permettre de se contenter à la théorisation, à l'analytique, à la critique. La traduction est, bien avant d'être un sujet de réflexion, une pratique. Pratique littéraire qui s'enrichit en se voyant à travers la lunette de la théorie de la traduction, de l'éthique, de la société, etc., mais qui reste bel et bien une pratique. Ainsi, nous nous proposons, prochainement, d'entreprendre un projet de traduction de la poésie non-didactique de Môlavi en français, largement sous-représentée dans le répertoire littéraire du monde francophone. Nous espérons tout faire pour mettre en pratique, à la manière d'un Henri Meschonnic, l'essentiel de nos réflexions critiques dans le but d'éviter cette force de déformation qui affecte tout traducteur littéraire.

BIBLIOGRAPHIE

A) Sources primaires : ouvrages originaux et traductions

1. Œuvres originale

a) Masnavi e ma'navi

- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Masnavi e ma'navi*, édité par NICHOLSON Reynold Alleyne, bar asâs e nosxe ye Lâyden [d'après l'édition de Leiden], 1925, Tehrân, Amir-Kabir, 1362 (1983).
- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Masnavi e Molânâ*, édité par RAMAZÂNI Mohammad, Tehrân, Kalâle xâvar, 1353 (1974).
- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Masnavi e ma'navi*, édité par SOROUŞ Abdolkarim, bar asâs e nosxe ye Quniye [d'après l'édition de Konya], 677 H (1278), Tehrân, Elmi Farhangi, 1374 (1995).
- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Masnavi e ma'navi*, édité par BARZEGAR-XÂLEQI Mohammad-Reza, bar asâs e nosxe ye Quniye [d'après l'édition de Konya], 677 H. (1278), Tehrân, Zavvâr, 1387 (2008).
- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Matn o şarh e Masnavi e Môlânâ*, édité par ESTE'LÂMI Mohammad, 7 vol., Tehrân, Soxan, 1387 (2008).

b) Kolliât e Şams e Tabrizi

- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Divân e Şams e Tabrizi*, édité par Asadollâh IZADGOŞÂSB, Esfahan, 1319 (1940).
- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Kolliât e Şams e Tabrizi*, édité par FORUZÂNFAR Badi'ozzamân, Tehrân, Enteşârât e Daneşgâh e Tehrân, 1336-1345 (1957-1966).
- ŞAFI'I KADKANI Mohammadreza, *Gozide ye qazalyât e Şams, qarn e haftom e hecri*, Tehrân, Ketâbhây e cibi, Amir Kabir, 1352 (1974).
- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Qazaliyyât e Şams e Tabrizi*, moqaddame, gozineş, va tafsir e [préfacés, sélectionnés et commentés par] ŞAFI'I KADKANI Mohammadreza, Tehrân, Enteşârât e Soxan, 1387 (2008).

c) Prose

- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Maktubât*, édité par SALMÂNIZÂDE Javâd, Tehrân, Eqbâl, 1379 (2000).
- ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Fihe mâ fih*, discours de Môlânâ édité par FORUZÂNFAR Badiozzamân, Tehrân, Dâneşgâh e Tehrân, 1330 (1951), réédité par YAZDÂNI Zeinab, Tehrân, Ferdôs, 1385 (2006).
- SOLTÂN VALAD Bahâeddin Mohammad ebne Mohammad, *Valadnâme*, édité par HOMÂYI Calâleddin, be ehtemâme [par les soins de] HOMÂYI Mâhdoxt, Tehrân, Enteşârât e Homâ, 1376 (1997).

- TABRIZI Şamseddin Mohammad, *Maqâlât*, Bâ moqaddame va tanqih va ta'liq [édité par] MOVAHHED Mohammad Ali, Tehrân, Moassese ye Elmi e Daneşgâh e San'ati e Âriâmehr, 2536/1356 (1977).
- VALAD Bahâ'e (XATIBI E BALXI, Mohammad ebne Hosein), *Ma'âref (Macmu'e mavâ'ez va soxanâne Soltên ol olamâ Bahâoddin Mohammad ebne Hosein Xatibi e Balxi maşhur be Bahâ' Valad),* be ehtemâm e [édité par] FORUZÂNFAR Badi'ozzamân, Tehrân, Tahuri, 4 vol., 2 tomes, 1352 (1973).

2. Traductions françaises

a) Masnavi e ma'navi

- BAUDRY F., « Moïse et le chevrier », *Magasin Pittoresque*, 1857, p.242.
- IBRAHIM-OUALI Lila, NAMVAR-MOTLAG Bahman, *Sagesses et malices de la Perse, contes du "Masnavi"*, choisis, Paris, Albin Michel, 2001.
- KUDSI Ahmed, Erguner et MANIEZ Pierre, *Le Mesnevi, 150 contes soufis*, Paris, Albin Michel, 1988.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, MORTAZAVI Djamchid, *Mathnawî : la quête de l'absolu*, traduction du persan, Monaco, Édition du Rocher, 1990.

b) Divân e Şams e Tabrizi

Qazals

- JAMBET Christian, *Soleil du réel : poèmes d'amour mystique*, traduit du persan et présentation, Paris, Imprimerie nationale, 1998, 1999.
- ROBIN Pierre, « Quatorze Qazals », *Cahiers du Sud*, n°4, Paris, août 1955.
- TAJADDOD Mahin, TAJADDOD, Nahâl, et CARRIÈRE, Jean-Claude, *Le livre de Chams de Tabriz, cent poèmes par Mowlânâ Djalâl-od-din Mohammad Balkhi (Roumi)*, traduit du persan et annotation, Paris, Gallimard, 1993.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de et MOKRI Mohammad, *Odes mystiques (Dîvân-e Shams-e Tabrîzî)*, traduction du persan avec des notes, Paris, Seuil, Éditions UNESCO, 2003.
- WOJCIECH Skalmowski, « Sept ghazals de Rumi », *Orientalia Lovaniensia Periodica*, vol. 22 p. 169-183, 1991, *Abstracta Iranica XV*, Téhéran, Institut français de recherche, 1992.

Quatrains

- TCHELEBI Assaf Hâlet, *Roubâ'yât*, traduits du persan, Paris, Librarie d'Amérique et d'Orient Adrien-Maisonneuve, 1950, 1978, 1984.

- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, MORTAZAVI Djamchid, *Rubâi'yât (extraits)*, traduit du persan, Paris, Albin Michel, 1987.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, MORTAZAVI Djamchid, *Les quatrains de Rûmî*, llustrateur: Hassan Massoudy, Paris, Albin Michel, 2000.

c) Autres traductions

- ANVAR Leili, *Rûmî La religion de l'amour*, Collection Voix spirituelles, Sagesses, Paris, Éditions Points, 2011.
- ANVAR Leili, *Rûmî* , Collection Sagesses Éternelles, Paris, Entrelacs, 2011.
- BAUDRY F., « Moïse et le Chevrier », *Magasin Pittoresque*, p. 242, 1857.
- FOULAVAND Marjan, *Le marchand et le perroquet*, Paris, Éditions Syros, 2005.
- KORAICHI Rachid, *Rûmî : Le Miroir Infini*, Paris, Éditions Alternatives, 2002.
- MABEY Juliet, *Rûmî : la sagesse des derviches tourneurs*, traduit de l'anglais par Gérard Leconte, Paris, Véga, 2003.
- MASSÉ Henri, *Anthologie persane*, Paris, Payot, 1949.
- METOUI Lassaâd, *Amour : ta blessure dans mes veines*, ouvrage de calligraphies, Paris, Jean-Claude Lattès, 2005.
- METOUI Lassaâd, *Les couleurs de l'amour,* Paris, Éditions Dervy, 2006.
- SAFÂ Zabihollah, *Anthologie de la poésie persane*, Paris, Gallimard, 1964, p. 207-221.
- MOUSSAWY Salah, *Le Calligraphe et le Derviche*, Paris, Éditions Bachari, 2002.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Lettres*, Paris, Édition Jules Renard, 1990.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Le Livre du dedans (Fîhi-mâ-fîhi)*, traduit du persan, Paris, Albin Michel, 1997.

3. Traductions et adaptations anglaises

a) Masnavi e ma'navi

- ARBERRY Arthur John, *Tales from the Masnavi*, Translations by, London, Allen and Unwin cop., 1961.
- ARBERRY Arthur John, *More tales from the Masnavi*, London, Allen and Unwin, 1963.
- GUPTA Madan Gopal, *Maulana Rum`s Masnawi Translation and Commentary*, Volumes I-VI, Agra, New Delhi, MG Publishers, Huma Books Inc. 1990.
- JONES Sir William, *The Collected Works of Sir William Jones*, edited by Garland Cannon, 13 volumes, vol. 4, p. 230-231, New York, New York University Press, 1993.
- MOJADDEDI Jawid, *The Masnavi, Book one*, translated with an introduction and notes by Jawid Mojaddedi, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004.

- MOJADDEDI Jawid, *The Masnavi, Book 2*, translated with an introduction and notes by Jawid Mojaddedi, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007. Rumi, Rumi,
- NICHOLSON Reynold Alleyne, *The Mathnawí of Jalálu᾽ddín Rúmí,* edited from the oldest manuscripts available with critical notes, translation, and commentary, 8 volumes, Cambridge, The Trustees of the "E.J.W. Gibb Memorial, 1990, c1926.
- REDHOUSE James W., *The Mesnevī (usually known as the Mesnevīyi sherīf, or holy Mesnevī) of Mevlānā (our Lord) Jelālu-d-Dīn, Muhammed, er-Rūmī*, translated and the poetry versified by James W. Redhouse, London, Trübner & co., 1881.
- TÜRKMEN Erkan, *The essence of Rumi's Masnevi*, Konya, Eris Booksellers, 1992.
- TÜRKMEN Erkan, *A Bouquet of Rumi's Versified Poems*, Konya, Konya ve Mulhekati, 1996.
- WHINFIELD Edward Henry, *Masnavi i ma'navi: the spiritual couplets of Maulána Jalálu-'d-Dín Muhammed i Rúmí*, translated and abridged by Edward Henry Whinfield, London, Trübner, 1887.
- WILLIAMS Alan, Rumi, Spiritual Verses, *The First Book of the Masnavi-ye Ma'navi*, London and New York, Penguin Classics, 2006.
- WILSON C. E., *The Masnavī,by Jalālu 'd-Dīn Rūmī. Book II*, translated for the first time from the Persian into prose, with commentary, by C. E. Wilson, London : Probsthain & co. 1910.
- YILDIZ Harun, *Selections from Mathnawi of Rūmī*, Konya: Rumî Publishing House, 2007.

b) Divân e Şams e Tabrizi

Qazals

- ANVAR Iraj, *Divan-I Shams-I Tabriz: Forty-Eight Ghazals*, The Hague, Semar Publishers, 2002.
- ANVAR Iraj, *Shams-e Parandeh (Shams the Bird): Forty-Eight Ghazals from the Divan of Shams of Tabriz*, Maharashtra (India), Nazar Publications, 2008.
- ANVAR Iraj, TWITTY Anne, *Say Nothing: Poems of Jalal al-Din Rumi in Persian and English (English and Farsi Edition)*, Sandpoint (Idaho), Morning Light Press, 2008.
- ARBERRY Arthur John, *Mystical poems of Rūmī*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.
- ARBERRY Arthur John, *Mystical Poems of Rumi*, Edited by YARSHATER Ehsan, Foreword by LEWIS Franklin D., Chicago, University Of Chicago Press, 2009.
- ARBERRY Arthur John, *Mystical poems of Rūmī: second selection, poems 201-400*, translated by A. J. Arberry, Boulder, Colo. Westview Press, 1979.
- COWAN James, *Where two oceans meet: a selection of odes from the Divan of Shems of Tabriz*, Shaftesbury, Element, 1992.
- COWAN James, *Rumi's Divan of Shems of Tabriz: Selected Odes*, Rockport, Mass., Shaftesbury, Dorset Element Books, 1997.
- LEWIS Frankin D., *Swallowing the Sun*, Oxford, England, Oneworld, 2008.

- ERGIN Nevit Oguz, *Crazy As We Are: Selected Rubais from Divan-Kebir*, Prescott (Arizona), Hohm Pr, 1992.
- ERGIN Nevit Oguz, *Divan-i Kebir*, Royal Oak (Michigan), Society for Understanding Mevlana and Echo Publications, Complete English Translation, 22 volumes, 5600 pages, First Edition, 1995-2003.
- GARBETT Colin, *Sun of Tabriz: a lyrical introduction to higher metaphysics*, Cape Town, R. Beerman, 1956.
- HASTIE William, *The Festival of spring from the diván of Jeláleddin: rendered in English gazels after Rückert's versions*, Glasgow: James MacLehose, 1903.
- NICHOLSON Reynold Alleyne, *Selected poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīz*, edited and translated with an introduction, notes and appendices by Reynold A. Nicholson, Cambridge University Press, 1898.

Quatrains

- ARBERRY, Arthur John, *The Ruba'iyat of Jalal al-Din Rumi, select translations into English verse*, London, Emery Walker, 1949.
- ERGIN Nevit Oguz, JOHNSON Will, *The Rubais of Rumi: Insane With Love*, Rochester (Vermont), Inner Traditions Bear and Company, 2007.
- GAMARD Ibrahim W., FARHADI A. G. Rawan, *The Quatrains of Rumi: Ruba'Iyat-Jalaluddin Muhammad Balkhi-Rumi*, San Rafael (California), Sufi Dari Books, 2008.
- HOUSHMAND Zara, *Rumi's Rubaiyat*, paru exclusivement sur le site web http://iranian.com/Arts/rumi.html.
- LEE, Anthony A., BANANI Amin, *RUMI - 53 Secrets from the Tavern of Love: Poems from the Rubiayat of Mevlana Rumi*, Islamic Encounter Series, Ashland (Oregon), White Cloud Press, Bilingual edition, 2014.
- MOYNE John, BARKS Coleman, *Unseen Rain: Quatrains of Rumi*, Boston, Shambhala, 2001.
- SHIVA, Shahram, *Rumi - Thief of Sleep: 180 Quatrains from the Persian*, Prescott (Arizona), Hohm Press, first edition, November 2000.

c) Les proses

- ARBERRY Arthur John, *Discourses of Rumi*, London, Routledge, 1995.
- THACKSTON Wheeler McIntosh, *Signs of the unseen: the discourses of Jalaluddin Rumi*, Putney (Vermont), Threshold Books, 1994.

d) Traductions de sources mixtes/Autres traductions

- BARKS Coleman, *This Longing: Poetry, Teaching Stories and Letters of Rumi*, Boston, Shambhala, 1988.
- BARKS Coleman, *Rumi: We Are Three: New Rumi Poems*, Athens, (Georgia), Maypop, 1988.
- BARKS Coleman, *Delicious Laughter: Rambunctious Teaching Stories from the Mathnawi of Jelaluddin Rumi*, Athens, (Georgia), Maypop, 1990.

- BARKS Coleman, ARBERRY Arthur John, *Like This: Rumi*, Versions by Coleman Barks, Athens, (Georgia), Maypop, 1990.
- BARKS Coleman, *Rumi: One-Handed Basket Weaving: Poems on the Theme of Work*, Athens, (Georgia), Maypop, Unabridged edition, 1992.
- BARKS Coleman, *Rumi Birdsong: Fifty-Three Short Poems*, Athens, (Georgia), Maypop, 1993.
- BARKS Coleman, MOYNE John, *Say I Am You: Poetry Interspersed With Stories of Rumi and Shams*, Athens, (Georgia), Maypop, 1994.
- BARKS Coleman, *The Essential Rumi*, New York, Harper Collins, 1995. BARKS Coleman, *The illuminated Rumi*, illustrations by Michael Green, New York, Broadway Books, 1997.
- BARKS Coleman, *Heartwood: meditations on southern oaks*, Photography by GUION William, New York, Bulfinch (Little Brown), 1998.
- BARKS Coleman, MOYNE John, *Lion of the heart*, London, Arkana, 1998.
- BARKS Coleman, MOYNE John, *Whoever brought me here will have to take me home*, London, Arkana, 1998.
- BARKS, Coleman, MOYNE John, *Open secret: versions of Rumi*, Boston, Shambhala, 1999.
- BARKS Coleman, *The Soul of Rumi: A New Collection of Ecstatic Poems*, New York, HarperOne, 2002.
- BARKS Coleman, MOYNE John, *The Essence of Rumi, New Expanded Edition*, New York, HarperOne, 2004.
- BARKS Coleman, *Rumi: The Book of Love: Poems of Ecstasy and Longing*, San Francisco, HarperSanFrancisco, 2003, New York, HarperOne, 2005.
- BARKS Coleman, MOYNE John, *The Drowned Book: Ecstatic and Earthy Reflections of Bahauddin, the Father of Rumi*, Translation of *Ma'âref* of Baha'oddin Valad, New York, HarperOne, 2005.
- BARKS Coleman, *A Year with Rumi: Daily Readings*, New York, HarperOne, 2006.
- BARKS Coleman, *Rumi*: *Bridge to the Soul: Journeys into the Music and Silence of the Heart*, San Francisco, Harper San Francisco, 2007.
- BARKS Coleman, ERGIN Nevit Oguz, *Tales of a Modern Sufi: The Invisible Fence of Reality and Other Stories*, Inner Traditions, 2009.
- BARKS Coleman, *Rumi: The Big Red Book: The Great Masterpiece Celebrating Mystical Love and Friendship*, New York, HarperOne, Reprint edition, 2010.
- BARKS Coleman, *Rumi: Soul Fury: Rumi and Shams Tabriz on Friendship*, New York, HarperOne, 2014.
- BILKAN Ali Fuat, *Tales from Rumi*, Somerset (New Jersey), Tughra Books, 2008.
- BLY Robert, *Night and Sleep*, illustrator: SHUMAKER Rita, Somerville (Massachusetts), Yellow Moon Press, 1981.
- BLY Robert, *The Winged Energy of Delight: Selected Translations*, New York, Harper, 2004.
- CHITTICK William, *The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi*, Albany, State University of New York Press, June 1984.

- CHITTICK William, “Rumi and Wahdat al-Wujud”, in *Poetry and Mysticism in Islam: The Heritage of Rumi*, edited by Amin Banani, Richard Hovannisian et Georges Sabagh, New York, Cambridge University Press, 1994.
- CHITTICK William, *Me and Rumi, The Autobiography of Shams-I Tabrizi*, Louisville (Kentacky), Fons Vitae, 2004.
- CHOPRA Deepak, *The Love Poems of Rumi*, Edinburgh, Harmony, 1998.
- DHONDY Farrukh, *Rumi: A New Translation*, New York, Harper Collins, 2011.
- DHONDY Farrukh, *Rumi: A New Translation of Selected Poems*, New York, Arcade Publishing, 2013.
- DUNN Philip, DUNN Manuela M., NICHOLSON R. A., *The Illustrated Rumi: A Treasury of Wisdom from the Poet of the Soul*, New York, HarperOne, 2010.
- ERGIN Nevit Oguz, *Magnificent One: Selected New Verses from Divan-I Kebir*, Burdett (NY), Larson Publications, September 1993.
- ERGIN Nevit Oguz, *A Rose Garden: Selections from Meter I of Divan-I Kebir of Rumi*, Royal Oak (Michigan), Echo Publications, 1997.
- ERGIN Nevit Oguz, JOHNSON Will, *The Forbidden Rumi: The Suppressed Poems of Rumi on Love, Heresy, and Intoxication*, Rochester (Vermont), Inner Traditions, 2006.
- ERGIN Nevit Oguz, BARKS Colman, *Tales of a Modern Sufi: The Invisible Fence of Reality and Other Stories*, Rochester (Vermont), Inner Traditions, 2009.
- FREKE Timothy, *Rumi Wisdom: Daily Teachings from the Great Sufi Master*, New York, Sterling, 2003.
- GAMARD Ibrahim, *Rumi and Islam: Selections from His Stories, Poems, and Discourses Annotated & Explained,* SkyLight Illuminations series, Skylight Paths Publishing, 2004.
- GAREMANI Homa A., *Rumi's Banquet of Love*, North Charleston (South Carolina), CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.
- HARVEY Andrew, *Love's Fire: Re-creations of Rumi*, London, Jonathan Cape, 1988.
- HARVEY Andrew, *Speaking Flame*, Meeramma Publications, 1989.
- HARVEY Andrew, *Love's Glory: Re-creations of Rumi*, Berkeley (California), North Atlantic Books, 1996.
- HARVEY Andrew, *How could the soul not take flight: for double choir*, London, Faber Music, 1997.
- HARVEY Andrew, *The Way of Passion: A Celebration of Rumi*, New York, Tarcher, 2000.
- HARVEY Andrew, *Light Upon Light*, Inspirations from Rumi, New York, Tarcher, 2004.
- HELMINSKI Camille, ALGAN Refik, *Rumi's Sun: The Teachings of Shams of Tabriz*, Sandpoint (Idaho), Morning Light Press, January, 2008.
- HELMINSKI Kabir Edmund, *Love Is a Stranger: Selected Lyric Poetry*, Boston and London, Shambhala, 2000.
- HELMINSKI Kabir Edmund, *The Rumi Collection an Anthology of Translations of Mevlâna Jalâluddin Rumi*, edited by, Introduction by HARVEY Andrew, Boston, Shambhala, 2000.

- HELMINSKI Kabir Edmund, HELMINSKI Camille Adams, *Jewels of Remembrance: A Daybook of Spiritual Guidance Containing 365 Selections from the Wisdom of Mevlana Jalaluddin*, Boston, Shambhala, 2000.
- HELMINSKI Kabir Edmund, *The Pocket Rumi Reader*, Boston and London, Shambhala, 2001.
- HELMINSKI Kabir, *The Knowing Heart: A Sufi Path of Transformation*, Boston, Shambhala, 2011.
- HELMINSKI Kabir Edmund, *Love's Ripening: Rumi on the Heart's Journey*, Boston and London, Shambhala, 2010.
- HELMINSKI Kabir Edmund, HELMINSKI, Camille, *The Rumi Daybook*, Boston, Shambhala, 2011.
- HOMAYOUNFAR Kambiz, *Love Mad: Poems of Rumi*, Collection of Persian Poetry, Leicester, Troubador Publishing Ltd., 2007.
- KHALILI Nader, *Rumi, Fountain of Fire*, Hesperia (California), Cal-Earth, September 1994.
- KHALILI Nader, *Rumi, Dancing the Flame*, Hesperia (California), Cal-Earth Press, 2001.
- KHOSLA Krisha, *Rumi Speaks Through Sufi Tales*, Chicago, Kazi Publications, Inc., 1996.
- LADINSKY Daniel, *The Purity of Desire: 100 Poems of Rumi*, New York, Penguin Books, 2012.
- LEWIS Franklin D., *Rumi Past and Present, East and West: The Life, Teachings, and Poetry of Jalal al-Din Rumi*, Oxford, Oneworld, 2nd edition, October, 2007.
- LEWIS Franklin D., *Swallowing the Sun*, Oxford, England, Oneworld, 2008.
- LEWIS Franklin D., *Mystical Poems of Rumi*, Chicago, University of Chicago Press, juin 2009.
- MAFI Maryam, *Rumi: Whispers of the Beloved*, London, Thorsons, 2000.
- MAFI, Maryam, MELITA KOLIN Azima, *Rumi: Hidden music*, London, Thorsons, 2001.
- MAFI Maryam, *Rumi: Gardens of the Beloved*, London, Element Books Ltd., 2004.
- MAFI Maryam, MELITA KOLIN Azima, *Rumi's Little Book of Life: The Garden of the Soul, the Heart, and the Spirit*, Newburyport (Massachusetts), Hampton Roads Publishing, 2012.
- MAFI Maryam, MELITA KOLIN Azima, *Rumi's Little Book of Love: 150 Poems That Speak to the Heart*, San Antonio (Texas), Hierophant Publishing, 2014.
- MAFI, Maryam, MELITA KOLIN Azima, *Rumi, Day by Day*, Newburyport (Massachusetts), Hampton Roads Publishing, 2014.
- MAUFROY Muriel, *Breathing Truth, Quotations from Jalaluddin Rumi*, London, Sanyar Press, 1997.
- NIAZI Negar, OSTER G. John, *Rumi's Fables*, North Charleston (South Carolina), CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- SABERI Reza, *A thousand years of Persian rubáiyát : an anthology of quatrains from the tenth to the twentieth century along with the original Persian*, Bethesda (Maryland), Ibex Publishers, 2000.

- SHAMS Rasoul, *Rumi: The Art of Loving*, Salt Lake City (Utah), Rumi Poetry Club, 2012.
- SHIVA Shahram, STAR Jonathan, *A Garden Beyond Paradise: The Mystical Poetry of Rumi*, New York, Bantam Books, 1992.
- SHIVA Shahram, *Rending the Veil: Literal and Poetic Translations of Rumi*, Chino Valley (Arizona), Hohm Press, 1995.
- SHIVA Shahram, *Hush, Don't Say Anything to God: Passionate Poems of Rumi*, Fremont (California), Jain Pub Co, 1999.
- SHIVA Shahram, *Rumi - Thief of Sleep: 180 Quatrains from the Persian*, Chino Valley (Arizona), Hohm Press, 2000.
- SCHIMMEL Annemarie, *Look! This is Love*, Boston, Shambhala, 1996.
- SCHOLEY Arthur, *The Paragon Parrot: And Other Inspirational Tales of Wisdom*, London, Watkins Publishing Limited, 2002.
- SENER Evren, *Tales from Masnavi of Rumi*, North Charleston (South Carolina), CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.
- SOLAHUDDIN Edwin, *A Spiritual Journey to the Land of Love: 40 Love Poems of Jalaluddin Rumi*, Kindle Edition, Al Mizan Foundation, 2013.
- STAR Jonathan, *Rumi: In the Arms of the Beloved*, Série Cornerstone Editions), New York, Tarcher, 2008.
- ZAVOSH Hamid, *Rumi and Friends: Speak with the Music of Poetry to Stressed-Out Souls Across the Centuries*, Bloomington (Indiana), iUniverse, Inc., 2003.

d) Les anthologies où figurent des traductions de Roumi

- ARBERRY Arthur John, *Persian Poems: An Anthology of Verse Translations*, New York, Dutton, 1964.
- ARBERRY Arthur John, *Immortal Rose: An Anthology of Persian Lyrics*, London, Luzac, 1983.
- BOWEN J.C.E., *Poems from the Persian*, London, Blackwell, 1948.
- BROWNE, Edward Granville, *A Persian Anthology: Being Translations From the Persian*, London, E. Benn, 1927.
- EMERSON Ralph Waldo, *May Day*, London, George Routledge and Sons edition, 1867.
- CASTELLO Louisa Stuart, The Rose Garden of Persia, London, Longman, Brown, Green & Longmans, 1845.
- DOLE Nathan Haskell, *Flowers from Persian Poets*, New York, Thomas Crowell, 1901.
- JACKSON A.V.W. (edition and translation), WARNER Charles Dudley (edition), *The Library of the World's Best Litterature: Ancient and Modern*, 32 volumes, New York, Peale, 1896.
- NICHOLSON Reynold Alleyne, *A Rumi Anthology: Rumi: Poet and Mystic Tales of Mystic Meaning*, Second edition, Oxford, Oneworld, 2000.
- NICHOLSON Reynold Alleyne, *Rūmī: Poet and Mystic, 1207-1273: selections from his writings*, London, George Allen and Unwin, 1950.

- PALMER Edward Henry, *The Song of the Reed and Other Pieces*, London, Trubner, 1877.
- ROBINSON, Samuel, *Persian Poetry for English Readers*, Glasgow, M'Laren, 1883, reprint: Tehran, Imperial Organization for Social Services, 1976.
- VAN DOREN Mark, *Anthology of World Poetry*, New York, Literary Guild of America, 1928.

e) Traductions en d'autres langues (allemand et turc)

- GÖLPINARLI Abdİbâki, ROUMI (BALXI) Môlânâ Calâleddin Mohammad, *Dîvân-i Kebîr : [Yazan] Mevlânâ Celâleddin. Hazirhyan*, Traduit en turc par, Istanbul, Remzi Kitabevi, 1957-60.
- HAMMER-PURGSTALL Joseph von, *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, Revue littéraire, Wien, 1818, p. 173-195.
- HOPFGARTNER Herbert, *Horch mit dem Ohr der Seele den zahllosen Tönen.* Musikalische Notizen über den Mystiker Dschelaleddin Rumi. In: *Talk Togethet.* Nr. 21, Salzburg 2007.
- RÜCKERT Friedrich, *Mytische Ghaselen nach Dschelaleddin Rumi der Perser*, Hamburg, Lerchenfeld, 1927.
- RÜCKERT Friedrich, *Östliche Rosen*, Leipzig, 1822.
- SCHIMMEL Annemarie, *Rumi: Ich bin Wind und du bist Feuer. Leben und Werk des großen Mystikers.* Diederichs' gelbe Reihe, Bd. 20, Diederichs Verlag, 1978.
- SCHIMMEL Annemarie: *Sieh! Das ist Liebe: Gedichte: Rumi.* Basel: Sphinx 1993.
- VON MELZER Uto, *Nie ist wer liebt allein: Mystische Liebeslieder aus dem Diwan-i Šams*, edited by N. Rastegar, revised by Monika Huttenstrasser, Studienbücher zur persischen Dichtung 1, Graz, 1994; with Persian text and the translations of Vincenz von Rosenzweig (1791-1865).
- VON MELZER Uto, *Mondenschöner, schlafe nicht: Rubaʿiyat - 102 Mystische Vierzeiler*, edited N. Rastegar, revised and supplemented by Monika Huttenstrasser, Studienbücher zur persischen Dichtung 2, Graz, 1999; with Persian text.
- VON PLATEN August Graf, *Ghaselen*, Leipzig, C. Heyder, 1821.

B) Sources secondaires : monde iranien, philosophie, et religion

1. Ouvrages et articles sur Roumi, son œuvre, et sa pensée

- AFLÂKI Şamsoddin Ahmad, *Manâqeb alârefin*, (écrit en 1318 de notre ère), édité par YAZICI Tahsin, 2 volumes, Tehrân, Donyâye ketâb, 1983.
- ANVAR-CHENDEROFF Leïli, *Rûmî*, Paris, Entrelacs, 2004.
- AMBROSIO, Alberto Fabio et alt., *Les derviches tourneurs : doctrine, histoire et pratiques*, Paris, les Éditions du Cerf, 2006.
- BARBER David, "Rumi Nation", *Parnassus: Poetry in Review*, Vol.25 (n°1/2), Janvier 2001, p. 176.

- BALIVET Michel, *Konya, la ville des derviches tourneurs*, Paris, CNRS, 2001.
- CA'FARI Mohammad Taqi, *Tafsir o Naqd o Tahlil e Masnavi e Calâleddin Mohammad Balxi*, Volumes I-X, Tehrân, 1970.
- CHITTICK William C., *The Sufi doctrine of Rumi*, foreword by Seyyed Hossein Nasr, Bloomington, Ind. World Wisdom, 2005.
- CHAGHATAI Ikram, *Mawlana Rumi, Bridge of East and West*, Lahore, Sang-e-Meel Publications, 2004.
- CHAGHATAI Ikram, *Rumi in the Light of Eastern and Western Scholarship*, Lahore, Sang-e-Meel Publications, 2004.
- CHATTERJI Jatindra Mohan, *Message of the Gatha As Reflected in the Masnavi of Moulana Jala-ud-din Rumi*, Calcutta, The Parsi Zoroastrian Association, 1971.
- CHATTERJI Jatindra Mohan, *The Gospel of Zarathustra in the Word of Moulana Jala-ud-din Rumi*, Calcutta, The Parsi Zoroastrian Association, 1972.
- ESTE'LÂMI Mohammad, *Matn va şarh e Masnavi*, 7 volumes, Tehrân, Soxan, 1387 (2008).
- FORUZÂNFAR Badi'ozzamân, *Resâle ye tahqiq dar ahvâl va zendegi e Môlânâ Calâleddin Moḥammad maşhur be Rumi*, Tehrân, Zavvâr, 1333 (1954).
- FORUZÂNFAR Badi'ozzamân, *Ma'xaz e qesas va tamsilât e Masnavi*, Tehrân, Enteşârât e Dâneşgâh e Tehrân, 1333 (1954).
- FORUZÂNFAR Badi'ozzamân, *Şarh e Masnavi e şarif*, Col. Gancine ye Tahqiqât e Irâni, Tehrân, Danşgâh e Tehrân, 3 vol., 3e édition, Zavvâr, 1367 (1988).
- GAMARD Ibrahim, *Rumi and Islam: Selections from His Stories, Poems, and Discourses Annotated & Explained*, SkyLight Illuminations series, Skylight Paths Publishing, 2004.
- GAMARD Ibrahim, *Greatest Works of Rumi*, Educa Books/Jaico, 2007.
- HARVEY Andrew, *Teachings of Rumi*, Boston, Shambala, 1999.
- HARVEY Andrew, *The Way of Passion: A Celebration of Rumi*, New York, Tarcher/Putnam, 2000.
- HOMAYI Calâleddin, *Môlavinâme*, 2 volumes, Tehrân, Homâ, 8e édition, 1374 (1995).
- HOLBROOK Victoria, *Listen: Commentary on the Spiritual Couplets of Mevlana Rumi*, Translation of a Turkish commentary by RIFAI Kenan, Louisville (Kentucky), Fons Vitae, 2011.
- HOMÂYI, Calâleddin, *Molavinâme, Molavi çe miguyad ?*, Tehrân, Naşre e ney, 1385 (2006).
- IDRIES Shah, *The Hundred Tales of Wisdom: life, teachings and miracles of Jalaluddin Rumi from Aflaki's Munaqib, together with certain important stories from Rumi's works*, Translated and presented by Idries Shah, London, The Octagon Press, 1978.
- KESHAVARZ Fatemeh, *Reading Mystical Lyric: The Case of Jalal al-Din Rumi*, University of South Carolina Press, 1998.
- KHOSLA K., *The Sufism of Rumi*, Longmead, Element Books, 1987.

- IQBAL Afzal, *The life and work of Jalaluddin Rumi foreword by A.J. Arberry*, Islamabad, Pakistan National Council of the Arts, Oxford : Oxford University Press, 1999.
- JAMBET Christian, « Remarques sur l'indicible et ses formes selon Rûmi », *Kâr nâmeh vol. 1*, Paris, 1994.
- MEIER Fritz von, *Bahā'-i Walad : Grundzüge seines Lebens und seiner Mystik*, Liege, Centre international d'études indo-iraniennes ; Leiden, Diffusion, E.J. Brill, 1989.
- NAÏM Moḥammad, AWDJABI, Ali, *Şar'h e Masnavi*, Tehrân, Ketâbxâne ye muze va markaz e asnâd e Macles e şorâ ye eslâmi, 1387 (2009).
- O'KANE John, The *feats of the knowers of God : Manaqeb al-'arefīn, by Shams al-Dīn Ahmad-e Aflakī, translated from Persian by John O'Kane*, Leiden, Boston, Brill, 2002.
- PEZEŞKI Nastaran, *Hamâhangihâ ye vâjegâni e 'arabi va fârsi dar şe'r e Masnavi ; bâ takye bar canbehâ ye musiqâyi e Masnavi va Qazaliât e şams*, Tehrân, Âzâd mehr, 1388 (2009).
- RAHNEMA Azar, *La nouvelle naissance de l'homme : Quintessence de l'éducation : parole sacrée de Mowlana*, Paris, Lignes et Formes, 1950.
- RAMDOM Michel et alt., *RUMI, La Connaisance et le Secret*, Paris, Édition Dervy, 1996.
- SABZIÂNPUR Vahid, et alt., *Amsâl va aş'âr e 'arabi dar Masnavi e Ma'anavi*, Tehrân, Yâr e Dâneş, 1391 (2012).
- SACCÂDI Ali Mohammad, *Masnavi e ma'navi az negâhi digar*, Tehrân, Moassese ye pajoheşi e hekmat va falsafe ye Irân, 1386 (2007).
- SAFAVI Seyyed Ghahreman, *The structure of Rumi's Mathnawi, New Interpretation of the Rumi's Mathnavi as a Book for Love and Peace, Book One*, London, London Academy of Iranian Studies Press, 2005.
- SAFAVI Seyyed Ghahreman, WEIGHTMAN, Simon, *Rumi's Mysticl Design, Reading the Mathavi, Book One*, Albany, State University of New York Press, 2009.
- SCHIMMEL Annemarie, *Rumi's World: The life and Work of the Great Sufi Poet*, Boston, Shambhala, 2001.
- SCHIMMEL Annemarie, *I Am Wind, You Are Fire: the Life and Work of Rumi*, Boston, Shambhala, Random House, 1992.
- SCHIMMEL Annemarie, Forwoded by YARSHATER Ehsan, *The Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalāloddin Rumi*, Albany, State University of New York Press,1993.
- SCHIMMEL Annemarie, *L'incendie de l'âme : l'aventure spirituelle de Rûmî*, traduit de l'anglais par Sylvie Carteron, Paris, Albin Michel, 1998.
- SOLTÂN VALAD Bahâeddin Mohammad ebne Mohammad, *Ma'âref*, édité par HERAVI Nacib Mâyel, Tehrân, 2e édition, Entéşârât e Muli, 1377 (1998).
- SEPAHSÂLÂR Fereydun ebn e Mohammad, *Resâle dar ahvâl e Môlânâ Calâleddin*, (écrit entre 1319-1328 de notre ère) édité par NAFISI Saïd, Tehrân, Ketâbxâne ye Eqbâl, 1323 (1944).
- SORUŞ, Abdolkarim, *Qomâr e âşeqâne*, Tehrân, Naşr e Serât, 1393 (2014).

- SAFÂ Zabihollah, *Djalâl al-Dîn Mawlavi grand penseur et poète persan*, Tehrân, Conseil supérieur de la culture et des arts, 1974.
- TOURAGE Mahdi, *Rūmī and the Hermeneutics of Eroticism*, Leiden, Boston, Brill, 2007.
- TOURAGE Mahdi, « Phallocentric esotericism in a tale from Jalal al-Rumi's Masnavi-yi Ma'navi », *Iranian studies*, vol. 39, n° 1, p. 29-46, 2006.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Rûmî et le soufisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Rumi and Sufism*, translated by FATTAL Simone, Sausalito (Californai) Post Apollo Press, second edition, 1988.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Konya ou La danse cosmique*, Paris, Jules Renard, 1989.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Le chant du soleil*, Paris, la Table ronde, 1993.
- SOLTAN VALAD Bahâ'oddin (1226-1312), *Masnavi e Valad (Valadnâme)*, édité par HOMAYI Calâleddin, Tehrân, 1315 (1936).
- WILLIAMS Alan, *The Vision of Rumi: Revealing the Masnavi, Persia's Great Masterpiece*, London, New York, I.B.Tauris, 2016.
- ZAMÂNI, Karim, *Minâgar e eşq, Şarh e Masnavi,* Tehrân, Naşr e Ney, 1381(2002).
- ZARRINKUB Abdolhossein, *Serr e ney, Naqd va şarh e tahlili va tatbiqi e Masnavi,* Volumes I et II, Enteşârât e Elmi, Tehrân, 1985.
- ZARRINKUB Abdolhossein, *Pelle pelle tâ molâqât e xodâ*, Enteşârât e Elmi, Tehrân, 1994.

2. Ouvrages et articles sur la religion et le mysticisme

- AMIR-MOEZZI Mohammad Ali, *Le Guide divin dans le shi'isme originel. Aux sources de l'ésotérisme en Islam*, Paris, Édition Verdier, coll. « Islam Spirituel », 1992.
- AMIR-MOEZZI Mohammad Ali, *La religion discrète : croyances et pratiques spirituelles dans l'islam shi'ite*, Paris, Vrin, coll. « Textes et Traditions », 2006.
- AMIR-MOEZZI Mohammad Ali, JAMBET Christian, *Qu'est-ce que le shî'isme ?*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », Paris, 2004.
- CORBIN Henry, « La philosophie islamique depuis la mort d'Averroës jusqu'à nos jours » in *Histoire de la philosophie, tome III, du XIXe siècle à nos jours*, sous la direction de Yvon BELAVAL, nrf Encyclopédie de la Pléiade, Paris, Éditions Gallimard, 1974.
- CORBIN Henry, *En Islam iranien. Aspects spirituels et philosophiques*, 4 tomes, Collection Tel (n° 189), Paris, Gallimard, 1991.
- HELMINSKI Kabir Edmund, *Living Presence: A Sufi Way to Mindfulness & the Essential Self*, New York, Tarcher/Perigee, 1992.

- HODGSON Marshall G. S., The Venture of Islam: Conscience and History in a World Civilization 2, *The expansion of Islam in the middle periods*, Chicago : University of Chicago Press, 1974.
- HUART Clément, *Konia, la ville des derviches tourneurs : souvenirs d'un voyage en Asie mineure*, Paris, Ernest Leroux, 1897.
- HUART Clément, *Les saints des derviches tourneurs*, Traduction de *Manâqeb al'ârefin*, Paris, 1918-22.
- IQBAL, Mohammad, *Message de l'Orient*, traduit par Eva Meyerovitch et Mohammad Achena, Paris, Les Belles Lettres, 1956.
- IQBAL, Mohammad, *Reconstruire la pensée de l'Islam*, traduit par Eva Meyerovitch préfacé par Francis Lamand, Paris, Adrien Maisonneuve, 1955.
- KNYSH Alexander, « Historiography of Sufi Studies in the West », in *A companion to the history of the Middle East*, edited by CHOUEIRI Youssef M., Malden (Massachusetts), Blackwell Pub. Ltd, 2005.
- MASSIGNON Louis, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 1968.
- MOULINET Philippe, *Le soufisme regarde l'occident*, Tomes 1-3, Paris, L'Harmattan, 2002.
- MOUCARRY Chawkat, *The prophet & the Messiah : an Arab Christian's perspective on Islam & Christianity*, Downers Grove, Illinois, Inter Varsity Press, 2002.
- MORGENSZTERN Izy, *L'aventure monothéiste. Judaïsme, christianisme, islam : ce qui les rapproche, ce qui les distingue*, Paris, Édition La Découverte, 2011.
- NICHOLOSON Reynold Alleyne, *The Mystics of Islam*, London, Routledge and Kegan Paul Ltd., 1963.
- SCHIMMEL Annemarie, *Mystical Dimensions of Islam*, with a new foreword by CARL W. Ernst, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2011.
- SPINOZA Benedict de, *Traité théologico-politique*, traduit par E. SAISSET, édition 1842. Texte numérisé par Serge Schoeffert et David Bosman - édition H.Diaz. http://www.spinozaetnous.org/telechargement/TTP.pdf.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Anthologie du soufisme*, Paris, Sinbad, 1978.
- VITRAY-MEYEROVITCH Eva de, *Mystique et poésie en Islam, Djalâl-ud-Dîn Rûmî et l'Ordre des derviches tourneurs*, Paris, Desclée de Brouwer, 1982.

3. Langue, littérature, culture et musique du monde iranien

- ANVAR Leili, *Le Cantique des Oiseaux de Farid ud-Din' Attar* traduit par Leili Anvar, Paris, Édition Diane de Selliers, 2014.
- AHMADNEJÂD Kâmel, KAMÂLIE ASL Şivâ, *Arouz va qâfieh*, Tehrân, Âyic, 1385 (2006).
- BROWNE Edward Granville, *A Literary History of Persia*, 4 volumes, Cambridge, Ibex Pub, 1997.
- ANVAR Leili, ABBES Makram, *Trésors dévoilés : anthologie de l'islam spirituel*, Paris, Seuil, 2009.

- ARBERRY Arthur John, *Classical Persian Literature*, London, George Allen & Unwin LTD, 1958.
- BROWNE Edward Granville, *Literary History of Persia*, London, T. Ficher Unwin Ltd., 1908.
- BALDICK Julian, *Mystical Islam: An Introduction to Sufism*, London, New York, I.B. Tauris, 2012.
- CHRISTENSEN, Arthur Emanuel, *Études sur le persan contemporain*, Copenhague E. Munksgaard 1970.
- CHRISTENSEN, Arthur Emanuel, *L'empire des Sassanides. Le peuple, l'état, la cour*, Kobenhavn B. Lunos bogtr. 1907.
- CORBIN Henry, *L'Iran et la philosophie*, Paris, Fayard, 1990.
- DURING Jean, Zia Mirabdolbaghi, *The art of Persian music, Lessons from Master* Dariush Safvat, translation from French and Persian by Manuchehr Anvar, Washington, D.C., Mage Publishers, 1991.
- DURING Jean, *Musique et mystique dans les traditions de l'Iran*, Paris, Institut français de recherche en Iran, Leuven, Éditions Peeters, 1989.
- DURING Jean, *Iran, Dictionnaire de la musique*, Paris, Honegger, 1975.
- FARŞIDVARD Xosrô, *Târix e moxtasar e zabân e fârsi : az âqâz tâ konun*, Tehrân, Zavvâr, 1387 (2008).
- FOUCHÉCOUR Charles Henri de, *Trois sages d'Iran face aux folies du destin : Firdousi, Gorgani et Mowlavi*, « Les sagesses du monde. Congrès de Londres 21.7.1988 », Paris, Éditions Universitaires, 1991.
- GARCIN DE TASSY Joseph, *Rhétorique et prosodie des langues de l'orient musulman; et spécialement de l'arabe, du persan, du turc et de l'hindoustani fondé sur, et en partie traduit de l'ouvrage persan du 18e siècle, intitulé Ḥadâyïc ul-Baĺagat, les jardins de l'éloquence par Mîr Schams Uddîn Faqûir. Avec des notes critiques, appendices et une table des mots techniques*, Première édition 1873, Amsterdam, Philo Press, 1970.
- HOMÂYI, Calâleddin, *Fonun e belâqat va sanâ'ât e adabi*, Naşr e Namâ, Tehrân, 1367 (1988).
- IQBAL Muhammad, *The Development of Metaphysics in Persia*, London, Luzac and Company, 1908.
- KAZZÂZI Mir-calâleddin, *Zibâyişenâsi e soxan e pârsi*, 3 volumes, Tehrân, Naşr e markaz, 1368 (1989).
- LAZARD Gilbert, *Grammaire du persan contemporain*, avec la collaboration de Yann Richard, Rokhsareh Hechmati, et Pollet Samvelian, Téhéran, Institut français de recherche en Iran, 2006.
- LAZARD Gilbert, *La formation de la langue persane*, Paris, Peeters, 1995.
- MASSÉ Henri, *Anthologie de la poésie persane*, Paris, Gallimard, Unesco, 1987.
- PATRIS René, *La guirlande de l'Iran*, Paris, Flammarion, 1948.
- PALMER Edward Henry, *Oriental mysticism; a treatise on sufiistic and unitarian theosophy of the Persians*, London, F. Cass, 1969.
- ROYÂYI Yadollâh, *Ebârat az çist ?, Sakku ye sorx II*, Tehrân, Âhang e digar, 1386 (2007).

- RYPKA Jan, *A History of Iranian Literature*, London, Springer, 1968.
- SAFÂ Zabihollah, *Gancine ye soxan, Pârsinevisân e bozorg va montaxab e âsâr e ânân*, Volumes I-IV, Tehrân, Enteşârât e dâneşgâh e Tehrân, 1974.
- SAFÂ Zabihollah, *Seyri dar târix e zabânhâ va adab e irâni*, Tehrân, Şorâ ye Farhang va Hunar, Markaz e Motâle'ât va hamâhangi e Farhangi, 2535 [1355] (1976).
- SAFÂ Zabihollah, *Tarix e Adabiat dar Iran*, Volume I-II, Tehrân, Qoqnus, 2002.
- SAFVATE Dariouche, CARON Nelly, *Musique d'Iran*, Paris, Buchet/Chastel, 1997.
- SAFVAT Daryuş, *Haşt goftâr darbâre ye falsafe ye musiqi*, Volumes I-IV, Tehrân, Aras, 1392-1393 (2013-2014).
- ŞAFI'I KADKANI Mohammadreza, *Musiqi e şe'r*, Tehrân, Enteşârât e Khâvarân, 1368 (1989).
- ŞAFI'I KADKANI Mohammadreza, *Sovar e xiâl dar şe'r e parsi*, Tehrân, Enteşârât e Nil 1350 (1971).
- ŞARIAT KÂŞÂNI Ali, *La quête d'identité en poésie mystique persane : approche psychologique sur la base de l'œuvre de Djalâloddîn Rûmî*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1997.
- SCAGLIA Beatriz, *Exploring Iranian Philosophy: Zoroastrianism, Manichaeism, Kalam, Illuminationism and Transcendent Philosophy*, Webster's Digital Service, 2010.
- ŞA'BÂNI Aziz, *Şenâsâyi e musiqi e irâni,* Şirâz, Çâpxâne ye Mostafavi, 1351-1352 (1972-1973).
- ŞAMISÂ Sirus, *Sabkşenâsi e şe'r*, 9e édition, Tehrân, Ferdôs, 1380 (2001).
- TODD Lawson, *Reason and Inspiration in Islam Theology, Philosophy, Mysticism, in Muslim Thought, Essays in Honour of Hermann Landolt* , London, I.B. Tauris & Co., Institute of Ismaili Studies, 2005.
- XÂNLARI Parviz Nâtel, *Târix e zabân e Fârsi*, Tehrân, Naşr e nô, 1366 (1987).
- XÂNLARI Parviz Nâtel, *Vazn e şe'r e Fârsi*, Tehrân, Bonyâd e farhang e Irân, 1345 (1966).
- YARSHATER Ehsan, "Affinities between Persian Poetry and Music", in *Studies in Art and Literature of the Near East*, edited by P. Chelowski, New York, New York University Press, 1974.
- ZONIS Ella, *Classical Persian music; an introduction*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1973.

C) Sources secondaires : littérature, linguistique, et traduction

1. Linguistique, poétique, et théorie littéraire

- AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité : essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.
- ARMSTRONG, I., *Victorian Poetry, Poetics and Politics*, London, Routldge, 1993.

- BACRY Patrick, *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, coll. « Collection Sujets », Paris, Belin, 1992.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2 volumes, Paris, Gallimard, 1974.
- BEEKES Robert S.P., *Comparative Indo-European Linguistics: An Introduction*, revised and corrected by Michel de Vaan, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Pub. Co., 2011.
- BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire*, Fayard, Paris, 1982.
- BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire.* Paris, Seuil, 1992.
- Bourdieu Pierre, Wacquant Loïc, *Réponses, Pour une anthropologie réflexive*, Paris Seuil, coll. « Libre Examen », 1992.
- BOURDIEU Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000.
- BRUNEL Pierre, CHEVREL Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- DEBUSSY Claude, *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1987.
- DERIDA Jacques, *La Voix et le Phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- DERIDA Jacques, *De la grammatologie*, Les Éditions de Minuit, 1967.
- DERIDA Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil 1967.
- DERIDA Jacques, *Difference in Translation*, "Des tours de Babel", Cornell University Press (bilingual), Édition Joseph Graham, 1985.
- DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, *Traité du rythme : Des vers et des proses*, Paris, Armand Colin, 1998.
- DILTHEY Wilhelm, *Le Monde de l'esprit* [*Die geistige Welt*], Coll. « Titres Inactifs », Aubier-Montaigne, 1992.
- ECO, Umberto, *À la recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil, Coll. Faire l'Europe, 1994.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil Poétique, 1972.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes La littérature au second degré*, collection « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, collection « Poétique », Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- GÉRARD, Christophe, « Sémantique et linéarité du texte. La place du rythme en sémantique des textes », in *Texto*! [disponible sur internet], mars 2006, vol. XI, n°1.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Divan oriental-occidental*, en douze livres, traduction par Jacques Porchat, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1861.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Vérité et poésie*, traduction par Jacques Porchat, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1862.
- HAUGERUD Joann, *The word for us: the Gospels of John and Mark, Epistles to the Romans and the Galatians*, restated in inclusive language, Seattle, Coalition on Women and Religion, 1977.

- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *La poétique*, précédée d'une préface, et suivie d'un examen critique. Extraits de Schiller, Goethe, Jean-Paul, etc. sur divers sujets relatifs à la poésie, traduit par Ch. Bénard, 2 tomes, Paris, 1855.

- HJELMSLEV Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage*, traduit du danois par Una Canger, avec la collaboration d'Annick Wewer, suivi par *La Structure fondamentale du langage* traduit de l'anglais par Anne-Marie Léonard, Paris, Éditions Minuit, Collection « Arguments », 1968.

- HUGO Victor, *William Shakespeare*, Paris, Nelson, 191-, Paris, Albin Michel, 1937.

- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale (I)*, Trad. N. Ruwet, Paris, Minuit, 1963.

- KOKELBERG Jean, *Les techniques du style : vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, Paris, Nathan, 1991.
- KRISTEVA Julia, *Sèmiôtikè Recherches sur une sémanalyse*, Seuil, coll. « Tel Quel », Paris, 1969.
- LAZARD Gilbert, *L'actance*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1994.
- MEILLET Antoine, *Les dialectes indo-européens*, Paris, H. Champion, 1908.
- MEILLET Antoine, *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*, Paris, Hachette, 1908.
- MICHAEL Alexandre, *A History of English Literature*, New York, Palgrave, 2000.
- MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1961.
- PAGEAUX Daniel-Henri, *Littérature générale et comparée*, Armand Collins, Coll. U, 1995.
- PERGNIER Maurice, *Du sémantique au poétique : avec Baudelaire, Cocteau, Magritte*, préface de Denis Slakta, Paris, L'Harmattan, 1997.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète : essai sur la poésie contemporaine*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- PRANDI Michèle, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Minuit, 1992.
- ROBIN Régine, *Langage et idéologie*, Paris, Éditions Ouvrières, 1974.

- RICKS, C. (ed.), *The New Oxford Book of Victorian Verse*, Oxford, Oxford University Press, 1990.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
- RICŒUR Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- TOURY Gideon, "The Nature and Role of Norms in Literary Translation", in *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, édité par James S Holmes, José Lambert, Raymond van den Broeck, Leuven, acco, 1978.
- SAID W. Edward, *Orientalism*, New York, Vintage Books Random House, 1979.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Traduit par Auguste Burdeau, Paris, Librairie Félix Alcan, 1910.

- SUHAMY Henri, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 2004.
- TAMBA-MECZ Irène, *Le sens figuré*, Paris, Presses universitaires de France, 1981.

2. Traductologie

2.1. Ouvrages

- BALLARD Michel, *Traductologie, linguistique et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2003.
- BALLARD Michel, *Censure et traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2011.
- BASSNETT Susan, LEFEVERE André, *Constructing Cultures: essays on literary translation*, Clevedon, Philadelphia, Multilingual Matters, 1998.
- BASSNETT Susan, *Translation Studies*, London and New York, Routledge, 2002.
- BASSNETT Susan, *Translation*, coll. The New Critical Idiom, London and New York, Routledge, 2014.
- BENJAMIN Walter, « La tâche du traducteur », *Œuvres choisies*, Paris, Julliard, 1959.
- BENJAMIN Walter, « The Task of the Translator », *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*, edited by BULLOCK Marcus, JENNINGS Michael, Boston, Belknap Press of Harvard University Press, 2004.
- BENSIMON Paul, *Traduire la poésie*, Palimpseste, n°2, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1988.
- BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger*, *Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.
- BERMAN Antoine, *Les tours de Babel*, recueil d'articles, T.E.R., Mauvezin, 1985.
- BERMAN Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995.
- BERMAN Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- BOURJEA Serge, *Génétique & traduction : actes du colloque de Arles*, « textes réunis et présentés pour le Centre d'études valéryennes de l'Université de Montpellier III et le Collège international des traducteurs littéraires de Arles », Paris, L'Harmattan, 1995.
- BRISSET Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec*, Longueuil (Québec), Le Préambule, 1990.
- BRODA Martine, *La traduction-poésie à Antoine Berman*, presse universitaire de Strasbourg, Strasbourg, 1999.
- CHUQUET Hélène, & PAILLARD, Michel, *Approche linguistique des problèmes de traduction. Anglais-français*, Gap/Paris, Ophrys, 1987.
- KOSTER Cees, F*rom World to World: an Armamentarium for the Study of Poetic Discourse in Translation*, Amsterdam (Atlanta), Rodopi, 2000.
- CORDONNIER Jean Louis, *Traduction et culture*, Paris, Didier, 1995.

- CRONIN Michael, *Translation and globalization*, London, Routledge, 2003.
- DERRIDA Jacques, *Difference in translation*, « Les tours de Babel », Éditions Joseph Graham, Cornell University Press (bilingue), 1985.
- ECO Umberto, *Dire Presque la même chose, Expérience de traduction*, trad. Par Myriem BOUZAHER Paris, Grasset, 2003.
- ELLIS Roger, OAKLEY- BROWN Liz, *Translation and Nation: Towards a Cultural Politics of Englishness*, Multilingual Matters, Clevendon Hall, 2001. (Topics in Translation, 18)
- ETKIND Efim Grirorevic, TROUBETZKOY Wladimir (traduit par), *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.
- EVEN-ZOHAR Itmar, TOURY Gideon (ed.), *Translation Theory and Intercultural Relations*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1981.
- EVEN-ZOHAR Itmar, *Polysystem Studies*, Tel Aviv, Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1990.
- EVEN-ZOHAR Itmar, "The position of translated literature within the literary polysystem", in VENUTI, Lawrence, *Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2004.
- FLOTOW Luise Von, *Translation and gender: translating in the "era of feminism"*, Manchester, St. Jerome Pub. ; Ottawa, University of Ottawa Press, 1997.
- FLOTOW Luise Von et alt., *Translating women*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2011.
- FOLKART Barbara, *Le conflit des énonciations : traduction et discours rapporté*, Montréal, Éditions Balzac, 1991.
- FOLKART Barbara, *Second Finding: A Poetics of Translation*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2007.
- GUILLEMIN-FLESCHER Jacqueline, *Syntaxe comparée du français et de l'anglais. Problèmes de traduction*, Gap/Paris, Ophrys, 1981.
- GENTZLER Edwin, *Contemporary translation theories*, London, New York, Routledge, second edition, 2001.
- HARIBANDI, Lakshmi, MEGHTA, Armit, *Translating Alien Cultures*, Hyderabad, CIEFL, 2000.
- HERMANS Theo (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Beckenham, Croom Helm, 1985.
- HERMANS Theo, *Translation in Systems*, Manchester, Saint Jerome, 1999.
- LADMIRAL Jean René, *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.
- LADMIRAL Jean René, *Sourcier ou cibliste*, Coll. « Traductologique », Paris, Les Belles Lettres, 2014.
- LEDERER Marianne, *La traduction aujourd'hui : le modèle interprétatif*, Caen : Lettres modernes Minard, 2006.
- LEFEVERE André, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literary Approach*, London and New York, Routledge, 1982.
- LEFEVERE André, *Translation, History, Culture*, London, Routledge, 1992.

- LEFEVERE André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of the Literary Frame*, London, Routledge, 1992.
- LEPPIHALME Ritva, *Culture Bumps: an Empirical Approach to the Translation of Allusions*, Multilingual Matters, Clevendon Hall, 1997. (Topics in Translation, 10)
- MESCHONNIC Henri, *Les Cinq Rouleaux*, Paris, Gallimard, 1970.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique II. Epistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique V*, Paris, Gallimard, 1978.
- MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.
- MOUNIN Georges, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1976.
- MOUNIN Georges, *Les Belles infidèles*, Paris, Cahiers du Sud, 1955, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994.
- MUNDAY Jeremy, *Introducing Translation Studies*, 3rd Edition, London, Routledge, 2012.
- NIDA Eugene, *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Leiden, E. J. Brill, 1964.
- NIDA Eugene, TABER Charles, *The theory and practice of translation*, Leiden, E. J. Brill, 1969.
- NIDA Eugene, *Language Structure and Translation*, California, Stanford University Press, 1975.
- OSEKI-DEPRE Inès, *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, Paris, A. Colin, 1999.
- OSEKI-DEPRE Inès, *Traduction & poésie*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.
- OSEKI-DEPRE Inès, *De Walter Benjamin à nos jours... (essais de traductologie)*, Paris, Honore Champion, 2007.
- PERGNIER Maurice, *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1993.
- PYM Anthony, *Pour une éthique du traducteur*, Arras, Artois Presses Université and Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.
- PYM Anthony, SHLESINGER Miriam, SIMEONI Daniel (ed.), *Beyond Descriptive Translation Studies*, Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins, 2008.
- PYM Anthony, *Exploring Tanslation Theories*, New York, Routledge, 2014.
- QUITOUT Michel, SEVILLA Julia Muñoz, *Traductologie, proverbes et figements*, préface de Michel Ballard, Paris, Harmattan, 2009.
- RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- SELESKOVITCH Danica, LEDERER Marianne, *Interpréter pour traduire*, Paris, Didier érudition, 1984.
- SIMON Sherry, *Gender in Translation : Cultural Identity and the Politics of Transmission*, London ; New York : Routledge, 1996.
- SIMON Sherry, ST-PIERRE Paul, *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, Ottawa, University of Ottawa Press, 2000.

- SNELL-HORNBY Mary, *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam, John Benjamins, 1998.
- STEINER George, *After Babel, Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975.
- TOURY Gideon, *In Search of a Theory of Translation,* Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.
- TOURY Gideon, *Descriptive Translation Studies and beyond*, Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 1995.
- VENUTI Lawrence, *Rethinking Translation*, London, Routledge, 1992.
- VENUTI Lawrence, *The Scandals of Translation*, London, Routledge, 1998.
- VENUTI Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London & New York, Routledge, 1995.
- VENUTI Lawrence, *Translation Studies Reader,* London & New York, Routledge, 2000.
- VINAY J. P., DARBELNET J., *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*, Paris, Didier, 1977.
- WINDLE Kevin, MALMKJAER Kristen, *The Oxford Handbook of Translation Studies*, New York, Oxford University Press, 2011.

2.2. Articles

- AMOSSY Ruth, « D'une culture à l'autre : réflexion sur la transposition des cliché et des stéréotypes », *Palimpsestes, Le cliché en traduction,* n°13, 2001, p. 9-28.
- BALLARD Michel, « La traduction du nom propre comme négociation », in *Palimpsestes, Traduire la culture*, n°11, 1998.
- BENSIMON Paul, « Introduction », in *Palimpsestes, retraduire*, numéro 4, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1990.
- BENSIMON Paul *Palimpsestes, Niveaux de langue et registres de la traduction*, numéro 10, Publications de la Sorbonne nouvelle, 1996.
- BERMAN Antoine, « Traduction ethnocentrique et traduction hypertextuel », in *Écrit du temps*, numéro7, Minuit, Paris, 1984.
- BERMAN Antoine, « La traduction comme épreuve de l'étranger », in *Texte*, numéro 4, 1985, p. 67-81.
- BERMAN Antoine, « Critique, commentaire et traduction (Quelques réflexions à partir de Benjamin et de Blanchot) », in *Po&si*, n°37, Librairie Classique Eugène Belin, 1986, p. 88-106.
- BERMAN Antoine, « L'essence platonicienne de la traduction », in *Revue d'esthétique* (Nouvelle série), n°12 : « La traduction », Édition Privat, Toulouse, 1987.
- BERMAN Antoine, « L'âge de la traduction « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire », in *La traduction-poésie*, BRODA Martine, Presse universitaire de Strasbourg, Strasbourg, 1999.

- BOISSEAU Maryvonne, « Présentation », in *Palimpsestes*, numéro 20, « De la traduction comme commentaire au commentaire de traduction », Publications de la Sorbonne nouvelle, 2007.
- BOULANGER Pier-Pascale, « Sa langue se glissa dans sa bouche, De la traduction des adjectifs possessifs his/her dans le récit érotique », in *Palimpsestes*, n° 21, Publications de la Sorbonne nouvelle, 2008.
- CACHIN Marie-Françoise, « À la recherche du titre perdu », in *Palimpsestes*, numéro hors-série, Publications de la Sorbonne nouvelle, 2006.
- CORDONNIER Jean Louis, « Aspects culturels de la traduction: quelques notions
- clés », *Meta*, mars 2002, vol. XLVII, n° 1, p. 38-50.
- DERRIDA Jacques, « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? », in *Actes des quinzièmes assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, 2000.
- DURIEUX Christine, « L'opération traduisante entre raison et émotion », in *META*, Traduction et sciences cognitives, Volume 51 numéro 1, 2007.
- FLOTOW Luise Von, « Women, Bibles, Ideologies », in *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, volume 13, n° 1, 2000, p. 9-20.
- FLOTOW, Luise von, « Dis-Unity and Diversity. Feminist Approaches to Translation Studies », in *Unity in Diversity? Current Trends in Translation Studies*, edited by Lynne Bowker, Michael Cronin, Dorothy Kenney and Jennifer Pearson, Manchester, St. Jerome Publishing, p. 3- 14.
- FORT Camille, « Traduire le neutre sans neutraliser le littéraire : Written on the Body de Jeanette Winterson et In Transit de Brigid Brophy », in *Palimpseste*, n°21, Publications de la Sorbonne nouvelle, 2008.
- GARRY-PRIEUR Marie-Noël, « La notion de connotation(s) », in *Littérature*, numéro 4, décembre 1971, p. 96-107.
- GRESSET Michel, « De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture », in *Revue française d'études américaines*, numéro 18, 1983, p. 503-518.
- LADMIRAL Jean René, MESCHONNIC Henri, « Poétique de.../Théorèmes pour... la traduction », in *Langue française*, Vol. 51, 1981, p. 3-18.
- LANE-MERCIER Gillian, « Translating the untranslatable? », in *TARGET*, 1997.
- MOUCANNAS Hoda, « Traduire autrui, construction et projection d'une image intériorisée », in *META*, « Traduction et sciences cognitives », Volume 51 numéro 1, 2007.
- PAPAS Christian, « La traduction des métaphores au regard de la psychologie cognitive », in *META*, vol. 52, numéro 1, 2007, p. 123-128.
- RICŒUR Paul, « Paradigmes de Traduction », in *Esprit* numéro 253, La traduction un choix culturel, Paris, Juin 1999.
- SARDIN Pascale, « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », in *Palimpsestes*, numéro 20, 2007.
- TOURY Gideon, « The nature and role of norms in literary translation », in Lawrence VENUTI (ed.), *Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge, 2004, p. 205-218.

- WUILMART Françoise, « Le péché de 'nivellement' dans la traduction littéraire », in *META*, volume 52, numéro 3, 2007.

D) Ouvrages de référence

1. Français ou anglais

- BAKER Mona, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 1998.
- *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, l'adresse Internet : http://www.ditl.info/
- DIDIER Béatrice, sous la direction de, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.
- DUBOIS J. et alt., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.
- DUCROT O. et TOROV T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.
- *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2005.
- GLASSÉ Cyril, SMITH Huston, *The New Encyclopedia of Islam*, Singapore, Tien Wah Press, 1981.
- *Encyclopaedia Britannica Ultimate Reference Suite*, Version 2010.
- *Encylopedia Iranica*, Edité par Ehsan YÂREŞÂTER, Londres, Routledge.
- *Encylcopedia of Islam*, Leiden, E.J. Brill,
- *Encyclopaedia Univesalis 2011*, version 16, Encyclopaedia Univesalis logiciels, Paris, 2010.
- *Le Grand Robert de la langue française*, Robert, Paris, 2014.

2. Persan

- CORBIN Henri, *Farhang e Estelâhât e Falsafi Erfâni, Farsi-Farânse*, Tehrân, Farhang e Mo'âser, 2008.
- Dehxodâ Ali Akbar et alt., *Loqatnâme ye Bozorg e Dehxodâ*, Tehrân, Moassese ye Dehxodâ.
- Dehxodâ Ali Akbar, *Amsâl o hekam*, 4 volumes, dernière édition : Tehrân, Parmis, 1390 (2011).
- MO'IN Mohammad, *Farhang e Fârsi (dorey e Kamel)*, Tehrân, Amir Kabir, 8e édition, 1371 (1992).
- SACCÂdi, Seyyed Ca'far, *Farhang e Estelâhât va Ta'birât e Erfâni,* Tehrân, Tahuri, 3e édition, 1375 (1996).
- ŞAMISÂ Sirus, *Farhang e Eşârât e Adabiât e Fârsi*, Tehrân, Ferdôs, 1377 (1998).
- ŞAMISÂ Sirus, *Farhang e Talmihât*, Tehrân, Ferdôs, 1371 (1992).

E) Ouvrages collectifs et revues spécialisées

- *Adab e Fârsi*, Dâneşkade ye adabiyât va ‘olume ensâni Dâneşgâhe Tehrân, depuis 1390 (2011).
- *Adabiâte Tatbiqi*, Farhangestâne zabân va adabe fârsi, depuis 1389 (2010).
- *Actes des Assises de la traduction littéraire*, Arles, Actes Sud, depuis 1984.
- *Abstracta Iranica*, revue de bibliographie sélective et critique du monde iranien.
- *Christian Science Monitor*, Boston, 25 Novembre, 1997.
- *Esprit*, n° 253, La traduction un choix culturel. Paris, juin 1999.
- *Geschichte der schönen Redekünste Persiens*, [Mines de l’Orient] Revue littéraire, Wien, 1809-1818, p. 173-195.
- *Hermès*, « Communication et politique », Éditions CNRS, n°17-18, 2000.
- *Iranian studies*, New Haven, Connecticut: Society for Iranian Cultural and Social Studies, since 1967.
- *Langages*, La revue internationale des sciences du langage, édition Armand Colin.
- *META* : Journal des traducteurs, Les Presses de l'Université de Montréal.
- *Palimpsestes*, Université Paris III, publiée par les PSN.
- *Studia Iranica*, Peeters Press - Leuven, Belgique, depuis 1972.
- *Target*, John Benjamins Publishing Company.
- *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, Université McGill, Montréal, Canada.
- *Translation and the Manipulation of Discourse, Selected Papers of the CETRA Research Seminary in Translation Studies*, Belgique, Édition Janses Leuven, 1995.

F) Sources sur internet

1. Langue persane

- http://www.iranicaonline.org/
- http://jpl.ut.ac.ir
- http://rira.ir/
- http://pdf.tarikhema.ir/PDF/category/dl/poet/

- http://panevis.net/molana/divane_shams_ref.htm
- www.persianacademy.ir
- http://parsi.wiki/
- http://sologak1.blogspot.com/2009/02/read-download-rumis-divan-masnavi.html
- http://fa.wikisource.org/
- http://www.noormags.ir/view/fa/default
- http://royai.malakut.org/archives/2007/01/post_54.html
- http://www.sufi.ir/mainsite-fa.php

2. Langues autres que persane

- http://abstractairanica.revues.org/
- http://www.archive.org/
- http://en.wikisource.org/wiki/Author:Edward_Henry_Whinfield
- http://www.erudit.org/
- http://eva-de-vitray.blogspot.ca/
- http://www.iran-inde.cnrs.fr
- http://fr.wikisource.org/
- http://iranian.com/Arts/rumi.html
- http://iranianstudies.com/
- http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- http://poj.peeters-leuven.be/content.php?url=journal&journal_code=SI
- http://www.revue-texto.net/Inedits/Gerard/Gerard_Linearite.html
- http://www.sacred-texts.com/isl/mes/index.htm
- http://www.sacred-texts.com/isl/masnavi/index.htm
- http://www.unesco.org/xtrans/

3. Sites sur Roumi et ses traductions

- http://www.dar-al-masnavi.org
- http://www.khamush.com/
- http://www.blissbat.net/rambles/rumi_compare.html
- http://www.rumi.net/
- http://www.shahramshiva.com/
- http://eva-de-vitray.blogspot.com/

G) Sources Multimédia

- Entretien de Morgensztern sur France Culture, http://www.franceculture.fr/emission-cultures-d-islam-l-aventure-monotheiste-2015-05-15

- Entretien de Leili Anvar sur France Culture, http://www.franceculture.fr/emission-cultures-d-islam-la-poesie-mystique-2015-04-24
- Exposé de Leili Anvar : https://www.youtube.com/watch?v=obwYrd-2Lb8 (date de vérification 29/05/2015)
- *A Gift of Love* Vol.1: Music Inspired By Love Poems of Rumi by Deepak Chopra featuring Madonna, Demi Moore, Rosa Parks, Martin Sheen, Goldie Ha (2002) Audio CD.
- Intervention d'Alan Williams : https://www.youtube.com/watch?v=8ZZlflaHpTE

ANNEXE I
Exemples

Glossaire d'abréviations

1) Références des ouvrages de Roumi :

M.) : Extrait du *Masnavi* suivi par un chiffre latin indiquant la référence de l'extrait dans cette thèse (exemple : M. II)
Q.) : Qazal du *Divân* suivi par un chiffre latin indiquant la référence de l'extrait dans cette thèse (exemple : Q. II)
R.) : Robâ'i du *Divân* suivi par un chiffre latin indiquant la référence de l'extrait dans cette thèse (exemple : R. II)

Di : Suivi par le numéro du poème selon l'édition de Foruzânfar (exemple : Di : n°37)
Ma : Suivi par un chiffre latin correspondant au numéro du *Livre* du *Masnavi* selon l'édition de Nicholson (exemple : Ma II)

2) Références des ouvrages de traduction :

A) : Suivi par un chiffre indiquant une traduction anglaise présentée par ordre chronologique de parution (exemple : A2)
F) : Suivi par un chiffre indiquant une traduction française présentée par ordre chronologique de parution (exemple : F2)

Ac : ARBERRY Arthur.J., *Classical Persian Literature*
Am : ARBERRY Arthur J., *Mystical poems of Rūmī*
Ap : ARBERRY Arthur J., *Persian Poems, an Anthology of verse translations*
Ar : ARBERRY Arthur J., *The Ruba'iyat of Jalal al-Din Rumi*
At : ARBERRY A. J. , *Tales from the Masnavi*
Bb: BARKS Colman, *Rumi: Bridge to the Soul*
Be : BARKS Colman, *The Essential Rumi*
Bo : BARKS Colman, *Open Secret*
Bs : BARKS Colman , *The Soul of Rumi*
Bt : BARKS Colman, *This Longing*
Bu : BARKS Colman , *Unseen Rain*
Cow : COWAN James , *Rumi's Divan of Shems of Tabriz*
Chi : CHITTICK William , *The Sufi Path of Love*
Erc : ERGIN Nevit Oguz, *Crazy As We Are*
Erf : ERGIN Nevit Oguz , JOHNSON Will., *The Forbidden Rumi*
Erm : ERGIN Nevit Oguz *Magnificent One*
Erj : ERGIN Nevit Oguz ,JOHNSON Will; , *The Rubais of Rumi: Insane With Love*
GaFa : GAMARD Ibrahim , FARHADI Rawan , *The Quatrains of Rumi*
Hal : HARVEY Andrew , *Love's Fire: Re-creations of Rumi*
Helr : HELMINSKI Kabir Edmund , *Love's Ripening*
Hel : HELMINSKI Kabir Edmund , *Love is a Stranger*
Her : HELMINSKI Kabir Edmund, *The Rumi Collection an Anthology of […]*
Hom : HOMAYOUNFAR Kambiz , *Love Mad: Poems of Rumi*
Jam : JAMBET Christian , *Soleil du réel*
Khf : KHALILI Nader , *Rumi, Fountain of fire*
Khd : KHALILI Nader , *Rumi, Dancing the Flame*
Kud : KUDSI Ahmed , *Le Mesnevi, 150 contes soufis*
Lr : LEWIS Franklin D., *Rumi Past and Present, East and West*

Ls : Lewis Franklin D. , *Swallowing the Sun*
Lel : ANVAR Leih *, Rûmî la religion de l'amour*
Maw : MAFI Maryam, *Rumi: Whispers of the Beloved*
Mag : MAFI Maryam , *Rumi: Gardens of the Beloved*
Moj : MOJADDEDI Jawid , *The Masnavi, Book one and two*
Nid : NICHOLSON Reynold Alleyne , *Selected poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīzi*
Nim : NICHOLSON Reynold Alleyne , *The Mathnawí of Jalálu'ddín Rúmí*
Nir : NICHOLSON Reynold Alleyne , *Rûmî: Poet and Mystic*
Red : REDHOUSE James W., *The Mesnevī …*
Sab : SABERI Reza , *A thousand years of Persian rubáiyát*
Saf : SAFÂ Zabihollah, *Anthologie de la poésie persane* paru in *Djalâl al-Dîn Mawlavi grand penseur et poète persan*
Sch : SCHIMMEL Annemarie, *Look! This is Love*
Shg : SHIVA Shahram , STAR Jonathan, *A Garden Beyond Paradise*
Shr : SHIVA Sharam, *Rendering the Veil*
Shh : SHIVASharam, *Hush, Don't Say Anything to God*
Sta : STAR Jonathan , *In the Arms of the Beloved*
SWJ : Sir William Jones, The Collected Works of Sir William Jones
Taj :TAJADDOD Mahin , *Le livre de Chams de Tabriz*
Tch : TCHELEBI Assaf Hâlet, *Roubâ'yât*
Vm : VITRAY-MEYEROVITCH (de) Eva, *Mathnawî : la Quête de l'Absolu*
Vo : VITRAY-MEYEROVITCH (de) Eva, *Odes mystiques (Dîvân-e Shams-e Tabrîzî)*
Vr : VITRAY-MEYEROVITCH (de) Eva, *Rubâi'yât*
Whi : WHINFIELD Edward Henry , *Masnavi i ma'navi: the spiritual couplets …*
Will : WILLIAMS Alan, *The First Book of the Masnavi-ye Ma'navi*
Wil : WILSON C.E., *The Masnavī,by Jalālu 'd-Dīn Rūmī. Book II*

Exemples par chapitre

CHAPITRE 1

Exemple 1.1 : M.I) ligne 1

a) Éd. de Nicholson : بشنو **از** نی چون حکایت می‌کند Beşnô **az ney** çun hekâyat mikonad b) Éd. postérieures : بشنو **این** نی چون شکایت می‌کند Beşnô **in ney** çun şekâyat mikonad		
TL[579] : a) Entends **du** *ney* (de la flûte de roseau) comme il raconte b) Entends **ce** *ney* (**cette** flûte de roseau) comme il se plaint		
A1) SWJ in Ap: p. 118-119: Hear, how **yon** reed in sadly pleasing tales	A2) Red, p.1-3: **FROM** reed-flute hear what tale it tells;	A3) Whi: p.3-5: HEARKEN **to the** reed-flute, how it complains,
A4) Nim, p. 5-6: Listen **to the** reed how it tells a tale	A5) Nir: p.31: Hearken **to this** Reed forlorn,	A6) At : p.21-22: Listen **to this** reed, how it makes complaint
A7) Be: p. 17-19: Listen **to** the story told by **the** reed,	A8) Her: p.146-147: Listen **to the** reed and the tale it tells,	A9) Lr: p.362-364: Listen as **this** reed […]
A10) Moj: p.4-6: Now listen **to this** reed-flute's deep lament	A11) Will: p.7-9: Listen **to this** reed as it is grieving;	F1) Saf : p. 53-55 : Ecoute **le roseau** qui conte son histoire;
F2) Vm : p.53-55: Écoute **le ney** (la flûte de roseau) raconter une histoire,	F2) Lel : Écoute **la flûte de roseau**, écoute sa plainte	

Exemple 1.2 : M.I) ligne 8

تن ز **جان** و **جان** ز **تن** مستور نیست لیک کس را دید **جان** دستور نیست **Tan** ze **jân** o **jân** ze **tan** mastur nist Lik kas râ did e **jân** dastur nist		
TL: **Le corps** de **l'âme** et **l'âme** du **corps** ne sont pas cachés Mais la possibilité n'est donnée à aucun de voir **l'âme**		
A1) SWJ in Ap: p. 118-119: Free through **each mortal form the spirits** roll, But sight avails not. Can we see **the soul**?	A2) Red, p.1-3: Though **soul** and **body** be as one, Sight of **his soul** hath no man won.	A3) Whi: p.3-5: **Body** is not veiled from **soul**, neither soul from body, Yet no man hath ever seen **a soul**."
A4) Nim, p. 5-6: **Body** is not veiled from **soul**, nor **soul** from **body**, yet none is permitted to see	A6) At : p.21-22: **Body** is not veiled from **soul**, nor **soul** from **body**, yet to no man is leave given to see **the**	A7) Be: p. 17-19: **spirit** up from **body**: no concealing / that mixing. But it's not

[579] TL = Traduction littérale : Toutes les traductions littérales dans les exemples sont de nous.

the soul.	**soul**.	given us to *see* **the soul**.
A8) Her: p.146-147: **The body** is not hidden from **the soul**, nor is **the soul** hidden from **the body**, and yet **the soul** is not for everyone to see.	A9) Lr: p.362-364: Not **soul** from **flesh** not **flesh** from **soul** are veiled, yet none is granted leave to see **the soul**.	A10) Moj: p.4-6: **Body** and **soul** are joined to form one whole But no one is allowed to see **the soul**.'
A11) Will: p.7-9: There's no concealment of the **soul** and **body**, yet no one has the power to see **the soul**.	F1) Saf : p. 53-55: Rien ne voile à l'âme le corps ni ne voile l'âme au corps; Et cependant la vue de l'âme à personne n'est accessible. »	F2) Vm : p.53-55: « Le corps n'est pas voilé à **l'âme**, ni l'âme au corps ; cependant nul ne peut voir **l'âme**.
F3) Lel: p.59-61 **Le corps** n'est pas caché à l'âme ni l'âme **au corps** Ce sont les yeux de **l'âme** seuls qui pourraient le voir		

Exemple 1.3 : M.I) ligne 30

Jomle **ma'şuq** ast o '**âşeq** parde i	زنده معشوق‌است و عاشق مرده‌ای Zende **m'aşuq** ast o '**âşeq** morde i	جمله معشوق‌است و عاشق پرده‌ای
TL : Le tout c'est l'aimé(e) et l'amant(e) n'est qu'un voile Le vivant c'est l'aimé(e) et l'amant(e) n'est qu'un mort.		
A2) Red, p.1-3: **His** love was all; **himself**, a note. **His** love, alive; **himself**, dead mote.	A3) Whi: p.3-5: The **BELOVED** is all in all, the lover only veils **Him**;[580] The **BELOVED** is all that lives, the **lover** a dead thing	A4) Nim, p. 5-6: The **Beloved** is all and the **lover** (but) a veil; the **Beloved** is living and the **lover** a dead thing.
A8) Her: p.146-147: The **Beloved** is all; the **lover** just a veil. The Beloved is living; the **lover** a dead thing.	A9) Lr: p.362-364: The **Beloved** is everything -- the lover a veil The **Beloved's** alive -- the **lover** carrion.	A10) Moj: p.4-6: The **loved** one's all, the **lover's** lust a screen, A dead thing, while the **loved** one lives, unseen.
A11) Will: p.7-9: The **lover** is a veil, All is **Beloved**, **Beloved** lives, the **lover** is a corpse.	F2) Vm : p.53-55: Le **Bien-Aimé** est tout, **l'amant** n'est qu'un voile ; le **Bien-Aimé** est vivant, et **l'amant** chose morte.	F3) Lel: p.59-61 Le **Bien-Aimé** est tout et **l'amant** n'est qu'un voile Le **Vivant**, c'est **l'Aimé** et l'amant n'est qu'un mort

Exemple 1.4 : M.II) lignes 135-136

[580] Note du traducteur : All phenomenal existences (man included) are but "veils" obscuring the face of the Divine Noumenon, the only real existence, and the moment His sustaining presence is with-drawn they at once relapse into their original nothingness. See Gulshan i Raz, I. 165.

گفتمش پوشیده خوش‌تر سرّ **یار** خود تو در ضمن حکایت گوش‌دار Goftamaş puşide behtar serre **yâr** xod to dar zemn e hekâyat guş dâr خوش‌تر آن باشد که سرّ **دلبران** گفته آید در حدیث دیگران Xoştar ân bâşad ke serr e **delbarân** gofte âyad dar hadise digarân		
TL : Je lui dis « couvert vaut mieux le secret de l'ami(e) Toi-même, prête l'oreille, au cours du récit Mieux vaut que les secrets des séducteurs/séductrices soient dits dans la parole/l'histoire des autres		
A1) Red: I. p.8-11: **Love's** sweetest favours are conferred by stealth; Its darksome hints are treasured mines of wealth. The tale's most pleasant to a **lover's** ears, That tells of joys he's tasted, ills he fears.	A2) Whi: p. 7-12: I said, '"Tis best to veil the secrets of '**The Friend**.' So give good heed to the morals of these stories. That is better than that the secrets of '**The Friend**' Should be noised abroad in the talk of strangers."	A3) Nim: p. 9-11: I said to **him**: "It is better that the secret of the **Friend** should be disguised: do thou hearken (to it as implied) in the contents of the tale. It is better that the **lovers'** secret should be told in the talk of others."
A4) Nir: p.175-176 from Man: 123-143: I said to **her**: "Better that the secret of the **Friend** should be disguised: do thou hearken to it as implied in contents of the tale. Better that the **lovers'** secret should be told (allegorically) in the talk of others."[581]	A6) Moj: Book One: p. 10-13: '**The loved one's** secret's best kept veiled,' I said. 'Listen to it in ecstasy instead. The **lover's** secret that's been kept concealed Is best through tales of other loves revealed.'	A7) Will: p.16-19: I told **him**, 'Best to hide God's mysteries, and pay attention to what's in the tale!It is to be preferred that **lovers'** secrets are spoken of in tales of other folk.'
F1) Vm: p.59-61: Je lui dis : « Mieux vaut que le secret de **l'Ami** soit dissimulé : prends-en connaissance grâce à cette histoire. « Mieux vaut que le secret **des amants** soit conté par autrui. »		

Exemple 1.5 : M.II) ligne 130

من چه گویم یک رگم هشیار نیست	شرح آن **یاری** که او را **یار** نیست

[581] Note du traducteur : Even to the elect, the mysteries of gnosis can only be communicated _ for "he who knows God is dumb"_ through a screen of symbolism; and elsewhere Rumi shows that he, like every Sufi Shaykh, is aware of the danger of any attempt to divulge them to outsiders.

Man çe guyam yek ragam hoşyâr nist şarh e an **yâri** ke u râ **yâr** nist
TL : Comment puis-je dire (faire), pas une de mes veines n'est sobre La description de cet ami(e), à qui il n'est pas d'ami(e)?
A2) Red : Bid me describe, whose every nerve is seared, A **lover's** woe, whom **mistress** never cheered.

Exemple 1.6 : Q. XXII), ligne 12

گر چهره بنماید **صنم** پر شو از **او** چون آینه ور زلف **بگشاید** صنم رو شانه شو رو شانه شو Gar çehre benmâyad sanam, por şo az u çun âyene var zolf bogşâyad sanam ro şâne şo ro şâne şo		
TL : Si l'idole se dévoile le visage, remplis-toi d'elle/de lui comme un miroir Si elle/il s'ouvre la chevelure, deviens épaule, deviens épaule		
A1) Shg : p.134 : If the **Sweetheart** reveals **Her** beauty, become a mirror. If **She** lets down **Her** hair, become a comb, become a comb.	A2) Erm : If **that** gorgeous **idol** shows her face fill up with **her** like a mirror if **she lets** her silky hair down become **her** comb and brush **her**	A3) Ls : p.121-123 : If that gorgeous idol shows her face fill up with her like a mirror if she lets her silky hair down become her comb and brush her
F1) Taj : p.180-184: Si **l'amant** montre son visage, Sois plein de **lui**, comme un miroir, Et **s'il** ouvre **sa** chevelure Peigne deviens, peigne deviens		

Exemple 1.7: Q. X), lignes 1-2

بتی **کو** زهره و مه را همه شب شیوه آموزد دو چشم **او** به جادویی دو چشم چرخ بردوزد Boti ku zohre o mah râ hame şab şive âmuzad do çaşm e u be jaduyi do çaşm e çarx barduzad شما دل‌ها نگه دارید مسلمانان که من باری چنان آمیختم با **او** که دل با من نیامیزد Çonân âmixtam bâ u ke del bâ man nayâmizad		
TL : **L'idole qui** donne des leçons (de coquetterie) à la Vénus et à la lune toutes les nuits, **ses** deux yeux, par magie, coudent les yeux du firmament Vous, gardez votre cœur, ô musulmans, car moi je me suis mêlé à **elle** (**lui**) de telle sorte que le cœur ne se mêle plus à moi		
A1) Nid: XXI, p.84-85:	A2) Am : tome I, n°69, p.62:	A3) Sta : p.112:

A beauty that all night long teaches love-tricks to Venus and the moon, Whose two eyes by their witchery seal up the two eyes of heaven. Look to your hearts! I, whate'er beside, O Moslems, I Am so mingled with **him** that no heart is mingled with me.	A fair **idol** that all the night teaches tricks to Venus and the moon, **his** two eyes by witchery sew up the two eyes of heaven. Look out for your hearts, Moslems, for I at all events am so commingled with **Him** that no heart is commingled with me.	Who is this Beautiful **One**, **This One** who stays up all night teaching love tricks to Venus and the Moon? This One whose enchanting gaze seals up the two eyes of heaven? O seekers, it is your own heart! Day and night,I am so taken by **Him** that no one else can be taken by me.
A4) Bb : p. 128: There is **one** who teaches the moon and the evening star their beauty. Muslims, I am so mingled with **that** that no one can mingle with me.	F1) Vo : p.268-269: C'est **une beauté** qui toute la nuit enseigne des artifices d'amour à Vénus et à la lune, Et dont les deux yeux, par leur magie, aveuglent les yeux du ciel. O Musulmans, gardez bien vos cœurs !Quant à moi, Je suis si mêlé à **Lui** qu'aucun cœur ne demeure plus en moi.	F2) Jam : n° 38, p. 122-123: **Une idole** qui la nuit entière enseigne des ruses à Vénus et à la lune : Ses deux yeux, par leur magie, ferment les deux yeux du firmament. Veillez sur vos cœurs, ô vous les musulmans, car pour moi Je suis à **lui** ainsi mêlé que de mon cœur je me suis défait.

Exemple 1.8 : Q. X), ligne 3

نخست از عشق او زادم به آخر دل بدو دادم چو میوه زاید از شاخی از آن شاخ اندرآویزد Naxost az eşq e u zâdam, be âxar del be u dâdam ço mive zâyad az şâxi, az ân şax andar âvizad
TL : D’abord je naquis de son amour, à la fin je lui donnai mon cœur, Lorsque le fruit est né d’une branche, il s’y accroche.

Exemple 1.9 : Q. XII) Lignes 6-7

بمیرید بمیرید و زین ابر برآیید چو زین ابر برآیید همه بدر منیرید خموشید خموشید خموشی دم مرگست هم از زندگیست اینک ز **خاموش** نفیرید Bemirid, bemirid, vaz in abr barâyid ço zin abr barâyid hame badr e monirid Xamuşid, xamuşid, xamuşi dame marg ast ham az zendegiast ink ze **xâmuş** nafirid	
TL : Mourez! Mourez! Et sortez de ce nuage! Lorsque vous sortez de ce nuage, vous serez tous des pleines lunes radieuses. Vous êtes silencieux.Vous êtes silencieux. Silence est proche de la mort. C’est à cause de la vie que vous haïssez le Silence/le silencieux.	
A1) Am : tome I, n°80, p.70 Die now, die now, and come forth from this	A2) Be : p.22 You're covered with thick cloud.

cloud; when you come forth from this cloud, you will all be radiant full **moons**. Be silent, be silent; silence is the sign of death; it is because of life that you are fleeing from the **silent** one.	Slide out the side. Die, and be quiet. Quietness is the surest sign that you've died. Your old life was a frantic running from **silence**. The speechless full moon comes out now.
A3) Sta : p. 150 Lose **yourself**, Lose **yourself**. Escape from the black cloud that surrounds you. Then you will see your own light as radiant as the full moon. Now enter that silence. This is the surest way to lose **yourself**. . . . What is your life about, anyway?— Nothing but a struggle to be someone, Nothing but a running from your own **silence**.	F1) Taj : P.285-286 Mourez, mourez et quittez ce nuage, Car si vous quittez ce nuage, Pleine lune vous brillerez. Soyez silencieux, silencieux, En silence la mort respire, Et si vous fuyez le **silence**, C'est la vie qu'il faut accuser.

Exemple 1.10 : M.I) ligne 12

همچو نی زهری و تریاقی **کی دید** **همچو نی دمساز و مشتاقی کی دید** **Hamço ney** zahri o taryâqi **ke did** **Hamço ney** damsâz o moştâqi **ke did**		
TL : Tel *ney*, qui vit un poison et un antidote? Tel *ney*, qui vit un compagnon (faiseur de moments) et un passionné?		
A3) Whi: p.3-5: **Who hath seen** a poison and an antidote **like** the flute? **Who hath seen** a sympathetic consoler like the flute?	A4) Nim, p. 5-6: Who ever saw a poison and antidote like the reed? Who ever saw a sympathiser and a longing lover like the reed?	F2) Vm : p.53-55 : « Qui vit jamais un poison et un antidote comme la flûte ? Qui vit jamais un consolateur et un amoureux comme la flûte ?

Exemple 1.11 : R.IV) ligne 1, vers 1

ای ماه جبین شبی تو **مهوار** مخسب Ey **mâh** jabin şabi to **mah**vâr maxosb		
TL : Ô (toi) au front de lune, pour une nuit, comme la lune, ne dors pas		
A1) Ar: p.54: Radiant is the **moon** thy brow; Night is fallen; sleep not now,	A2) Bs: p.126: Don't sleep now. Let the turning […] Your brow, the **moon**, this lantern we sit with.	A3) Sab : n°23, p.230: One night, O **moon**-browed, like the **moon**, sleep not

A4) Khd : p. 58: for one night like the **moon** don't go to sleep	A5) GaFa: n°374, p.118: O **Moon**, on such a night as this, be moonlike and don't sleep.	F1) Vr : p.198 Ô toi pareil à la **lune** ! À l'instar de la lune, ne dors pas en une telle nuit

Exemple 1.12 : M.II) lignes 132-133

	واعتجل فالوقت سيف قاطع نيست فردا گفتن از شرط طريق	**قال اطعمنى فانى جائع** **صوفى ابن‌الوقت** باشد اى رفيق
Qâla et'emni fa enni câ'e'on **Sufi ebnolvaqt** bâşad ey rafiq	**va 'atacel fa lvaqto sayfo qâte'on** Nist fardâ goftan az şart e tariq	
TL : Il a dit nourris-moi, j'ai faim et dépêche-toi car le temps est une épée tranchante **Soufi** est **le fils du temps** (opportuniste) ô copain Ce n'est pas la condition (du cheminement) de la voie que de dire « (à) demain »		
A1) Red: I. p.8-11: He cries: "O succour me; I faint, I pant; And quickly; lest delay the dagger plant!" The **Mystic**[582] true **relieves each moment's need**; "To-morrow"'s not a point in his pure creed.	A2) Whi: p. 7-12: He said, "Feed me, for I am an hungered, And at once, for 'the time is a sharp sword.' O comrade, the **Sufi** is **'the son of time present**.'[583] It is not the rule of his canon to say, 'To-morrow.'	A3) Nim: p. 9-11: He said: "Feed me, for I am hungry, and make haste, for Time is a cutting sword. The **Súfí** is **the son of the (present) time**, O comrade: it is not the rule of the Way to say 'To-morrow.'
A4) Nir: p.175-176 from Man: 123-143 : She answered: "Feed me, for I am hungry, and make haste, for the 'moment' (*waqt*) is a cutting sword.[584] The **Sufi** is **the son of the 'moment' (*ibnu 'l-waqt*),** O comrade: 'tis not the rule	A6) Moj: Book One: p. 10-13: He said, ' *I'm hungry and must now be fed!* *"Time is a cutting sword" the Prophet said,* *The **sufi** is **the present moment's son.*** Talk of "tomorrow" sufis learn to shun--	A7) Will: p.16-19: *He said, 'Give me to eat, for I am hungry,* *and quick! Time is indeed a cutting sword.* The **Sufi** is **the son of Time**, my friend; tomorrow's no condition of the Way

[582] Redhouse accompagne ce mot par cette note : "The word "sūfī," used in the original, is probably the Greek σοφόι but is explained as meaning, literally; "clad in woollen," from "sūf," wool. Metaphorically, in common use, it means: a pious man."

[583] Cette note apparaît en bas de page de la traduction de ce vers: "The Sufi is the "son of the time present," because he is an Energumen, or passive instrument moved by the divine impulse of the moment."The time present is a sharp sword," because the divine impulse of the moment dominates the Energumen, and executes its decrees sharply. See Sohrawardi quoted in Notices et Extraits des MSS., xii. 371 note. »

[584] Note du traducteur : *Waqt*, a technical term for the "moment" of immediate mystical experience, is compared to a sharp sword, because "it cuts the root of the future and the past."

of the Way to say 'To-morrow.[585]		
F1) Vm: p.59-61: Il dit : « Nourris-moi, car je suis affamé, et hâte-toi, car le Temps est un glaive tranchant. « Le **soufi** est **le fils de l'instant**, ô mon ami : ce n'est pas la règle de la Voie que de dire : "Demain".		

Exemple 1.13 : Q. VIII) ligne 10

نی آب نقاشی کند، نی باد فراشی کند نی باغ **خوش باشی** کند، نی ابر نیسان **نم زند** Ni âb naqâşi konad, ni bâd farrâşi konad Ni bâq **xoş-başi konad**, ni abr nisan **nam zanad**		
TL : Ni l'eau ne dessinera, ni le vent ne balayera Ni le jardin ne **fera signe de fête**, ni le nuage de *Neisân*[586] ne **fera d'arrosage**		
A1) Ls : p. 111-112: No water to streak the plains, no winds to ripple earth No garden to **refresh and delight**, no spring clouds to **sprinkle**, **bedew**	F1) Vo : p. 263-264: L'eau ne s'irisera pas, le vent ne balaiera pas la terre ; Le jardin ne **se livrera plus à la joie**, le nuage d'avril ne **répandra plus sa rosée**.	F2) Taj : p.207-209: L'eau ne fera plus de dessins, Le vent ne balayera plus, Jardin ne **dira : joie sur vous,** Nuage d'avril : **pas de goutte**

Exemple 1.14 : R. IV)

ای **ماه جبین** شبی تو مهوار مخسب در دور درآ چو چرخ دوار مخسب بیداری ما چراغ عالم باشد یک شب تو چراغ را نگهدار مخسب Ey **mâh-jabin**, şabi to **mah-vâr** maxosb Dar dôr darâ ço çarx e davvâr maxosb Bidâri e mâ çerâq e âlam bâşad yek şab to çerâq râ negahdâr maxosb	
TL : Ô toi, **au front de lune**, pour une nuit, **comme la lune**, ne dors pas Viens dans le cercle, comme la roue tournante, ne dors pas Notre éveil sera la lumière de l'univers, Pour une nuit, garde cette lumière, ne dors pas	
A1) Ar: p.54: Radiant is the **moon thy brow**; Night is fallen; sleep not now, But like heaven's turning sphere Wheel into our circle here.	A2) Bs: p.126: Don't sleep now. Let the turning night wheel through this circle. Your **brow**, the **moon**, this lantern we sit with.

[585] Note du traducteur : "The son of the moment" should live only in the present, whether he be an adept, whose "moment" is "the eternal Now," or a novice who must learn that nothing good will come of him if he looks beyond his actual state and hopes to provide for the morrow."

[586] Mois du calendrier hébraïque correspondant au début du printemps.

Lo, our vigil's lantern bright Filleth all the world with light; Then the night thy lantern keep Brightly burning - do not sleep	Stay awake with these lights. Don't sleep.
A3) Sab : n°23, p.230: One night, O **moon-browed**, like the moon, sleep not Start whirling, and like the turning sky, sleep not. Our awakenment is the light of the world. One night, you keep on the light, sleep not.	A4) Khd : p. 58: my beautiful friend for one night **like the moon** don't go to sleep like the universe begin dancing in orbital round don't go to sleep the world is lit up when we are up for one night you hold the lantern don't go to sleep
A5) GaFa: n°374, p.118: O **Moon**, on such a night as this, be **moonlike** and don't sleep. Begin whirling, like the rotating heavens, and don't sleep. A wakeful moon is a lamp for the world; For one night guard the lamp and don't sleep.	F1) Vr : p.198: Ô toi **pareil à la lune** ! **À l'instar de la lune**, ne dors pas en une telle nuit Comme la roue céleste qui tourne, tourne, et ne dort pas Notre éveil est le flambeau qui illumine le monde Une seule nuit, tiens à la main ce flambeau ; ne dors pas !

Exemple 1.15 : R. XIII) vers 3

سجاده‌نشین با وقارم دیدی بازیچه‌ی کودکان کویم کردی **Sajjâde-neşin** e bâvaqâri budam bâziçe ye kudakân e kuyam kardi	
TL : J'étais un digne **résident de tapis de prière** Tu as fait de moi le jouet des enfants de la rue	
A1) Ar : Love the Tyrant, p.145 On my mat I would sit and pray; Thou hast made a jest of me For children to mock at play.	A2) Erj : p. 28 I was sitting on a prayer rug like a dignified elder but you turned me into a joke for street kids
A4) Be : p. 238 In somber dignity, I used to sit	A5) Ls : p. 391, poem 44: You found me on a prayer rug -

A3) Khd : p.218 i was a solemn man of sustained prayer you made me the playing object of street children		
A6) GaFa : n°1538, p.478: You found me sitting with dignity upon a prayer rug,		

on my mat and pray. Now children run through and make faces at me.	- dignified made me taunt and toy for children on my block*[587]	You found me sitting with dignity[588] upon a prayer rug, *And* you made me a plaything of the children of the lane.

F1) Tch : n°105, p.43 : J'étais assis gravement sur mon tapis de prière, Tu as fait de moi la risée des enfants du quartier.	F2) Vr : p.106 : Tu m'as vu me prosterner avec rigueur Et tu as fait de moi la risée des enfants des rues.

Exemple 1.16 : Q. III) ligne 4

زهی **شور** زهی **شور** که انگیخته عالم زهی **کار** زهی **بار** که آن جاست خدایا Zahi **şur** zahi **şur** ke angixte âlam zahi **kâr** zahi **bâr** ke ânjâst xodây		
TL : Quelle exaltation/fermentation, quelle exaltation/fermentation, qu'a provoquée **l'univers** Quelle tâche, quel résultat, qui existent là-haut ô mon Dieu!		
A1) Ls : p.139: What **ferment**, what **exquisite ferment** the world stirs up What **exquisite works**, what **exquisite fruits** they have there O God!	F1) Vo : p.121-122 : **Ô ferveur, ô ferveur** que le monde fait surgir. Quelle **chose merveilleuse** est-ce là, ô mon Dieu !	F2) Jam : n°91, p.202-203: **Passion** souveraine! **Passion** souveraine enflammée dans le monde! **Chose** admirable! Oh **qu'elle vive**! Elle est là ô Dieu!

CHAPITRE 2

Exemple 2.1 : M. III) ligne 1753

تا توانی پا منه اندر فراق **ابغض الاشیاء عندی الطلاق** Tâ tavâni pâ maneh andar ferâq **abqazo l-aşyâ e 'endi at-talâq**
TL : Autant que tu le peux, ne procède pas à la séparation **la plus détestable des choses pour moi est le divorce**[589]

Exemple 2.2 : Q. VII) ligne 5

[587] Ce même quatrain est paru dans Lr p.65 avec les derniers vers qui ont été modifiés ainsi : « made me toy for children, taunted on my block »

[588] Note du traducteur : Sitting with dignity [ba waqâr]: This also means with 'gravity' , 'authority', 'soberness', 'equanimity'

[589] Roumi se réfère à une parole du Prophète qui est reportée ici de manière indirecte.

در سر خود **پیچ**[590]***لیک*** هست شما را دو سر این سر خاک از زمین وان سر پاک از ***سماست*** Dar sar e xod piç, ***lik***, hast şomâ râ do sar in sar e xâk az zamin, vân sar e pâk az ***samâ***st		
TL : **Tourne** dans ta propre tête, ***pourtant***, il vous appartient deux têtes cette tête d'argile est de la Terre et cette tête pure est du ***Ciel***.		
A1) Nid : IX, p. 32-37 In the head itself is **nought**, **but** ye have two heads ; This head of clay is from earth, and that pure head from **heaven**.	A3) Ls : p.149: You **writhe** for it in your head **but** you are all of two minds an earthly head of clay and one **celestial**, pure	F1) Vo : p.250-251: **Occupe-toi** de ta tête - **mais**, en réalité tu en as deux : Cette tête d'argile vient de la terre, et cette tête pure vient du **ciel**.

Exemple 2.3 : Q. VI) lignes 6, 7, 8, et 11

از مه او مه شکافت دیدن او برنتافت ماه چنان بخت یافت او که کمینه گداست بوی خوش این نسیم از شکن زلف اوست **شعشعه** این ***خیال*** زان رخ چون **والضحاست** در دل ما درنگر هر دم **شق قمر** کز **نظر** آن **نظر** چشم تو آن سو چراست […] آمد موج **الست** کشتی ***قالب*** ببست باز چو کشتی شکست *نوبت* **وصل** و **لقاست** Az mah e u **mah şekâft**, didan e u barnatâft mâh çonân baxt yâft, u ke kamine gedâst Bu ye xoş e in nasim az şekan e zolf e ust ***şa'şa'e*** ye in ***xiâl*** zân rox e çun ***va'zzohâ***st Dar del e mâ darnegar, har dam ***şaqolqamar*** Kaz ***nazar*** e ân ***nazar***, çaşm e to ân su çerâst […] Âmade môc e **alast** kaşti e qâleb bebast bâz ço kaşti şekast, *nôbat* e ***vasl*** o ***laqâ****st*	
TL : De sa lune, la lune s'est fendue, elle n'a pas pu le/la voir La lune a trouvé une telle chance (un tel honneur), elle qui est la plus humble des mendiants Le parfum de cette brise est de la boucle de sa chevelure le ***rayonnement*** de cette ***imagination*** est de ce visage (qui est) comme « ***sur l'éclat du jour*** » Regarde, dans notre cœur, à chaque instant une « ***fission de lune »***, Mais, pour ***contempler*** cette ***vue***, pourquoi ton œil est-il tourné vers là !? […] La vague de « ***suis-je pas?*** » est venue, elle a concocté le vaisseau du ***moule*** (le corps) Lorsqu'elle brise ce vaisseau à nouveau, c'est le *moment* de ***l'union*** et de la ***rencontre***.	
A1) Nid : IX, p. 32-37[591] : This gale's sweet scent is from the curl of his tresses, This **thought's radiance** is from a cheek like "**by the morning bright**." By his cheek the moon was split: she endured not the sight of him; Such fortune the moon found - she that is an humble beggar. Behold a continual "**cleaving of the moon**" in our hearts, For why should the **vision** of that **vision** transcend thine eye? Came the billow of "**Am I not**?" and wrecked the **body's** ship ; When the ship wrecks once more is the time of **union's** attainment.	
A2) Am : tome I, n°55, p.49-50: At his moon the moon was split[592], it could	A3) Cow : p.67-68 *[595]: The wind's sweet smell comes from his curly

[590] Dans sa version, Nicholson donne *hiç* (nul, rien) au lieu de *piç* (le verbe « tourner » à l'impératif).

[591] Dans la version de Nicholson dont la publication précède la parution de l'édition de Foruzânfar, les qazals 463 et 464 sont considérés comme un seul avec une légère différence dans la séquence des vers.

not endure to behold him; the moon attained such luck-she, a humble beggar. The sweet scent of the breeze is from the curl of his tress, the **glitter** of this **phantasm** is from that cheek like the **forenoon**[593]. Behold in our hearts every moment **a splitting of the moon**, for why does your eye soar beyond the **vision** of that **vision**? […] The wave of **Alast**[594] came along and caulked the body's ship; when the ship is wrecked once more, the turn of **union** and **encounter** will come.	hair, This **thought's radiance** from a cheek **'as bright as the morning** Cut by his cheek, the moon turned away; Such is her fortune while in her heart beggared In our hearts this unending **'cleaving of the moon '** Allows knowledge of that **vision** to transform us. Came the wind billowing, **'Am I not?'** to wreck my foundering body; When it founders again **union** is **attained**.
A4) Ls : p.162-163: Our pride in life, the Chosen One By His bright orb the moon was split (it would not turn its gaze away) And so luck smiled upon the moon the lowly moon that begs its light! The wind's sweet scent drips from his locks His **image** shines with brilliant **rays** from his bright face, reflecting from ***And the sun in its zenith***[596] […] Over our boat just like a wave broke ***Am I not***[597] Our ship's ribs staved, the boat will sink our time has come for **reunion**, to meet with God.	A5) Hom : p.73-74: A tender breeze brings the scent of his milken hair, the allure of every **illusion** is from his sacred **light**. Every instant witnesses the resurgence in our hearts Like seabirds we are born in an ocean of spirits and we head towards turbulent flows all together, as we exist within him. Why look away when he casts his gaze upon you? Let raging waters ferment in the sea of your hearts. Here comes the wave of **creation** to wreck our ship and ifs time for **jointure** and **union**
A7) Bb : n° 80, p. 134-135:[598] Like ocean birds, human beings	F1) Vo : p. 249-250: C'est son visage qui a fait se fendre la lune :

[592] Les notes d'Arberry apparaissent à la fin du livre. Sa note pour le vers 6 est le suivant : "The miracle alluded to in Koran 54 :1." P. 179.
[595] Comme Cowan a traduit à partir de la version de Nicholson, comme lui, il a combiné les deux qazals.
[593]Note du traducteur :"Like the forenoon": Koran 93: 1.
[594] Note du traducteur : Alast: the day of God's primeval covenant with man, see Koran 7:171.
[596] Note de traducteur : [K 93:1]
[597] Note de traducteur : [K7:172]
[598] Barks a traduit le qazal 463 deux fois et les publiant à des endroits séparés. La première traduction semble être fondée sur la version d'Arberry et la deuxième sur celle de Nicholson, où les deux qazals (463 et 464) sont combinés.

come out of the ocean Do not expect to live inland. We hear a surging inside our chests, an **agreement we made in eternity**. The wave of that **agreement** rolled in and caulked the body's boat. Another wave will smash us. Then the **meeting** we have wanted will occur.	elle n'a pu en supporter la vue. Devant une telle richesse, la lune n'est qu'un humble mendiant. Le parfum de cette brise provient des boucles de ses cheveux, La splendeur de cette **pensée** provient du visage pareil à « **l'éclat du matin** » Contemple une continuelle « **fission de la lune »** dans nos cœurs. Pourquoi tes yeux sont-ils tournés de ce côté pour cette vision ? […] La vague de **« Ne suis-je pas »** est venue, elle a brisé le vaisseau du corps ; Et quand la vision revient, le vaisseau est brisé, et **l'union** avec Lui.

Exemple 2.4 : M.III) lignes 1814-1815[599]

		میل روحت چون سوی بالا بود در ***تزاید مرجعت*** آنجا بود ور نگونساری سرت سوی زمین ***آفلی حق لا یحب الافلین***[600]
Meil e *ruhat* çun soye bâlâ bovad Var negunsâri sarat suye zamin		dar ***tazâyod marca'at*** ânjâ bovad ***Âfeli, haqq lâ yohebbo lâfelins***
TL : Si la *tendance* de ton *âme* est vers le haut Et si tu es à l'envers, ta tête vers la terre		dans ***l'accroissement*** ta ***référence*** sera là Tu es ***descendant, Vérité n'aime pas les descendants***
A2) Wil : p.149-158: When the inclination of your spirit is upwards, you will **increase** and **advance** till you **return**. To those Heights. But if you hang your head, (if) your head (incline) towards the earth, **you are one who declines ;-God loves not things which decline.**	A3) Nim: Moses and the Shepard, p.310-315: When the propensity of your spirit is upwards, (you are) in (the state of) **increase**, and that (lofty) place is the place to which you will **return**; But if you are upside down, (with) your head towards the earth, (then) **you are one that sinks: God loves not them that sink**.	A6) Moj: p. 101-106: If your soul longs to soar up through the sky, You will **gain** much and soon **return** on high, But if your head points downwards, don't forget: You'll **sink**, and **God loves not *the ones that set*!**[601]
F1) Vm: p.400- 405: Quand la tendance de ton esprit est vers les hauteurs, tu es en train de **croître**, et c'est là le lieu où tu **retourneras**, Mais si tu es à l'envers, la		

[599] Ces lignes n'apparaissent pas dans les traductions A1, A4, A5, et A7.
[600] Citation d'une partie du verset 76 de la surate 6 (*al-an'âm*).
[601] Note de traducteur : "*the ones that set*: Qur'an 6: 76. See note to vv. 299-300 above."

tête vers la terre, **tu es quelqu'un qui sombre : Dieu n'aime pas ceux qui sombrent.**

Exemple 2.5 : M. II) ligne 105

بی‌خبر بودند از حال درون **استعیذ الله مما یفترون** Bi*xabar* budand az *hâl* e darun **asta'izo llah mem-mâ yaftarun**		
TL : Ils *ignoraient* l'état de l'intérieur ***je prends refuge chez Dieu de ce qu'ils inventent***		
A1) Red: I. p.8-11: The case has been from first misunderstood. **Protect us, Heaven! A blundering brotherhood!"**	A3) Nim: p. 9-11:[602] They were ignorant of the inward state. **I seek refuge with God from that which they invent."**	A6) Moj: Book One: p. 10-13: They'd failed to see the ailment deep within-- ***God save us from what theft are dabbling in!***
A7) Will: p.16-19: They did not understand her inner state: ***I seek God's refuge from what they contrive.'***	F1) Vm: p.59-61: « Ils étaient ignorants de l'état intérieur. **Je cherche refuge en Dieu contre ce qu'ils inventent. »**	F3) Lel : p.72-74: Ils n'ont rien su De son état intérieur **Que Dieu nous garde** **De leurs diagnostics erronés** !»

Exemple 2.6 : Q. XVIII) ligne 6, vers 2

Édition de Foruzânfar : یا خانه درآ **جانا** یا خانه بپردازم Yâ xâne darâ **cân-â** yâ xâne bepardâzam	A1) Nid : XXXIV, p. 135 : یا خانه درآ **ای جان** یا خانه بپردازم Yâ xâne darâ **ey cân** yâ xâne bepardâzam

Exemple 2.7 : Q. XVIII) ligne 3

تو ساقی خماری یا دشمن هشیاری یا آنک کنی ویران هر خانه که می سازم To sâqi e xammâri yâ doşman e hoşyâri yâ ânke koni virân har xane ke misâzam		
TL : Tu es le *sâqi* (échanson) enivrant ou l'ennemi sobre ou tu détruis (mets à sac) toute maison que je construis		
A1) Nid : XXXIV, p. 135 Art thou the Vintner's cup-bearer or the enemy of him who is sober? Or is it thou who mak'st a ruin of every house I build?	A2) Am : tome I, n°178, p. 150 Are you the winemaker's cup'bearer, or the enemy of a sober man, Or is it you who ruins every house I build?	A3) Cow : p. 119 Are you the winemaker's cup'bearer, or the enemy of a sober man, Or is it you who ruins every house I build?
A4) Sta : p.153 O bringer of sweet wine,	A5) Ls : p. 70 Are you	A6) Hom: p.19 Are you a drunk cupbearer?

[602] La traduction de cette ligne n'apparaît pas dans les versions A2, A4, A5, et F2.

Enemy of the sober, You have laid waste to every house I ever built!	wine-pouring vintner? foe to consciousness? or sworn to destroy each home that I build ?	Or an enemy of the alert? Why demolish every house I build?
F1) Taj : p.77 Ou sommelier, vendeur de vin, Ou bien ennemi vigilant Ou conduisant à destruction Chaque maison que je construis,	F2) Jam : n° 45, p.132-133 Tu es l'échanson qui verse à boire, ou l'ennemi qui se garde d'être ivre, Ou celui qui désole chaque demeure que je bâtis.	

Exemple 2.8 : Q. XIV) ligne 15

به شهر ما تو چه[603] غمازخانه بگشادی دهان بسته تو غماز باش همچون نور **Be şahr e mâ to çe qammâz-xâne bogşâyi!/?** Dahân-baste to qammâz bâş hamçon nur		
TL : **Dans notre ville, quelle maison de coquetterie tu as ouverte!/?** La bouche fermée, sois coquet(te) comme la lumière.		
A1) Nid : XXV, p. 99-103 **Since Thou hast opened house in our city as dealer in amorous glances**, Deal out glances, like light, with closed lips.	A2) Am: tome I, n°147 **What sort of ogling-house have you opened in our city!** Mouth shut, shoot out glances, like light.	A3) Chi : p. 347-348 **Why have you opened a tale bearer's house in our city?** Be a shut-mouth tale bearer, like light!
A4) Cow : p.101-102 **Since you have opened a shop in our city as a dealer in amorous glances,** Then bike light, deal out glances with closed lips.	A5) Be: p. 138-139 **Now what shall we call this new sort of gazing-house** **that has opened in our town where people sit** **quietly and pour out their glancing** **like light, like answering?**	A6) Sta : p.171 **What kind of gossip-house have you opened in our city?** Close your lips and shine on the world like loving sunlight.
F1) Vo : n°V, p. 1145[604] **Puisque tu as ouvert dans notre ville une boutique où tu prodigues tes œillades,** Ne parle pas, répands sur nous, comme la lumière, tes regards amoureux.		

[603] Dans la version de Nicholson cette ligne est reportée ainsi : **به شهر ما تو چه غمازخانه بگشادی** : *Be şahr e mâ to **ço** qammâz-xâne bogşâyi!/?*

[604] La traductrice s'est trompée sur la référence.

CHAPITRE 3

Exemple 3.1 : M. I) Ligne 1

بشنو از نی چون حکایت می‌کند	**از جدایی‌ها شکایت می‌کند**
Beşno az ney | çun hekâyat | mikonad	az codâyi | hâ şekâyat | mikonad
– U – – | – U – – | – U –	– U – – | – U – – | – U –

Exemple 3.2 : RXIII) Di : Ro n°1891

مستم کن و از هر دو **جهانم بستان**	ای دوست قبولم کن و **جانم بستان**
آتش به من اندر زن و **آنم بستان**	با هرچه دلم قرار گیرد بیتو
Mastam ko|n o az har do |**cahânam** be|setân	Ey dust | qabulam kon | o **cânam** be|setân
– – U | U – – U | U – – U | U – – U |	– – U | U – – U | U – – U | U –
âtaş be | man andar za|n o **ânam** besetân	Bâ har çe | delam qarâr | girad bi | to
– – U | U – – U | U – – U | U	– – U | U – U – U|U – – – | – –
TL :	
rends-moi ivre et ôte-moi aux deux mondes	Ô ami, accepte-moi et ôte-moi l'âme
mets-moi le feu et ôte-le-moi	Tout avec quoi mon cœur se calme sans toi

Exemple 3.3 : Q. II) Di : Qa n°37 : vers 1, 2, et 5

یار توی *غار* توی خواجه***نگهدار*** **مرا**	*یار* مرا *غار* مرا عشق **جگرخوار** **مرا**
سینه*مشروح* توی بر در **اسرار** **مرا**	*نوح* توی *روح* توی فاتح و *مفتوح* توی
	[…]
روضه*امید* توی راه ده **ای یار** **مرا**	حجره *خورشید* توی خانه*ناهید* توی
Yâr marâ *qâr* marâ eşq e **jegar-*xâr*** marâ	*Yâr* *toyi* *qâr* *toyi* xâje **negah *dâr***
– U U – – U U – – U U – – U U –	– U U – – U U – – U U – – U U –
sine ye *maşruh* *toyi* bar dar e **asrâr** marâ	*Nuh* *toyi* *ruh* *toyi* fâteh o *maftuh* *toyi*
[…]	
rôze ye *ommid* *toyi* râh deh **ey yâr** marâ	Hojre ye *xorşid* *toyi* xâne ye *nâhid* *toyi*
TL :	
Ami, à moi, grotte, à moi, amour dévorant le foie, à moi	
Ami, c'est toi, grotte, c'est toi, ô *xâce* seigneur! Garde-moi!	
Noé c'est toi, l'âme c'est toi, le conquérant, le conquis c'est toi	
poitrine ouverte, c'est toi, à la porte des secrets, pour moi.	
[…]	
Chambre de soleil, c'est toi, maison de Vénus, c'est toi	
jardin de l'espoir, c'est toi, donne-m'en, ô ami!, la voie	

Exemple 3.4 : Q. III) Di : Qa n°95

زهی عشق زهی عشق که ما راست **خدایا**	چه نغزست و چه خوبست چه زیباست **خدایا**
چه گرمیم چه گرمیم از این عشق چو خورشید	چه پنهان و چه پنهان و چه پیداست **خدایا**
زهی ماه زهی ماه زهی باده همراه	که جان را و جهان را بیاراست **خدایا**
[…]	
Zahi eşq zahi eşq ke mâ râst **xodâyâ**	çe naqz ast o çe xubast ê zibâst **xodâyâ**
Çe garmim ê garmim az in eşq e ço xorşid	çe penhân o çe penhân o çe peidâst **xodâyâ**
Zahi mâh zahi mâh zahi bâde ye hamrâh	ke cân râ o cahân râ biarâst **xodâyâ**
[…]	
TL :	
Quel amour, quel amour, qui nous appartient, ô Dieu!	
Qu'il est agréable, qu'il est bon, qu'il est beau, ô Dieu!	
Que nous sommes chauffés, que nous sommes chauffés, par cet amour comme soleil	
Qu'il est caché, qu'il est caché et qu'il est manifeste, ô Dieu!	
Quelle lune, quelle lune, quel vin accompagnant (vin de compagnon)	
Qui embellit l'âme et l'univers, ô Dieu!	
A1) Ls : p.139	
EXQUISITE LOVE, what exquisite love we have	**O God!**
How fine, how good, how beautiful,	**O God!**
How warm, how warm this sun-like love keeps us -	
How hidden, hidden, yet how manifest,	**O God!**
The moon, the exquisite moon, and exquisite wine -both here with us	
adorning the spirit and the material world,	**O God!**
F1) Vo : p.121-122	
Quel merveilleux amour, quel merveilleux amour est le nôtre, **ô mon Dieu !**	
Qu'il est exquis, qu'il est bon, qu'il est beau, **ô mon Dieu !**	
Combien nous brûle, combien nous brûle cet amour pareil au soleil !	
A la fois caché, caché et apparent, **ô mon Dieu**	
Ô lune, ô lune, ô vin qui l'accompagne,	
Par quoi l'âme et le monde sont remplis de grâce, **ô mon Dieu !**	
F2) Jam : n°91, p.202-203	
Le bel amour, le bel amour qui est nôtre, **ô Dieu!**	
Quelle merveille! et qu'il est bon! et qu'il est beau, **ô Dieu!**	
Comme nous brûlons !que nous brûlons de cet amour comme un soleil!	
Comme il se cache, comme il se cache ! et comme il se montre, **ô Dieu!**	
Lune gracieuse ! lune gracieuse ! vin délicieux son compagnon	
Qui sauvent rime et le monde, **ô Dieu** !	

Exemple 3.5 : R. VII) Di : Ro n°447

هر روز دلم در غم تو ***زارتر است***	وز من دل بیرحم تو ***بی‌زارتر است***
بگذاشتیم غم تو نگذاشت مرا	حقا که غمت از تو ***وفادارتر است***
Har ruz delam az qam e to **zâr-*tar ast***	az man del e birahm e to **bizâr-*tar ast***
Bogzâştiam qam e to magzâşt marâ	haqqâ ke qamat az to **vafâdâr-*tar ast***
TL :	
Chaque jour mon cœur, dans ton chagrin, est plus affligé	
et ton cœur cruel, de moi, est plus dégoûté	

Tu me laissas, ton chagrin ne me laissa pas À vrai dire, ton chagrin est plus fidèle que toi	
A1) Ar : p.134 Daily my heart, that grieveth sore For Thee, doth sorrow more; Daily Thy heart, so merciless, Careth for me still less. Thou leavest me, and yet my grief Leaveth me no relief, Proving the sorrow of my heart More faithful than Thou art.	A2) Shr : p. 49 *every day - my heart - in - the sorrow of - you - more painful it is* *and with - me - heart of - merciless of-you - more weary it is* *you have left me alone - sorrow of – you - hasn't left me alone* *in truth – that - your sorrow – of – you - more dedicated it is* Every day my heart falls deeper in the pain of your sorrow. Your cruel heart is weary of me already. You have left me alone yet your sorrow stays. Truly, your sorrow is more faithful than you are.
A3) Sab : n° 78, p. 248 Everyday my heart is weaker in its suffering for you While your pitiless heart is more hateful of me You left me alone, your suffering did not. Indeed your suffering is more faithful than you are.	A4) GaFa : n°557, p. 173 Every day my heart is more miserable in the longing for you, And your merciless heart is more weary of me. You abandoned me, but the longing for you has not left me. Truly, this longing for you is more faithful than you.
F1) Tch : n°8, p.22 Le souci que j'ai de toi rend chaque jour mon cœur plus plaintif ; Mais ton cœur sans pitié est chaque jour de moi plus las. Tu m'as abandonné, mais Mon chagrin ne m'abandonne pas ; A dire vrai, Mon chagrin est plus fidèle que toi.	F2) Vr : p.147 Chaque jour, mon cœur est plus affligé de douleur pour toi Et ton cœur sans tendresse a de la haine pour moi Tu m’as quitté, mais le chagrin pour toi ne me quitte pas : Il est clair que ce chagrin est plus tendre que toi-même.

Exemple 3.6 : Q. II) Di : Qa n°37 : vers 1

A1) Ls : p.66-67 I HAVE THIS friend I have this cave I am gutted by love[605] you are that friend you are that cave my lord, don't cast me off	F1) Vo : p.69-70 O compagnon, compagnon de la Caverne ! Amour qui dévore le cœur ! Tu es mon compagnon, tu es ma caverne : ô Maître, garde-moi !
A2) Helr : p. 147-148 Beloved, You are my cave.	F2) Taj : p.109-110 A moi l'ami, à moi la grotte,

[605] Note du traducteur : [K9:40] The two friends in the cave is an allusion to an episode mentioned in Koran 9:40, describing Muhammad's flight from Mecca with Abu Bakr. As the pagan Meccans pursued Muhammad, attempting to kill him, they hid in a cave. A spider is said to have spun a web over the entrance, making it appear as though no one had entered the cave for some time, so the pursuers did not look inside.

You are the fire of love that consumes me. The beloved is You; the cave is You.	A moi l'amour mangeur de foie, Tu es l'ami, tu es la grotte, Ô mon maître, protège-moi.
A3) Shg : p.96-97 Be a lover for me, a cave for me, The sweet burn of love for me. O master, protect me!	

CHAPITRE 4

Exemple 4.1 : M.VI) ligne 1207

پس زبان محرمی خود دیگرست **همدلی از همزبانی بهترست** Pas zabân e ***mahrami*** xod digar ast **Hamdeli az hamzabâni xoştar ast**		
Traduction littérale : Donc le langage de ***confidence*** en est un autre **avoir le même cœur vaut mieux qu'avoir la même langue**		
A1) Nim : vol. 2, p. 67: Therefore the tongue of mutual **understanding** is different indeed: **to be one in heart is better than to be one in tongue.**	A2) Lr: p.22: The lingo the **like-minded** share is best! **Better a common heart than common tongue!**	A3) Moj: Book one, p.76: The tongue of **intimacy** is set apart **Beyond mere words, it's being one at heart**
A4) Will: p.76: For **intimacy's** language is quite different, **It's better sharing hearts than sharing language**.	F1) Vm: p.127 : C'est pourquoi le langage de la **compréhension** mutuelle est différent, en vérité : **être un par le cœur vaut mieux qu'être un par le langage**	

Exemple 4.2 : M.III) ligne 1784

هیچ آدابی و ترتیبی مجو **هرچه می‌خواهد دل تنگت بگو** Hiç âdâbi o tartibi maju **har çe mixâhad del e tangat begu**		
TL: Ne cherche aucune règle ni ordre **tout ce que veut ton cœur serré, dis-le**		
A2) Wil : p.149-158: Do not seek any forms or method; **say whatever your afflicted heart wishes.**	3) Nim: Moses and the Shepard, p.310-315: Do not seek any rules or method (of worship); **say whatsoever your distressful heart desires.**	A4) At: 40, p.132-134: Search not after any particular rules or order of worship; **whatever your distressed heart desires, declare it.**
A5) Bt: p.19-22: […] God has revealed to me that there are no rules for worship. **Say whatever**	A6) Moj: p. 101-106: Don't bother with good manners any more, **But let your heart express what's in its core!**	F1) Vm: p.400- 405: « Ne recherche aucune règle ni méthode d'adoration ; **dis tout ce que ton cœur affligé désire.**

and however your loving tells you to.		

Exemple 4.3 : M.III) lignes 1751-1752

دید موسی یک شبانی را براه تو کجایی تا **شوم** من **چاکر**ت Did musâ yek şabâni râ be râh To kojâyi tâ **şavam** man **çâkera**t?	کو همی‌گفت ای **گزیننده اله** (ای **خدا** و ای **اله**)[606] چارقت دوزم کنم شانه سرت ku hami goft ey gozinande elâh (ey **xodâ** o ey **elâh**) Çâroqat duzam konam şâne sarat	
TL: Vit Moïse un berger en route qui disait : ô **celui qui choisis** ô **Dieu** (ô **Dieu** ô **Seigneur** !) Tu es où pour que je **devienne** ton **serviteur** que je coude ta chaussure, que je peigne tes cheveux?		
A1) Whi : p. 121-125: Moses once heard a shepherd praying as follows: "O **God**, show me where thou art, that I may **become**. Thy **servant**. I will clean Thy shoes and comb Thy hair,	A2) Wil : p.149-158: Moses saw a certain shepherd by the way who was saying, “O **God**, O **God** ! Where are you? that I may **become** your **servant** ; that I may sew your sandals, (and) comb your hair.	3) Nim: Moses and the Shepard, p.310-315: Moses saw a shepherd on the way, who was saying, “O **God who choosest** (**whom Thou wilt**), Where art Thou, that I may **become** Thy **servant** and sew Thy shoes and comb Thy head?
A4) At: 40, p.132-134: ONE day Moses encountered a shepherd on the way! And heard him saying: 'O **God** who **electest whomsoever Thou wilt**, where art Thou, that I may **become** Thy **servant** and stitch Thy shoes and comb Thy head	A5) Bt: p.19-22: Moses heard a shepherd on the road praying, "**God**, where are You? I **want to help You**, to fix Your shoes and comb Your hair.	A6) Moj: p. 101-106: Once Moses overheard a shepherd pray: 'O **God**! O **God**!' he heard this shepherd say. 'Where do you live that I might **serve** you there? I'd mend your battered shoes and comb your hair,
A7) Lr: Poem 29, p.371-373 et Ls : p.16-18: MOSES SAW a shepherd on the road who kept crying out: O **God**, O **Lord** Where do I find you, that I might **serve**? sew your moccasins, and comb your hair	F1) Vm: p.400- 405: Moïse vit en route un berger, qui disait : « Ô **Dieu qui choisis qui Tu veux**, « Qui es-Tu, que je puisse devenir Ton **serviteur**, et coudre Tes sandales et peigner Tes cheveux?	

[606] Dans une version plus ancienne, au-dessus des trois derniers mots de ce vers, il est écrit « *ey xodâ o ey elâh* ». Ainsi, dans la plupart des versions du *Masnavi*, l’éditeur a choisi le suivant pour le deuxième vers : « *ku hami goft ey xodâ o ey elâh* » کو همی‌گفت ای خدا و ای اله

Exemple 4.4 : M.II) ligne 116

عقل در شرحش **چو خر در گل بخفت** شرح عشق و عاشقی هم عشق گفت Aql dar şarhaş **ço xar dar gel bexoft** şarh e eşq o âşeqi ham eşq goft		
TL : La raison, en l'expliquant, s'endormit comme l'âne dans la boue L'explication de l'amour et de la relation amoureuse (passion) n'est dite que par l'amour (lui-même)		
A1) Red: I. p.8-11: Our wits in love's affairs **stand sore perplexed**; Love only can elucidate love's text.	A2) Whi: p. 7-12 : In explaining it Reason **sticks fast**, **as an ass in mire**; Naught but Love itself can explain love and lovers!	A3) Nim: p. 9-11: In expounding it (Love), the intellect **lay down (helplessly) like an ass in the mire**: it was Love (alone) that uttered the explanation of love and loverhood.
A6) Moj: Book One: p. 10-13: **A donkey stuck in mud is logic's fate--** Love's nature only love can demonstrate:	A7) Will: p.16-19: The explaining mind **sleeps like an ass in mud**, for love alone explains love and the lover.	F1) Vm: p.59-61: En parlant de l'Amour, **l'intellect gît impuissant, tel un âne couché dans la boue** : c'est l'Amour seul qui a donné l'explication de l'amour et du sort des amoureux.

Exemple 4.5 : Q. XXII) Di : Qa n°2131, ligne 11

گوید سلیمان **مر** تو **را بشنو** لسان الطیر را دامی و مرغ از تو رمد **رو** لانه شو **رو** لانه شو Guyad soleimân **mar** to **râ**, besnô *lesân ottayr* râ dâmi o morq az to rahand **rô** lâne şo **rô** lâne şo		
TL : Te dit Salomon, à toi, entend le langage de l'oiseau Tu es un piège, l'oiseau te fuit, va devenir « nid », va devenir « nid »		
A1) Shg : p.134 Solomon speaks with the language of the birds- Listen! Don't be the trap that falcons flee- become a nest, become a nest.	A2) Ls : p.121-123 Though Solomon has told you: Listen to the language of the birds like a trap the birds fly from you nestle them and be their nest	F1) Taj : p.180-184 Écoute, te dit Salomon, Le langage de ces oiseaux Tu es piège et l'oiseau te fuit, Le nid deviens, le nid deviens.

Exemple 4.6 : Q. V) Di : Qa n° 441, lignes 2 et 14

ای آفتاب حسن برون آ دمی ز ابر کان چهره مشعشع **تابانم** آرزوست […] **دی** شیخ با چراغ **همی‌گشت** گرد شهر کز دیو و دد ملولم و **انسانم** آرزوست Ey âftâb hosn borun **â** dami ze abr kân çehre ye moşa'şa' e tâbân**am** ârezust […] **Di** şeix bâ çerâq **hami gaşt** gerd e şahr kaz div o dad malulam o ensân**am** ârezust		
Traduction littérale :		

Ô soleil de bonté, **sors** un instant du nuage car ce lumineux visage radieux **m'**est à souhait **La veille**, avec lanterne, *Şeix* (le sage) tournait autour de la ville que : « de la bête et du démon, je suis las, l'homme **m'**est à souhait »		
A1) Nid : XVI, p.65-69 O sun, **show forth thy** face from the **veil of cloud**, **For** I **desire** that radiant glowing **countenance**. […] **Yesterday** the Master with a lantern was roaming about the city, Crying, ' I am tired of devil and beast, I desire a man.'	A2) Am : tome I, n°51, p.45-46 Sun of beauty, come forth one moment out of the cloud, for that glittering, glowing countenance is my desire. […] Last night the shaikh went all about the city, lamp in hand, crying, "I am weary of beast and devil, a man is my desire."	A3) Cow : p.81-83 O Sun, reveal your face from the **veil of cloud**, I want to see the glow of its countenance. […]
A4) Khf : n°12, p.22-23 come out from behind the clouds i desire a sunny face […] yesterday the wisest man holding a lit lantern in daylight was searching around town saying	F1) Saf : p. 60-61 O toi, soleil de beauté ! un instant, sors du nuage, car je désire Ton visage resplendissant et radieux. […] Cette nuit, circulait en ville un vieillard tenant sa lanterne, et il disait : «Je cherche un homme; assez de démons et de bêtes.	F2) Vo : p.240-242 O soleil de beauté, sors un instant de derrière les nuages, Car c'est ce visage éclatant et radieux que je désire. […] Hier, muni d'une lanterne, le maître se promenait dans la ville, Disant : « Je suis las des démons et des bêtes, c'est un Homme que je désire » !
F3) Taj : p. 67-71 Ô toi soleil de la splendeur, Un instant surgis du nuage, Car cette face scintillante Et tant brillant est mon désir. […] Hier le cheikh avec une lampe A fait le tour de la ville. Le démon, les bêtes sans corps M'ont fait triste. **Homme est mon désir**.		

Exemple 4.7 : Q. XIX) Di : Qa n° 1521, lignes 1 et 9 (la finale)

من از عالم تو را تنها گزینم	روا داری که من غمگین نشینم
[…]	
بجز چیزی که دادی من چه دارم	چه می جویی ز جیب و آستینم
Man az âlam to râ tanhâ gozinam	ravâ dâri ke man tanhâ neşinam
Bejoz çizi ke dâdi man çe dâram?	Çe micuyi ze caybo âst(e)tinam
TL :	
Du monde (entier), je ne choisis que toi	L'acceptes-tu que je m'assoie triste?
À part ce que tu me donnas, qu'ai-je?	Que cherches-tu dans mon collet et ma manche?

A1) Nid : XXX, p. 121-123 **Thee** I choose, of all the world, alone; **Wilt thou** suffer me to sit in grief? […] I have nothing, except **thou hast bestowed** it; What **dost thou** seek from my bosom and sleeve?	A2) Am : Am : tome I, n°186, p.154-155 Out of all the world I choose you alone; do you deem it right for me to sit sorrowful? […] What do I possess other than the thing you have given? What are you searching for in my pocket and sleeve?	A3) Cow : p.111 Of all the world I choose you alone; Will you allow me to sit in grief? […] I'm nothing, except what you've bestowed; What do you seek from my breast and sleeve?
F1) Taj : p.234-235 Dans le monde c'est toi, Toi seul que je choisis. Sauras-tu 1'accepter Si triste je m'assieds? […] Sauf ce que tu donnas Qu'est-ce que je possède? Et toi que cherches-tu Dans mon cou et ma manche?	F2) Jam : n°23, p. 98-99 Moi, c'est de toi seul que je fais choix en ce monde. Consentiras-tu à moi, à ce que je prenne place, mélancolique? […] Sauf cette chose que tu me donnas, qu'est-ce que j'ai? Que cherches-tu à tirer de ma poche et de ma manche ?	

Exemple 4.8 : M.III) lignes 1723-1725, et 1790

دستکت بوسم بمالم پایکت ای فدای تو همه بزهای من این نمط بیهوده می‌گفت آن شبان […] محرم ناسوت ما لاهوت باد	وقت خواب آید برویم جایکت ای بیادت هیهی و هیهای من گفت موسی با کی است این ای فلان آفرین بر دست و بر بازوت باد
Dastakat busam bemâlam pâyakat Ey fadâ ye to hame bozhâ ye man In namat bihude migoft ân şabân […] Marham e nâsute mâ lâhut bâd	vaqt e xâb âyad brubam jâyakat Ey be yâdat hey hey o hey hây e man goft musâ bâ ke ast in ey folân âfarin bar dast o bar bâzut bâd
TL : « Que je fasse bisous à ta p'tite main, que je frotte ton p'tit pied quand le moment de sommeil vient, je balaye ta place (nettoie ton lit) Ô toi, à qui toutes mes chèvres soient sacrifiées Ô toi, pour qui sont tous mes 'Aïe aïe' et 'oh là là!'» (à qui sont dédiés…) De la sorte parlait le berger dit Moïse « à qui s'adresse ces propos, ô untel?! » […] « Que l'intime de notre *nâsut* (monde matériel) soit *lâhut* (la nature divine) Bravo à ta main et à ton bras! » (Bénis soient ta main et ton bras!)	

A1) Whi : p. 121-125 Sans objet : cette traduction ne fournit qu'un résumé de ce passage. A4 ont	A2) Wil : p.149-158 That I may kiss your little hands, (and) rub your little feet, (and when) the time of sleeping comes I may sweep out your little room, O You for whom (all) my goats	A3) Nim: p.310-315 That I may kiss Thy little hand and rub Thy little foot, (and when) bedtime comes I may sweep Thy little room, O Thou to whom all my goats be a sacrifice, O Thou

	be sacrificed! O You 'in commemoration of whom are all my cries and shouts!"In this fashion the shepherd was foolishly speaking, (when) Moses said, "To whom are these (words) of yours (addressed), man?" […] The Divine Nature has become the intimate of my human nature: -- praise be to your hand and arm!	in remembrance of whom are my cries of ay and ah!" The shepherd was speaking foolish words in this wise. Moses said, "Man, to whom is this (addressed)?" […] May the Divine Nature be intimate with my human nature -- blessings be on thy hand and on thine arm!
A4) At: 40, p.132-134 Kiss Thy little hand and rub Thy little foot, sweep Thy little room when bedtime comes, O Thou to whom may all my goats be a sacrifice, O Thou in remembrance of whom I cry ah and ah! The shepherd was talking nonsense after this fashion. Moses said 'to him, 'Whom are you addressing?' […] May the Divinity be intimate with my humanity: blessings be ' upon your hand and upon your arm!	A5) Bt: p.19-22 to kiss Your little hands and feet when it's time for You to go to bed. I want to sweep Your room and keep it neat. God, my sheep and goats are Yours. All I can say, remembering You, is ayyyy and ahhhhhhhhh." Moses could stand it no longer. "Who are you talking to?" […] The Divine Nature and my human nature came together. Bless your scolding hand and your arm.	A6) Moj: p. 101-106 I'd kiss your little hand, and rub your feet, And sweep your bedroom clean and keep it neat; I'd sacrifice my herd of goats for you This loud commotion proves my love is true.' He carried on in this deluded way, So Moses asked, 'What's that I hear you say?' […] May God stay close to human beings like me, And may He bless your hand eternally!
A7) Lr: Poem 29, p.371-373 et Ls : p.16-18 Kiss your little hands and rub your feet and at bed time sweep your place to sleeps May my goats all be your sacrifice, in whose name I call my hoes and hoes.. . “Who's that you're talking with?” asked Moses, hearing shepherd voice such silly hopes. […]	F1) Vm: p.400- 405 « Que je puisse baiser Ta petite main et frotter Tes petits pieds, et, au moment du coucher, balayer Ta petite chambre, « Ô Toi à qui toutes mes chèvres sont offertes en sacrifice ; ô Toi en souvenir de qui sont tous mes gémissements! » Le berger disait de cette façon des paroles insensées: Moïse dit : « Homme, à qui parles-tu ? » […] « Puisse la Nature divine devenir intime avec ma nature humaine --que les bénédictions soient sur ta main et ton bras !	

Exemple 4.9 : M.IV) le titre (résumé), et lignes 1334, 1336-1338

داستان آن کنیزک کی با خر خاتون **شهوت می‌راند** و او را چون بز و خرس آموخته بود **شهوت راندن** آدمیانه و کدویی در **قضیب** خر می‌کرد تا از اندازه نگذرد خاتون بر آن وقوف یافت […]

آن خر نر را **بگا** خو کرده بود خر **جماع** آدمی پی برده بود

[…]

در **ذکر** کردی کدو را آن عجوز تا رود نیم **ذکر** وقت **سپوز**

گر همه **کیر** خر اندر وی رود آن **رحم** وان **روده‌ها** ویران شود

خر همی شد لاغر و خاتون او مانده عاجز کز چه شد این خر چو مو

Dastân e ân kanizak ke bâ xar e xâtun **şahvat mirând** ve u râ çun boz va xers âmuxte bud **şahvat rândan** e âdamiâne va kaduyi dar **qazib** e xar mikard tâ az andâze nagozarad xâtun bar ân vofuq yâft […]

Ân xar e nar râ be **gâ** xu karde bud xar **cemâ'e** âdami pey borde bud

[…]

Dar **zakar** kardi kadu râ ân 'acuz tâ ravad nim e **zakar** vaqt e **sapuz**

Gar hame **kir** e xar andar vey ravad ân **rahem** vân **rudehâ** virân şavad

Xar hami şod lâqar o xâtun e u mânde 'âcez kaz çe şod in xar ço mu

TL :

L'histoire de la servante qui **avait des rapports sexuels** avec l'âne de la maîtresse, et lui avait appris les **rapports sexuels** des humains, et avait mis une courge sur le **membre viril de l'âne** pour qu'il ne dépasse la limite ; la maîtresse (de la maison) s'en aperçut […]

Elle avait accoutumé cet âne mâle à la **baise**

L'âne avait découvert la **coïte** des humains

[…]

Cette vieillarde (sorcière) mettait la courge sur le **pénis**

pour que seule la moitié du **pénis** y entre lors de la **pénétration**

Si toute la **bite** de l'âne entrait en elle

cet **utérus** et ces **intestins** se ruineraient

L'âne devint mince et sa maîtresse (propriétaire)

restait impuissante (pour savoir) de quoi cet âne devint (mince) comme un cheveu?

A1) Nim : vol. 3 p. 82-87

Story of the maidservant who cum asino herae suae libidinem exercebat et eum tanquam caprum et ursam docuerat libidinem more humano exercere et veretro asini cucurbitam affigebat ne modum excederet. Her mistress discovered it […]

Asinum ad coitum assuefecerat : asinus ad concubitum hominis viam invenerat.

[…]

Cucurbitam peni indiderat ilia anus ut trudendi tempore dimidium penis iniret;

Si totum asini veretrum earn iniret, uterus ejus et viscera diruerentur.

The ass was becoming lean, and his mistress remained helpless, saying, "Why has this ass become as (thin as) a hair?"

F2) Vm, livre cinquième, p. 1172-1177

Histoire de la servante qui avec un âne herae sua libidinem exercebat et eum tanquam caprum et ursam docuerat libidinem more humano exercere et veretro asini cucurbitam affligebat ne odum excederet. Sa maitresse le decouvrit,

Asinum ad coitum assuefecerat : asinus ad concubitum hominis viam invenerat.

[…]

Cucurbitam peni indiderat ilia anus ut trudendi tempore dimidium penis iniret;

Si totum asini veretrum earn iniret, uterus ejus et viscera diruerentur.

L'âne maigrissait, et sa maîtresse restait impuissante, disant : « Pourquoi cet âne est-il

devenu mince comme un cheveu? »
F2) Kud : p.124-126 Une esclave, sous l'empire du désir, avait appris à un âne à faire l'amour avec elle et l'animal y avait pris goût. L'esclave utilisait une courge afin de contrôler les assauts de l'âne. C'est-à-dire qu'au moment de l'union, cette chienne enfilait la courge sur le membre de la bête afin de n'en recevoir que la moitié car, sans cette précaution, son vagin et ses intestins eussent été déchirés. La maîtresse de l'esclave s'étonnait de voir son âne dépérir de jour en jour. […]

Exemple 4.10 : M.V) ligne 511

خاله را **خایه** بدي خالو شدي این به تقدیر آمدست ار او بدي Xâle râ **xâye** bodi xâlu şodi in be taqdir âmadast ar u bodi
TL : Si la tante avait des **couilles** elle deviendrait l'oncle C'est par analogie qu'il est dit : « si c'était ça (le cas) ».
A1) Nim : vol. 4 p. 300 Mateterae si **testiculi** essent, ea avunculus esset : this is hypothetical – "if there were."
F1) Vm: p.866 « **Si ta tante était un homme**, elle serait ton oncle » – ceci est hypothétique : « si elle était… ».

CHAPITRE 5

Exemple 5.1 : M.I) lignes 11 et 15

نی حریف هرکه از یاری برید **پرده‌هایش پرده‌های** ما درید […] در غم ما روزها بیگاه شد **روزها** با **سوزها** همراه شد Ney harif e hark e az yâri borid **parde**-hâyaş **parde**-hâye mâ darid […] **Ruz**-hâ bâ **suz**-hâ hamrâh şod dar qam e mâ ruz-hâ bigâh şod		
TL : *Ney*, compagnon de tous ceux qui rompirent avec un ami Ses notes déchirèrent nos rideaux Dans notre chagrin, les jours perdurent le temps **Jours** et **brûlures** devinrent compagnons		
A1) SWJ in Ap: p. 118 plaintive wand'rer from my peerless maid, The reed has fir'd, and all my soul betray'd […] Alternate hope and fear my days divide: I courted Grief, and Anguish was my bride.	A2) Red, p.1-2 The absent lover's flute's no toy; Its **trills** proclaim his **grief**, his **joy**. […] Each day of sorrow, torment's pawn. My days are waste; take thou no heed,	A3) Whi: p.3-5 The flute is the confidant of all unhappy lovers; Yea, its **strains lay bare my inmost secrets**. […] Through grief my days are as labor and sorrow, My **days** move on, hand in hand with **anguish**.
A4) Nim, p. 5-6	A6) At : p.21-22	A7) Be: p. 17-19

The reed is the comrade of every one who has been parted from a friend: its **strains pierced our hearts**[607]. […] In our woe the days (of life) have become untimely: our **days** travel hand in hand with **burning griefs**.	The reed is the true companion of everyone parted from a friend: its **melodies** have **rent the veils shrouding our hearts**. […] Untimely the days have grown in our tribulation; **burning sorrows** have travelled along with all our **days**;	melts into wine. **The reed is a friend** **to all who want the fabric torn** **and drawn away**. The reed is hurt and salve combining. Intimacy […] [?]
A8) Her: p.146-147 **The reed is a comfort to all estranged lovers.** **Its music tears our veils away.** Have you […] Our days grow more unseasonable, these **days** which mix with **grief and pain**. . .	A9) Lr: p.362-364 The reed, soother to all sundered lovers -- its **piercing modes reveal our hidden pain**: […] **In our sadness time slides listlessly by** **the days searing inside us as they pass**.	A10) Moj: p.4-6 The reed consoles those forced to be apart, Its **notes** will **lift the veil** upon your heart, […] The day is wasted if it's spent in **grief**, Consumed by **burning aches without relief**--
A11) Will: p.7-9 The reed is friend to all who are lovelorn; its **melodies** have **torn our veils apart**. […] In all our grief the days turned into **nights**, the **days** fell into step with searing **pains**.	F1) Saf : p. 53-55 La flûte accompagne quiconque est séparé de l'être aimé: ce sont les **accents de la flûte** qui **dévoilent nos secrets**. […] Que de jours se sont terminés alors que nous étions chagrins ! nos jours pour compagne de route eurent les **brûlantes tristesses**.	F2) Vm : p.53-55 « La flûte est la confidence de celui qui est séparé de son Ami : **ses accents déchirent** nos **voiles**. […] « Dans notre affliction, les **jours** sont devenus moroses ; nos jours cheminent avec les **peines brûlantes**.
F3) Lel: p.59-61 La flûte est la compagne des esseulés d'amour Et nos **voiles**, par ses **notes**, connaissent la déchirure […] En ce chagrin brûlant, nos jours se sont perdus Les **jours** sont devenus compagnons des **brûlures**		

Exemple 5.2 : Q. VIII) ligne 8

[607]La note du traducteur : Literally, “rent our veils”

افتد عطارد در **وحل**، آتش درافتد در **زحل** **زَهره** نماند **زُهره** را تا پرده ای خرم زند Oftad ‘atârod dar **vahal**, âtaş dar oftad dar **zohal** **zahre** namânad **zohre** râ tâ parde i xorram zanad		
TL : Tombera Mercure dans la boue, tombera le feu sur Saturne Bile ne restera point à Vénus pour qu’elle joue une mélodie joyeuse.		
A1) Ls : p. 111-112 **Mercury** sinks into **mire**, and **Saturn** goes up in **flames** **Venus** grows **pale**, untuned its happy music	F1) Vo : p. 263-264 Mercure sombrera dans 1a **boue**, **Saturne** s'embrasera. **Venus**, chanteuse du ciel, ne jouera plus ses mélodies joyeuses.	F2) Taj : p.207-209 Mercure tombe dans la **boue** , Le feu s'empare de **Saturne** , **Vénus** n'a plus aucune **bile** Pour frapper un rythme joyeux

Exemple 5.3 : Q. VII) ligne 8

مشک ببند ای **سقا** می نبرد **خنب** ما **کوزه** ادراک‌ها **تنگ** از این **تنگناست** **مشک** ببند ای **سقا** می ببراز**خمٍ** ما **کوزه** ادراک‌ها تنگتراز تنگناست[608] **Moşk** beband ey **saqâ**, mey nabarad **xonb** e mâ **kuze** ye edrâk-hâ **tang** az in **tangnâst** **Moşk** beband ey saqâ, mey bebar az **xomm** e mâ **kuze** ye edrâk-hâ **tang**-tar az **tangnâst**		
TL : Ferme ton outre, ô *saqâ*[609](porteur d’eau/échanson), notre pichet ne porte pas de vin le tonneau des compréhensions est étroit (à cause) de cette étroitesse/de cet embarras Ferme ton outre, ô *saqâ* (porteur d’eau/échanson), prends du vin de notre pichet le tonneau des compréhensions est plus étroit que cette étroitesse/cet embarras		
A1) Nid : IX, p. 32-37 Tie up the skin, O cup-bearer, fetch wine from our jar: The vessel of perceptions is straiter than a strait pass.	A2) Cow : p.67-68 O cup-bearer, tie up the skim Fetch wine: The jar of insight is filled with a pure draught.	A3) Ls : p.149 Seal up the skin, my host, no vintage can convey us there The jug of apprehension's bottlenecked in those straits
F1) Vo : p.250-251 O porteur d'eau, ferme ton outre, prends du vin dans notre amphore : Dans ce monde limité, le vase des perceptions est étroit.		

Exemple 5.4 : Q. VI) ligne 8

خامش که گر بگویم من نکته‌های او را از خویشتن برآیی نی در بود نه بامت **Xâmoş** ke gar beguyam man nokte hâye u râ az xiştan bar âyi ney dar bovad na bâmat	
TL : **Silence**! Car si je dis ses points (ses secrets),	

[608] Nicholson a préféré cette version tout en tenant compte de l’alternative favorisée par Foruzânfar.

[609] Contrairement à l’interprétation de Nicholson qui a pris *saqâ* dans le sens de *sâqi*, le fameux porteur de vin (échanson) de la poésie persane, il doit s’agir dans ce vers d’un porteur d’eau, assurant un service public en Orient en fournissant de l’eau aux passagers de la rue.

tu sortiras de toi, ni porte ni plafond ne te restera		
A1) Nid : XIV, p.55-57 **Peace**! if I should utter forth his mystic sayings, You would go beside yourself, neither door nor roof would restrain you.	A2) Am : tome I, n°50, p.44-45 **Silence**! For if I were to utter his subtleties you would come forth from yourself, neither door nor roof would remain to you.	A3) Be: p. 77-78 **Now silence**. If I told more of this conversation, those listening would leave themselves. There would be no door, no roof or window either!
A4) Cow : p. 77-78 **O peace**! if I should shout aloud his mysteries Neither door nor roof would restrain you.	A5) Her : p.197-198 **Silence**. If I were to utter more, you would be completely gone. left without a door or roof.	A6) Sta : p.98 **Now it is time for silence**. If I told you about His true essence You would fly from your self and be gone, and neither door nor roof could hold you back!
A8) Sch : p. 83-85 **Be silent!** If I'd utter here the secrets fine he told me, You would go out all of yourself, no door nor roof could hold you!	A7) Ls : p.80-81 **Silence!** For if I tell you of his attributes you will lose yourself and find yourself homeless completely without prospects	F1) Vo : p.239-240 - **Silence** ! Si je répétais ses secrets, Tu serais hors de toi-même : ni porte, ni toit ne pourraient te retenir.

Exemple 5.5 : Q. XXI) Di : Qa n°2039, ligne 5

خیره کشی است ما را دارد دلی چو خارا بکشد **کسش نگوید** تدبیر خونبها کن Xire-koş**ist mâ râ**, dârad deli ço xâra Bokşad, **kasaş naguyad**, tadbir e xunbahâ kon		
TL : Il nous appartient un tueur/une tueuse par surprise/tueur de faible, il/elle a un cœur de silex Il/elle tue, personne ne lui dit : « penses [alors] au prix du sang! »		
A1) Am : tome II, n°253, p.42 A tyrant we have who has a heart like flint; he slays, and no one says to him, “Prepare to pay the blood-money."	A3) Hel : p. 23 While a tyrant with a heart of flint slays, and no one says, "Prepare to pay the blood money:'	A4) Ls : p. 56 Impudent, brazen, he murders me, stony his heart none dares demand money to atone my blood
F1) Saf : p. 61-62 Une cruelle au cœur de pierre impunément nous met à mort ; quand elle tue, nul n'ose dire : «Etablis donc le prix du sang' »	F2) Taj : p.299-300 L'obstiné qui nous extermine Possède un cœur fait de granit. S'il tue, personne ne lui dit : « Rappelle-toi le prix du sang.[610]	

Exemple 5.6 : MII) lignes 1741-1742

[610] Note de la traductrice : Personne, jamais, ne pourra vengeance de la mort, lui réclamer « le prix du sang ».

گرچه یک جنس‌اند مرد و زن همه گرچه خوش‌خو و حلیم و ساکنست Garçe yek jensand mard o zan hame Grace xoş-ru o halim o sâken ast	گر تو مردی را بخوانی فاطمه قصد خون تو کند تا ممکنست gar to xâni zani râ Fâteme qasd e xun e to konad tâ momken ast	
TL : Bien que l'homme et femme soient tous de même substance si tu appelles un homme '*Fâteme'* Bien qu'il soit sympathique, patient et calme il tentera (de verser) ton sang tant qu'il (lui) est possible.		
A2) Wil : p.149-158 If you call a man Fatima- although men and women are all of one kind-- He will try as far as possible to kill you, although he be good tempered, mild, and quiet.	A3) Nim: Moses and the Shepard, p.310-315 If you should call a man 'Fátima'—though men and women are all of one kind— He will seek to murder you, so far as it is possible (for him), albeit he is good-natured and forbearing and quiet.	A5) Bt: p.19-22 but if you call a man Fatima, it's an insult. Body-and-birth language
A6) Moj: p. 101-106 If you address a man by Fatema's name, Though man and woman are inside the same, He'll still seek vengeance for it if he can, Even if he's a calm and patient man	A7) Lr: Poem 29, p.371-373 If you call some man by "Fatima" though men and women are one specie though this man's a calm one and serene he'll try to slit your throat	F1) Vm: p.400- 405 « Si tu appelles un homme "Fâtima" - bien que les hommes et les femmes soient tous d'une seule espèce - « Il cherchera à te tuer, si cela lui est possible, bien qu'il ait bon caractère, qu'il soit patient et calme.

Exemple 5.7 (1.5) : M.II) ligne 130

TL : Comment puis-je dire (faire), pas une de mes veines n'est sobre La description de cet ami(e), à qui il n'est pas d'ami(e)?		
A1) Red: I. p.8-11 Bid me describe, whose every nerve is seared, A lover's woe, whom mistress never cheered.	A2) Whi: p. 7-12 What can I say when not a nerve of mine is sensible? Can I explain 'The Friend' to one to whom He is no Friend?	A3) Nim: p. 9-11 How should I—not a vein of mine is sensible— describe that Friend who hath no peer?
A4) Nir: p.175-176 from Man: 123-143 How should I-not a vein of mine is sensible-describe that Friend Who hath no peer?	A6) Moj: Book One: p. 10-13 Since all my veins now pulse with drunkenness[611] How can I represent his loftiness?	A7) Will: p.16-19 What can I say -- no vein of mine is sober -- to explain that Friend who is beyond a friend?
F1) Vm: p.59-61 « Comment pourrais-je, alors		

[611] Note du traducteur: *Drunkenness*: this term is used in sufi literature to mean intoxication due to love.

qu'aucune parcelle de mon être n'est lucide, décrire cet Ami qui n'a point son pareil ?

Exemple 5.8 : R. IX)

هر شب که *دل* **سپهر** گلشن گردد **عالم** همه ساکن چو *دل* من گردد صد *آه* برآورم ز **آیینه‌ی دل** **آیینه‌ی دل** ز *آه* روشن گردد Har şab ke *del* e **sepehr** golşan gardad **âlam** hame sâken ço *del* e man gardad Sad *âh* bar-âvaram ze **âyine ye del** **âyine ye del** ze *âh* roşan gardad	
TL : Chaque nuit, où le *cœur* du **firmament** devient jardin **l'univers** tout paisible comme mon *cœur* devient Cent *soupirs* je ressors du **miroir du cœur** le **miroir du cœur** par *soupir* deviendra clair	
A1) Ap : p.35 Flowers every night Blossom in the sky; Peace in the Infinite; At peace am I. **Sighs** a hundredfold From my *heart* arise; My *heart*, dark and cold, Flames with my **sighs**.	A2) Be : p.320 Flowers open every night across the sky, a breathing peace and sudden flame catching. [?!]
A3) GaFa : n°1284, p.398 Every night when the sky-like heart becomes a rose-garden, The whole world becomes still, like my heart. I bring forth a hundred sighs from the mirror of the heart, And the mirror of the heart becomes luminous from these sighs.[612]	F1) Vr : p.91 Cette nuit où le cœur du ciel est telle une roseraie, L'univers, tout entier silence, est pareil à mon cœur. Cent gémissements s'exhalent du miroir de mon cœur, Le miroir du cœur est rendu clair par mes plaintes.

Exemple 5.9 : MIII) ligne 1754

در حق او مدح و در حق تو ذم در حق او شهد و در حق تو سم Dar haq e u madh o dar haqq e zam dar haq e u şahd o dar haqq e to sam		
TL : Dans son cas, c'est de la louange, dans ton cas, c'est de la médisance Dans son cas, c'est du miel (jus, nectar), dans ton cas, c'est du poison		
A1) Whi : p. 121-125 What is poison for thee is honey for him.	A2) Wil : p.149-158 From him it is praise, but from you it would be	A3) Nim: Moses and the Shepard, p.310-315 In regard to him it is (worthy of)

[612] Note du traducteur : line four: a reference to the saying [h a d i th] of the Prophet Muhammad , 'There is a polish for every mirror, and the polish for the mirror of the heart is the recollection of God [dk i r u 'llah].' Mawlânâ is here saying that the sighs of longing for the nearness to God arc polishing the metal-like mirror of his heart.

What is good in him is bad in thee,	blame; from him it is honey, but from you it would be poison.	praise, and in regard to thee it is (worthy of) blame: in regard to him honey, and in regard to thee poison.
A4) At: 40, p.132-134 In regard to him it is praiseworthy; in regard to you it is blame-worthy; in regard 'to him it is honey, in regard to you it is poison.	A5) Bt: p.19-22 What seems wrong to you is right for him. What is poison to one is honey to someone else.	A6) Moj: p. 101-106 What he thinks virtuous you deem scandalous: This person's meat to you seems poisonous.
A7) Lr: Poem 29, p.371-373 What to some is praise, to you is blame What's honey to his taste, your poison	F1) Vm: p.400- 405 « En ce qui le concerne, c'est digne de louanges et en ce qui te concerne, cela mérite le blâme ; quant à lui, c'est du miel, et quant à toi du poison.	

Exemple 5.10 : R. X) ligne 2

گر من به غم عشق تو نسپارم **دل** **دل** را چه کنم بهر چه میدارم **دل** Gar man be qam e eşq e to naspâram **del** **del** râ çe konam abhr e çe midâram del		
TL : Si je ne donne pas au chagrin de ton amour **le cœur**, **Le cœur**, que puis-je en faire? Pourquoi ai-je le cœur?		
A1) Erc : p.61 If the pain of Love doesn't fill this Heart, I don't care if I have it or not	A2) Shr : p.146 If I don't offer my heart to the sorrow of your love What do I need it for? What other purpose can it serve?	A1) GaFa : n° 686, p.213 For if I don't entrust my heart to the longing of love for you, What can I do with my heart? Why else do I have a heart?
F1) Tch : n°91, p.40 Si ce n'était pour 1'abandonner à ma passion pour toi, Que ferais-je de mon cœur, pourquoi aurais-je un cœur?	F2) Vr : p.44 Si je ne donne pas mon cœur au chagrin de ton amour À quoi sert le cœur ? Pourquoi donc ai-je un cœur ?	

Exemple 5.11 : R. V) ligne 2

گفتم که **شب دراز** خواهم **مهتاب** **آن شب** شب زلف تست و **مهتاب** رخت Goftam ke şab e derâz xâham mahtâb ân şab şab e zolf e tost o mahtâb roxat	
TL : J'ai dit que, [dans/par] **une longue nuit**, je veux **le clair de lune** **Cette longue nuit** est la nuit de ta chevelure et **le clair de lune**, ton visage.	
A1) Ar : p.122 'The night is dark and long ', I said; 'Bright, bright the moonshine that I seek; That night, the tresses of Thy head, That moon, the lustre of Thy cheek.	A2) GaFa : n° 202, p.66 I said, 'I want a long night of moonlight.' That night is but your dark curls and the moonlight is your face.
F1) Tch : #219, p. 67 Je disais que je voulais une longue nuit de clair de lune. Cette nuit est la nuit de ta chevelure, et le	F2) Vr : p.180 Je me disais : « À la longue nuit, je demande le clair de lune Cette nuit est la nuit de tes tresses, et le clair de

clair de lune ton visage.	lune est ton visage. »

Exemple 5.12 : R. V)

ما **کار** و **دکان** و **پیشه** را سوخته‌ایم در عشق که او *جان* و *دل* و *دیدهٔ* ماست	**شعر** و **غزل** و **دو بیتی** آموخته‌ایم *جان* و *دل* و *دیده* هر سه بردوخته‌ایم
Mâ kâr o dokân o o pişe râ suxte im Dar eşq ke u jân o del o dide ye mast	şe'r o qazal o dobeyti âmuxte im jân o del o dide har se barduxte im
TL : Nous avons brûlé **travail**, **boutique**, et **métier** Dans l'amour, qui est notre ***âme***, ***cœur*** et ***œil***	Nous avons appris **poème**, **qazal**, et **quatrain** Nous avons cousu ***l'âme***, ***le cœur*** et ***l'œil***
A1) GaFa, n°1, p. 1 I have burned my business, shop, and trade, *And* I have learned verses, odes, and quatrains. In [the fire of] love, which is my soul, heart, and sight, I have burned all three---soul, heart, and sight.	A2) Shg: p.30 We have burned all trace of work and profession; We have nothing but poetry and love songs now. We sing of heart, soul, and the Beloved-- Only to burn all trace of heart, soul, and Beloved.
A3) Bo: p.20 We've given up making a living. It's all this crazy love poetry now. It's everywhere. Our eyes and our feelings focus together, with our words.	A4) Ls: p.55 We've left our job and craft and store in flames We've learned ghazals and lyrics, lines of verse In love, he's heart and soul, our very eyes We've left all three -heart, soul and eyes –in flames
A5) Khd: p.196 we set fire to our shops jobs and trades we chose to learn poetry love songs and lyrics instead in the journey of love where love is our soul and heart and eyes we riveted all three to love in turn	F1) Vr, p.22 Nous avons brûlé nos affaires, notre travail, notre boutique Et nous avons appris la poésie, les quatrains, les ghazals. Dans l'amour qui est notre âme, notre cœur et nos yeux Nous avons brûlé l'âme et le cœur et les yeux.

Exemple 5.13 : MI) ligne 1758

من نگردم پاک از تسبیحشان Man nagardam pâk az tasbiheşân pâk ham işân şavand o dorfeşân	پاک هم ایشان شوند و درفشان
TL : **Je ne deviens pas pur par leurs louanges** Ce sont eux-mêmes qui deviennent purs et porteurs de perles	

Exemple 5.13 : MI) ligne 1735

جسم و حاجت در صفات ذوالجلال با کی می‌گویی تو این با عم و خال Cesm o hâcat dar sefât e zolcalâl bâ ke miguyi to in bâ amm o xâl
TL : Le corps et les besoins [du corps], [en parlant] des attributs du « Possesseur de magnificence »./? Tu dis cela à qui? À l'oncle paternel ou à l'oncle maternel./?

Exemple 5.14 : MI) ligne 1751

تو برای وصل کردن آمدی یا برای فصل کردن آمدی To barâye vasl kardan âmadi yâ barâye fasl kardan âmadi?
TL : Es-tu venu pour réunir ou es-tu venu pour séparer?

Exemple 5.15 : Q.VII) ligne 2

درج عطا شد پدید غره دریا رسید صبح سعادت دمید صبح چه نور خداست Dorc e atâ şod padid, qorre ye daryâ rasid sobh e saâdat damid, sobh çe nur e xodâst	
TL : La perle de générosité a émergé, le grondement de mer est arrivé L'aurore de bonheur s'est levée. L'aurore? Quoi/Laquelle?! C'est la lumière de Dieu!	
A1) Nid : IX, p. 32-37 The billow of largesse hath appeared, the thunder of the sea hath arrived, The morn of blessedness hath dawned. Morn? No, 'tis the light of God.	
A3) Ls : p.149 the sea foams white, casts its treasures: Fortunate dawn, morn of the light of God! Whose face? What image? King or prince? What ancient sage is this?	F1) Vo : p.250-251 Le trésor des dons est advenu, l'éclat de la mer s'est manifesté, L'aurore de la bénédiction s'est levée. L'aurore ? Non, la lumière de Dieu.

CHAPITRE 6

Exemple 6.1 : Q.XX) lignes 1 et 4

وه چه بی‌رنگ و **بی‌نشان** که منم […] بحر من غرقه گشت هم در خویش بوالعجب بحر بی‌کران که منم Vah çe birang o **bineşân** ke manam […] Bahr e man qarqe gaşt andar xiş bol'acab bahr e bikarân ke manam	
TL : Oh ! quel sans couleur et **sans signe** que je suis Mon océan s'est noyée en elle-même Quelle surprise! L'océan sans rive que je suis.	
A1) Ls : p. 159-160 OH, HOW colorless and formless I am! […]	A2) Hom : p.70-71 Colors and features I've none […] My sea drowns in itself what a boundless ocean I am

My sea has drowned within itself; what a strange and shoreless sea I am!	
F1) Taj : p.294-296 Ah! Que sans la moindre couleur[613] […] Mon océan, c'est en lui-même Que lui aussi il s'est noyé. Quelle stupeur, cet océan Sans aucun bord, et que je suis.	F2) Lel : p.48-49 Oh oui, je suis sans couleur et sans signe moi ! […] Mon océan s'est noyé en lui-même Étonnant océan sans rivage que je suis moi !

Exemple 6.2 : MI) ligne 31

چون نباشد **عشق را پروای او** او **چو** مرغی **ماند** بی‌پر، وای او Çun nabâşad **eşq râ parvây e u** u **ço** morqi **mand** bipar, vây e u	
TL : Si l'amour n'est plus son souci [si l'amour ne se soucie plus de lui] il ressemblera à un oiseau sans aile, hélas pour lui!	
A2) Red, p.1-3 Who feels not love's all-quick'ning flame, Is like the bird whose wing is lame.	A3) Whi: p.3-5 When the lover feels no longer LOVE's quickening, He becomes like a bird who has lost its wings. Alas!
A4) Nim, p. 5-6 When Love hath no care for him, **he is left** as a bird without wings. Alas for him then!	A8) Her: p.146-147 If Love withholds its strengthening care, the **lover is left** like a bird without wings.
A9) Lr: p.362-364 Unsuccored by Love, the poor lover is a plucked bird	A10) Moj: p.4-6 When shunned by love you're left with emptiness, A bird without its wings knows such distress:
A11) Will: p.7-9 When Love no longer has a care for him he's like a wingless bird - alas for him!	F2) Vm : p.53-55 Quand l'Amour ne se soucie plus de lui, **il reste** comme un oiseau sans ailes. Hélas pour lui !
F3) Lel: p.59-61 Si jamais l'amour ne se soucie plus de lui Il est comme un oiseau déplumé, hélas pour lui !	

Exemple 6.3 : MII) ligne 1770

ملت عشق از همه دینها جداست عاشقان را ملت و مذهب خداست Mellat eşq az hame dinhâ jodâst âşeqân râ mellat o mazhab xodâst	
TL : La nation de l'amour est séparée de toutes les religions Pour les amoureux, nation et religion c'est Dieu.	
A1) Whi : p. 121-125 The **sect** of lovers is distinct from all others,	A2) Wil : p.149-158 The **religion** of Love is apart from all

[613] Note de la traductrice : La tradition ésotériqus chi'ite attribue à chaque couleur une fonction symbolique déteminée et une signification suprasensible. C'est ainsi que le monde des lumières est lumière blanche, le monde des esprits est lumière jaune, le monde des âmes lumière verre et le monde des corps lumière rouge.

Lovers have a religion and a faith of their own.	religions: God is the religion and sect of Lovers.
A3) Nim: Moses and the Shepard, p.310-315 The **religion** of Love is apart from all religions: for lovers, the (only) religion and creed is -- God.	A4) At: 40, p.132-134 The Love-Religion has no code or doctrine.
A6) Moj: p. 101-106 **God's lovers stand beyond all faiths**, as they Are shown by God Himself a higher way.	F1) Vm: p.400- 405 **La religion** de l'amour est différente de toutes les religions ; pour les amoureux, la religion et la foi, c'est Dieu.

Exemple 6.4 : MIII) lignes 1766-1768

	گر بود پر خون شهید او را مشو	گر خطا گوید **ور**ا خاطی مگو
	این خطا را صد صواب اولیترست	خون شهیدان را ز آب اولیترست
	چه غم از غواص را پاچیله نیست	در درون کعبه رسم قبله نیست
Gar xatâ guyad **va**râ xâti magu	gar boad por-xun şahid u râ maşu	
Xun şahidan râ ze âb ulâtar ast	in xatâ râ sad savâb ulâtar ast	
Dar daun e ka’be rasm qeble nist	çe qam ar qavvâs râ pâçile nist	
TL : S’**il** dit des fautes, ne l’appelle pas fautif Si le martyr est plein de sang ne le lave pas Le sang vaut mieux pour les martyrs que l’eau Cette faute vaut mieux que cent bienfaits À l’intérieur de la *Ka’ba* il n’est pas question de *qibla* Qu’importe si le plongeur n’a pas de soulier?[614]		

CHAPITRE 9

Exemple 9.1 : M.II) lignes 138-139

	می‌نخسپم با **صنم** با پیرهن	پرده بردار و برهنه گو که من
	نه تو مانی نه کنارت نه میان	گفتم ار **عریان شود** او در عیان
Parde bardâr o berehne gu ke man	minaxosbam bâ sanam bâ pirhan	
Goftam ar oryân şavad u dar ayân	na to mâni na kenârat na miyân	
TL : Ôte le voile et parle-moi de façon dénudée car je ne couche jamais avec une **idole** en chemise Je dis : « si elle/il se dénude au clair il ne restera ni toi, ni ta côte, ni ton milieu		

[614] Nous n’avons pas inclus les traductions car il n’y a pas de phénomène particulier à analyser dans la perspective actuelle (la traduction des images) ; cependant, il convient de préciser que la traduction française est une fois de plus conforme à la version de Nicholson jusqu’à ses imperfections, lesquelles sont en effet empirées : Nicholson a traduit le pronom *u* (il/elle) par *he* et entre parenthèses *the lover*, ce qui constitue un étoffement superflu ajoutant à la charge sémantique de l’énoncé et mettant de l’ordre dans la dys-cohérence originale. Ce choix a été repris par Vitray-Meyerovitch mais sans parenthèse, donnant lieu à une traduction carrément erronée.

A1) Red: I. p.8-11 The veil tear off, dissimulation lost: "When unadorned, **beauty's** adorned the most." Should my sweet love unveil'd **her** charms display, Thy smirks and smiles would all be borne away.	A2) Whi: p. 7-12 Strip off the veil and speak out, for do not I Enter under the same coverlet as the **Beloved**?" I said, "If the **Beloved** were exposed to outward view, Neither wouldst thou endure, nor embrace, nor form.
A3) Nim: p. 9-11 Lift the veil and speak nakedly, for I do not wear a shirt when I sleep with the **Adored One**." I said: "If **He** should become naked in (thy) vision, neither wilt thou remain nor thy bosom nor thy waist.	A6) Moj: Book One: p. 10-13 Be frank and lift the veil, you ditherer. I wear no nightshirt when in bed with **her**!' I said, 'If the **beloved** strips for you, You'll be effaced, your waist and body too!
A7) Will: p.16-19 Hold back the veil and speak the naked truth! I don't lie down with clothes on with my **lover**.' I said, 'If **He** were naked in your sight, you'd not survive, nor would your breast nor waist.	F1) Vm: p.59-61 « Lève le voile et parle nûment, car je ne porte pas de chemise quand je dors avec mon **Adoré**. » Je dis : « **S'il** t'apparaissait sans voiles, tu ne resterais pas, ni aucune partie de toi-même.

Exemple 9.2 : Q. XV) lignes 1 et 8

بازآمدم بازآمدم، از پیش آن **یار** آمدم در من نِگر در من نِگر، بهر تو غمخوار آمدم […] **یارم** به بازار آمدست، چالاک و هشیار آمدست ور نه به بازارم چه کار، وی را طلبکار آمدم Bâz âmadam bâz âmadam az pişe ân yâr âmadam dar man negar dar man negar bahre to qamxâr âmadam […] Yâram be bazaar âmadast çâlâk o hoşyâr âmadast var na be bâzâram çe kâr vey talabkâr	
TL : Je suis revenu, je suis revenu de chez cet/cette bien-aimé(e) regarde-moi, regarde-moi, je suis venu te dévorer le chagrin […] Mon bien-aimé(e) est venu marché, il/elle est venu, agile et sobre Sinon que ferais-je au marché, je suis venu le/la réclamer	
A1) Ls : p.154-155 HERE I COME again again I come from the **Friend** Look at me, look at me I've come to look after you I come in joy, rejoiced I come freed from all […] My **beloved** struts through the bazaar discerning, quick to buy me out	F1) Taj : p.194-195 Je suis revenu, revenu, De cet **ami** je suis venu. Regarde en moi, regarde en moi, Triste pour toi je suis venu. […] Au bazar mon **ami** venu, Agile, alerte; il est venu; Et moi que ferais-je au bazar? Le réclamer je suis venu.

or else what business could have at all to be on the market - I come in search of him.	
F2) Jam : n°86, p.194-195 J'ai fait retour, j'ai fait retour, depuis ce **compagnon** j'ai fait retour Porte ton regard en moi, porte en moi ton regard, partageant ton chagrin je suis venu. […] Mon **compagnon** est au marché venu, leste et clairvoyant il est venu. Sinon qu'aurais-je à faire au marché? je suis venu l'y chercher.	

ANNEXE II
Tableaux

Tableau A : Translittération de l'alphabet persan[615]

Symbole persan	Symbole latin	Comme dans le mot[616][617]	Exemples en persan	Exemples translittérés
َ	A a	m**a**	مَن	man
آ	Â â	c**u**p (anglais)	آمد	âmad
ب	B b	**B**ernard	اَبر	abr
چ	Ç ç	Ma**ch**o (anlgais)	چِرا	Çerâ
د	D d	**d**ur	داد	Dâd
ِ	E e	m**ai**son	مِهر	Méhr
ف	F f	**f**emme	فدایی	Fadâii
گ	G g	**g**ardien	گرگ	Gorg
ه	H h	**h**ouse (anglais)	همهمه	Hamhamé
ی	I i	m**i**ne	مینا	Minâ
ژ	J j	**j**anvier	ژاله	Jâle
ج	C c	**J**uly (anglais)	جامِ جم	Câme
ک	K k	**c**oup	کلان	Kalân
ل	L l	**l**umière	لَر	Lor
م	M m	**m**ort	ما	Mâ
ن	N n	**n**u	نماد	Namâd
ُ	O o	**o**merta	عُمر	Omr
ُ	Ô ô	_	برو	Borô
پ	P p	**P**ierre	پروانه	Parvâne
ق غ	Q q	_	شقایق غم	şaqâyeq
ر	R r	**r**ouge	رمز	Ramz
س ص ث	S s	**s**yllabe	سریر ثریا صدق	Sarir, sorayâ, sedq

[615] Si ces symboles sont utilisés dans la translittération des textes persans (ou arabes), c'est bien la typographie française qui a été respectée pour ce qui est des règles de ponctuation.
[616] Les exemples sont tirés du français et de l'anglais. Dans le cas de l'anglais, ceci est indiqué entre parenthèses.
[617] Le phonème en question est mis en brillance dans chaque exemple.

ش	Ş ş	**ch**eminée	شاه	şâh
ت ط	T t	**t**echnique	تنها طاهر	Tanhâ, tâher
او	U u	m**ou**	دود	Doud
و	V v	**v**inyard	واژه	vâjé
خ	X x	Lo**ch** (anlgais)	خراب	Xarâb
ی	Y y	**Y**ard (anlgais)	میمون	Meymun
زض ظ ذ	Z z	**zi**z**anie**	زن تضمین ظاهر ذلال	Zan, tazmin, zâher, zolâl
ء ع	’	_	معنوی مومن	Ma’navi, Mo’men

Tableau B : Tableau chronologique[618] des traductions anglaises de Roumi[619]

Traducteur	Année de parution	Intitulé et lieu de parution	Source
Sir William JONES	**1791**	Traduction de l'ouverture du livre I du *Masnavi* dans son discours à *Asiatic Society* en décembre 1791[620]	Masnavi
James W. REDHOUSE[621]	**1881**	*The Mesnevī (usually known as the Mesnevīyi sherīf, or holy Mesnevī) of Mevlānā (our Lord) Jelālu-d-Dīn, Muhammed, er-Rūmī*, London	Masnavi
Edward Henry WHINFIELD[622]	**1887**	*Masnavi i ma'navi: the spiritual couplets of Maulána Jalálu-'d-Dín Muhammed i Rúmí* , London	Masnavi
Reynold Alleyne NICHOLSON	**1898**	*Selected poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīz*, London	Divân
	1926	*The Mathnawí of Jalálu'ddín Rúmí*, *Vol. I-VI*	Masnavi
	1926	*Tales of mystic meaning: being selections from the Mathnawī of Jalāl-ud-Dīn Rūmī, Translated with an introduction by R. A. Nicolson*, London	Masnavi
	1931	*Tales of mystic meaning: being selections from the Mathnawī of Jalāl-ud-Dīn Rūmī, Translated with an introduction by R. A. Nicolson. With a frontispiece by Cynthia Kent*, London	Masnavi
	1950	*Rūmī: Poet and Mystic*	
	2000	*A Rumi Anthology: Rumi: Poet and Mystic Tales*	Mixte

[618] Cette chronologie repose sur la date de la première publication de chaque traducteur.

[619] Ce tableau ne peut nullement prétendre à l'exhaustivité étant donnée la parution sans cesse de nouveaux titres chaque année et l'existence des traducteurs aux quatre coins du monde qui peuvent publier dans leur propre pays sans que nous puissions y avoir accès. Ainsi, seront exclus de cette liste tout produit secondaire à partir des traductions de Roumi, notamment les livres d'illustation, pistes audio, extraits, citations, etc.

[620] Traduction publiée dans la revue *Asiatick Researches* en 1794 ainsi que dans son œuvre complète : *The Collected Works of Sir William Jones*, ed. Garland Cannon, 13 volumes, vol. 4, p. 230-231, New York, New York University Press, 1993. La raison d'inclure cette traduction dans ce tableau, nonobstant le fait qu'il ne s'agit pas d'un ouvrage publié séparément c'est que cette traduction est la toute première en anglais.

[621] Le premier traducteur anglophone à publier le *Livre I* du *Masnavi*.

[622] Expert en poésie mystique iranienne, il a traduit 3500 distiques du *Masnavi* en prose.

		of Mystic Meaning	
William HASTIE	**1903**	*The Festival of spring from the diván of Jeláleddin: rendered in English gazels after Rückert's versions*, Glasgow	Divân
C. E. WILSON[623]	**1910**	*The Masnavī,by Jalālu 'd-Dīn Rūmī. Book II*, London	Masnavi
Arthur John ARBERRY	**1949** 1961 1963 1968 1979[624] 1995	*The Rubāʿīāt,of Jalāl al-Dīn Rūmī, select translations into English verse*, London *Tales from the Masnavi*, London *More tales from the Masnavi*, London *Mystical poems of Rūmī*, London *Mystical poems of Rūmī: second selection, poems 201-400*, London *Discourses of Rumi*, London	Divân (Robâyât) Masnavi Masnavi Divân Divân Fihe mâ fih
Colin GARBETT	**1956**	*Sun of Tabriz: a lyrical introduction to higher metaphysics*, Cape Town	Divân
William CHITTICK	**1984** 2004	*The Sufi Path of Love: The Spiritual Teachings of Rumi*, Albany (New York) *Me and Rumi, The Autobiography of Shams-I Tabrizi*, Louisville (Kentacky)	Mixte[625] Maqâlât (de Şams)

[623] Professeur de persan à University College London, sa traduction du *Livre II* du *Masnavi* a été appréciée par Nicholson comme un « prédécesseur fiable ». (1926 (II) : Introduction)

[624] Posthume

[625] 'Mixte' signifie que les textes originaux proviennent de sources variées ; à savoir que le traducteur a fait le choix des poèmes à traduire à partir du *Divân* ou du *Masnavi* sans pour autant en donner toujours la référence exacte. Là où la référence du texte original n'est pas indiquée par le traducteur, nous utilisons le point d'interrogation.

Andrew HARVEY	**1988**	*Love's Fire*, London	Mixte
	1989	*Speaking Flame*	Divân (Robâyât)
	1996	*Love's Glory: Re-creations of Rumi*, Berkeley (Califonia)	
	1997	*How could the soul not take flight: for double choir*, London	Masnavi
	1999	*Teachings of Rumi*, Boston	
	2002	*The Way of Passion: A Celebration of Rumi*, New York	Mixte
	2004	*Light Upon Light*, Inspirations from Rumi, New York	
Coleman BARKS[626]	**1988**	*This Longing: Poetry, Teaching Stories and Letters of Rumi*, Boston,	Masnavi/ Maktubât
	1994	*Say I Am You: Poetry Interspersed With Stories of Rumi and Shams*, Athens, (Georgia)	
	1998	*Lion of the heart*, London	Mixte
John MOYNE	1998	*Heartwood: meditations on southern oaks*	
	1998	*Whoever brought me here will have to take me home*, London	Mixte
	1999	*Open secret: versions of Rumi*, Boston	Robâyât
	2001	*Unseen Rain: Quatrains of Rumi*, Boston	Mixte
	2001	*The Soul of Rumi*, Boston	Mixte
	2004	*The Essence of Rumi, New Expanded Edition*, New York	Ma'aref
	2005	*The Drowned Book: Ecstatic and Earthy Reflections of Bahauddin, the Father of Rumi*	

[626] C'est le traducteur américain le plus connu de Roumi quoiqu'il ne maîtrise pas la langue persane.

Colman BARKS	**1990**	*Delicious Laughter: Rambunctious Teaching Stories from the Mathnawi of Jelaluddin Rumi*, Athens	Masnavi
	2003	*Rumi: The Book of Love: Poems of Ecstasy and Longing*, San Francisco	Mixte
	2007	*Rumi: Bridge to the Soul: Journeys into the Music and Silence of the Heart*, San Francisco	Divân: Mixte
	2010	*Rumi: The Big Red Book: The Great Masterpiece Celebrating Mystical Love and Friendship*, New York	Mixte
	2014	*Soul fury : Rumi and Shams Tabriz on friendship*, New York	Robâyât, Maqâlât
James COWAN	**1992**	*Where two oceans meet: a selection of odes from the Divan of Shems of Tabriz*, Shaftsburry	Divân
	1997	*Rumi's Divan of Shems of Tabriz: Selected Odes*, Shaftsburry	Divân
Shahram SHIVA Jonathan STAR	**1992**	*A Garden Beyond Paradise: The Mystical Poetry of Rumi*, New York	Divân
Nevit Oguz ERGIN	**1992**	*Crazy As We Are: Selected Rubais from Divan-Kebir*, Prescott (Arizona)	Divân (Robâyât)
	1993	*Magnificent One: Selected New Verses from Divan-I Kebir*, Burdett (NY)	Divân
	1997	*A Rose Garden: Selections from Meter I of Divan-I Kebir of Rumi*, Royal Oak (Michigan)	Divân
	2007	*Divan-i Kebir*, Complete English Translation, 22 vol., Royal Oak (Michigan)	Divân
Erkan TURKMEN	**1992**	*The essence of Rumi's Masnevi*, Konya	Mixte
	1996	*A Bouquet of Rumi's Versified Poems*, Konya	
Madan Gopal GUPTA	**1993**	*Maulana Rum`s Masnawi Translation and Commentary*, Agra, New Delhi	Masnavi

Wheeler McIntosh THACKSTON [627]	**1994**	*Signs of the unseen: the discourses of Jalaluddin Rumi*, Putney (Vermont)	Fihe mâ fih
Nader KHALILI	**1994** 2001	*Rumi, Fountain of Fire*, Hesperia (California) *Rumi, Dancing the Flame*, Hesperia (California)	Qazals (Robâyât)
Shahram SHIVA	**1995** 1999 2000	*Rending the Veil: Literal and Poetic Translations of Rumi*, Chino Valley (Arizona) *Hush, Don't Say Anything to God: Passionate Poems of Rumi*, Fremont (California) *Rumi - Thief of Sleep: 180 Quatrains from the Persian*, Prescott (Arizona)	Divân (Robâyât)
Annemarie SCHIMMEL	**1996**	*Look! This is Love*, Boston	Mixte
Krisha KHOSLA	**1996**	*Rumi Speaks Through Sufi Tales*, Chicago	Masnavi
Muriel MAUFROY	**1997**	*Breathing Truth, Quotations from Jalaluddin Rumi, London*	Mixte
Deepak CHOPRA Fereydoun Kia	**1998**	*The Love Poems of Rumi*, Edinburgh	Mixte
Kabir Edmund HELMINSKI	**1998** 2000 2001 2010 2011 2011	*The Rumi Collection an Anthology of Translations of Mevlâna Jalâluddin Rumi* *Love Is a Stranger: Selected Lyric Poetry*, Boston *The Pocket Rumi Reader*, Boston *Love's Ripening: Rumi on the Heart's Journey*, Boston and London *The Rumi Daybook*, Boston *The Knowing Heart: A Sufi Path of Transformation*, Boston	Mixte

[627] Professeur de langues orientales à l'université Harvard de 1974 au 2007, Thackston est un traducteur prolifique de la littérature persane et compte *Golestân* de Sa'di parmi ses traductions.

Kabir Edmund HELMINSKI Camille Adams HELMINSKI	**2000**	*Jewels of Remembrance: A Daybook of Spiritual Guidance Containing 365 Selections from the Wisdom of Mevlana Jalaluddin*, Boston	Mixte
Frankin D. LEWIS	**2000** 2008 2009	*Rumi Past and Present, East and West: The Life, Teachings, and Poetry of Jalal al-Din Rumi*, Oxford *Swallowing the Sun*, Oxford *Mystical Poems of Rumi*, Chicago	Mixte
Reza SABERI	**2000**	*A thousand years of Persian rubáiyát : an anthology of quatrains from the tenth to the twentieth century along with the original Persian*, Bethesda (Maryland)	Divân (Robâyât)
Maryam MAFI Azima MELITA KOLIN	**2001** 2012 2014 2014	*Hidden music*, London *Rumi's Little Book of Life: The Garden of the Soul, the Heart, and the Spirit, Newburyport* *Rumi, Day by Day*, Newburyport (Massachusetts) *Rumi's Little Book of Love: 150 Poems That Speak to the Heart*, San Antonio (Texas)	Divân (Robâyât)
Arthur SCHOLEY	**2002**	*The Paragon Parrot: And Other Inspirational Tales of Wisdom*, London	Masnavi
Timothy FREKE	**2003**	*Rumi Wisdom: Daily Teachings from the Great Sufi Master*, New York	?
Zara HOUSHMAND	**2003**	*Rumi's Rubaiyat*[628] http://iranian.com/Arts/rumi.html	Divân (Robâyât)
Robert BLY	**1981** 2004	*Night and Sleep*, Somerville (Massachusetts) *The Winged Energy of Delight: Selected Translations*, New York	? ?
Jawid MOJADDEDI[629]	**2004** 2007	*The Masnavi, Book one*, Oxford *The Masnavi, Book 2*, Oxford	Masnavi Masnavi

[628] Nous avons décidé d'inclure cette série de traduction du fait de sa taille et de son caractère cohérent et exhaustif et malgré son manque de parution sur support papier.
[629] D'origine afghane, il est professeur d'études islamiques à l'Université Rutgers, aux É.U.

Iraj ANVAR	**2005** 2008 2008	*Divan-I Shams-I Tabriz: Forty-Eight Ghazals*, The Hague *Shams-e Parandeh (Shams the Bird): Forty-Eight Ghazals from the Divan of Shams of Tabriz*, Maharashtra (India) *Say Nothing: Poems of Jalal al-Din Rumi in Persian and English (English and Farsi Edition)*, Sandpoint (Idaho)	Divân Divân Divân
Alan WILLIAMS[630]	**2006**	*The First Book of the Masnavi-ye Ma'navi*, New York	Masnavi
Harun YILDIZ	**2007**	*Selections from Mathnawi of Rūmī*, Konya	Masnavi
Nevit Oguz ERGIN Will JOHNSON	**2006** 2007	*The Forbidden Rumi*, Rochester (Vermont) *The Rubais of Rumi: Insane With Love*, Rochester (Vermont)	Divân : Robâyât Qazal
Jonathan STAR	**2008**	*Rumi: In the Arms of the Beloved*, New York	Mixte
Camille HELMINSKI Refik ALGAN	**2008**	*Rumi's Sun: The Teachings of Shams of Tabriz*, Sandpoint (Idaho)	Divân
Ali Fuat BILKAN	**2008**	*Tales from Rumi*, Somerset (New Jersey)	Masnavi
A. G. Rawan FARHADI Ibrahim G. GAMARD	**2008**	*The Quatrains of Rumi: Ruba'Iyat- Jalaluddin Muhammad Balkhi-Rumi*, San Rafael (California)	Divân : Robâyât
Nevit Oguz ERGIN Colman BARKS	**2009**	*Tales of a Modern Sufi: The Invisible Fence of Reality and Other Stories*, Rochester (Vermont)	Masnavi
Philip DUNN, Manuela M. DUNN	**2010**	*The Illustrated Rumi: A Treasury of Wisdom from the Poet of the Soul*, New York	Traduction du Masnavi selon Nicholson
Farrukh DHONDY	**2011** 2013	*Rumi: A New Translation*, New York *Rumi: A New Translation of Selected Poems*, New York	?

[630] Professeur d'études iraniennes et de religions comparées à l'Université de Manchester.

Daniel LADINSKY	**2012**	*The Purity of Desire: 100 Poems of Rumi*, New York	Divân
Rasoul SHAMS	**2012**	*Rumi: The Art of Loving*, Salt Lake City (Utah)	?
Edwin SOLAHUDDIN	**2013**	*A Spiritual Journey to the Land of Love: 40 Love Poems of Jalaluddin Rumi*, Kindle Edition	?
Negar NIAZI John G. OSTER	**2013**	*Rumi's Fables*, North Charleston (South Carolina)	Masnavi
Evren SENER	**2013**	*Tales from Masnavi of Rumi*, North Charleston (South Carolina)	Masnavi
Homa A. GAREMANI	**2014**	*Rumi's Banquet of Love*, North Charleston (South Carolina)	?
Anthony A. LEE Amin BANANI	**2014**	*RUMI - 53 Secrets from the Tavern of Love: Poems from the Rubiayat of Mevlana Rumi*, Ashland (Oregon)	Divân : Robâyât

Tableau C : Tableau chronologique des traductions françaises de Roumi

Traducteur	Année de parution	Intitulé et lieu de parution	Source
Jacques van WALLENBOURG	1799	*Traduction de Masnavi,* perdue dans un incendie, Istanbul	Masnavi
F. BAUDRY	1857	« Moïse et le Chevrier », *Magasin Pittoresque*	Masnavi
Henri Massé	1949	*Anthologie Persane*	Masnavi Divân
Assaf Hâlet TCHELEBI	1950	*Roubâ'yat,* Paris	Divân: Robâyât
Pierre ROBIN	1955	*14 Qazals parus dans les Cahiers du Sud n°4, Août 1955*	Divân : Qazals
SAFÂ Zabihollâh	1964	*Anthologie de la poésie persane*	Masnavi Divân
Eva VITRAY-MEYEROVITCH et Djamchid MORTAZAVI	**1973** 1976 1987 1990 1990	*Odes mystiques (Dîvân-e Shams-e Tabrîzî)*, Paris *Le Livre du dedans (Fîhi-mâ-fîhi)*, Paris *Rubâi'yât (extraits)*, Paris *Mathnawî : la quête de l'absolu*, Paris *Lettres*, Paris	Divân : Qazals Fîhi-mâ-fîh Robâyât Masnavi Maktubât
Ahmed Kudsi ERGUNER et Pierre MANIEZ	1988	*Le Mesnevi, 150 contes soufis*, Paris	Masnavi
Skalmowski WOJCIECH	1991	*« Sept ghazals de Rumi »* in Orientalia Lovaniensia Periodica, vol. 22	Divân
Mahin TADJADOD et alt.	1993	*Le livre de Chams de Tabriz*, Paris	Divân : Qazals
Christian JAMBET	1998	*Soleil du réel : poèmes d'amour mystique*, Paris	Divân : Qazals

Lila IBRAHIM-OUALI Bahman NAMVAR-MOTLAG	2001	*Sagesses et malices de la Perse, contes du "Masnavi"*, Paris	Masnavi
Rachid KORAICHI	2002	*Rûmî : Le Miroir Infini*, Paris	?
Juliet MABEY	2003	*Rûmî : la sagesse des derviches tourneurs*, Paris	?
Marjan FOULAVAND	2005	*Le marchand et le perroquet*, Paris	Masnavi

Tableau D : Grandes dates de la vie de Roumi et événements historiques[631]

Année	Événements historiques/ Vie de Roumi
c. 1148 (1152 ?)	Bahâoddin Valad (1148-1231), le père de Roumi, est né à Balkh : il est parmi les notables du clergé de cette région, jusriste, et surtout maître soufi.
1180	Şamseddin e Tabrizi est né à Tabriz en Azerbaïdjan.
1207	Roumi est né à Balkh ou Vakhsh
1219	Bahâoddin Valad quitte Khorâsan avec sa famille suite à un différend avec l'autorité politique locale.
1221	Début de l'invasion mongole dans l'Iran des Khwârazm-Shahs
c. 1221-1226	Installation de la famille de Roumi dans la région de Konya au Sultanat de Roum, à l'invitation des princes locaux, où une madrasa est construite pour Bahâ'e Valad qui en sera le doyen.
1231	Décès de Bahâoddin Valad Reprise des fonctions (d'enseignement) du père par Roumi, après quelques années de préparation sous la direction de ce dernier ainsi que celle de Borhânoddin Mohaqqeq.
1232-1237	Roumi part en Syrie poursuivre sa formation religieuse et mystique. La madrasa est laissée aux soins de Borhânoddin Mohaqqeq.
1244	Arrivée de Şams à Konya et révolution spirituelle de Roumi. Début d'une relation spirituelle profonde qui illumine Roumi à jamais. Roumi commence à écrire de la poésie, notamment des qazals regroupés dans le *Divân e Şams e Tabrizi*.
1246	Şams ayant quitté Konya, Roumi cesse de composer des poèmes. Il en reprend la composition après avoir reçu des mots de Şams.
1247	Şams est de retour à Konya. Poursuite de l'activité poétique de Roumi.
c. 1247-1248	Şams disparaît définitivement. Des thèses d'un assassinat par des disciples jaloux trouvent un écho. Roumi part plusieurs fois à sa recherche, en vain. Salâheddin e Zarkub succède à Şams comme compagnon spirituel et source d'inspiration de Roumi

[631] Les sources principales pour établir ce tableau sont : Lewis (2007), *Encyclopedia Iranica*, Aflâki (1984), et Foruzânfar (1973).

1258	Chute du califat Abbasside par les Mongols, sac de Bagdad.
c. 1264	Roumi entame la rédaction du premier *Livre* du *Masnavi*
1273	Roumi décède à Konya Sultan Valad, son fils, lui succède à la tête de la confrérie des disciples, fondant ainsi le fameux ordre soufi des Mevlevis

Index des notions

adaptation, 32, 45, 69, 76, 105, 201, 238, 239, 240, 325, 346, 350, 369, 370, 383, 393, 394
anaphore, 191, 192, 210, 211, 212, 214, 260
annexionniste, 189, 249, 257, 269, 280, 296, 302, 308, 313, 315, 357, 362, 393, 401
appauvrissement, 62, 79, 177, 217, 276, 294, 295, 298
arabe, 12, 15, 16, 19, 20, 23, 24, 28, 33, 38, 39, 45, 51, 55, 58, 65, 72, 74, 76, 80, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 110, 112, 119, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 139, 141, 148, 169, 170, 178, 181, 186, 188, 192, 213, 244, 253, 258, 262, 263, 297, 330, 353, 356, 371
âref, 19, 23, 25, 26, 36
aruz, 124, 125, 126, 128, 138, 141, 146, 147, 195
asymptote, 398, 399
beyt, 12, 29, 34, 105, 127, 128, 131, 132, 134, 147, 152, 156, 182, 212, 293, 297
champ d'interprétation, 252, 260, 261, 265, 310, 312, 313, 314, 322, 333
champ indical, 259, 315, 319
chiasme, 208, 209, 212
chiisme, 19, 87
cibliste, 272, 280, 281, 282, 284, 300, 301, 304, 323, 330, 347, 395
cohérence, 69, 71, 115, 148, 176, 211, 220, 221, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 240, 263, 280, 281, 296, 298, 323, 367
composé, 30, 36, 72, 74, 75, 76, 79, 93, 98, 99, 121, 127, 138, 143, 149, 153, 165, 173, 176, 179, 197, 199, 201, 206, 213, 254, 256, 294, 319, 333, 344, 398
connotation, 18, 39, 61, 62, 77, 79, 91, 99, 102, 103, 122, 162, 163, 169, 183, 184, 214, 241, 283, 332
déictique, 63, 65, 201, 230, 260
deuxième degré
de déformation, 290, 306
diachronique, 38, 39, 70, 85, 86, 124, 176, 177, 178, 179, 253, 266, 370, 380, 389
diastratique, 176
diatopique, 176, 177, 370, 380
diégétique, 69, 180, 183, 206, 217, 332
ellipse, 194, 203, 204, 207, 211, 213
emprunt, 12, 33, 55, 72, 85, 87, 90, 93, 94, 97, 98, 99, 181, 253
enjambement, 156, 205, 206
ennoblissement, 116, 177, 276, 280, 290, 291, 298
équivalence dynamique, 43, 207, 281, 297, 301, 303, 305, 395, 399
équivalence formelle, 40, 43, 202, 281, 399
erfân, 19, 20, 22, 160, 242, 244
érotique, 27, 45, 186, 187, 365, 381
ésotérique, 21, 24, 26, 28, 30, 31, 37, 39, 45, 169, 245, 246, 251, 260, 290, 297, 359
este'âre, 193, 254, 255, 263, 264
éthique, 48, 225, 226, 236, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 280, 283, 284, 285, 286, 292, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 309, 310, 312, 313, 314, 315, 318, 319, 338, 340, 345, 351, 357, 366, 372, 377, 382, 393, 394, 395, 397, 402
ethnocentrisme, 273, 275, 282, 287, 299, 305, 308, 357, 388, 400
exégèse, 60, 215, 245, 314, 317, 333, 337, 338, 397
exégétique, 315, 316, 317, 322, 334, 398
exotérique, 21, 23, 30, 37, 246, 249, 252
extralinguistique, 36, 60, 63, 65, 66, 78, 82, 96, 102, 111, 112, 118, 120, 121, 133, 143, 163, 164, 165, 166, 167, 224, 259, 260, 290, 311, 322, 344
figure de style, 45, 95, 102, 113, 168, 172, 175, 191, 193, 197, 200, 202, 203, 205, 206, 210, 212, 214, 219, 220, 234, 253
genre, 58, 60, 63
herméneutique, 35, 40, 48, 96, 159, 161, 211, 215, 223, 226, 241, 243, 244, 252, 261, 269, 297, 300, 301, 309, 321, 322
hétérogénéité, 70, 89, 91, 93, 95, 98, 105, 162, 176, 307, 311, 342, 391
homogénéisation, 47, 276, 289, 298, 305, 309, 313, 338
hypallage, 203, 204, 207, 212, 289
hyperbole, 172, 192, 200, 218, 258, 264
idéologie, 67, 68, 227, 243, 244, 249, 252, 257, 267, 280, 287, 290, 292, 320, 321, 326, 338, 339, 352, 354, 356, 358, 359, 360, 363, 364, 367, 388, 394, 397
ihâm, 193, 197, 199, 201, 202, 203
infra-discursif, 166, 182, 185, 196, 209, 276, 286, 389
interprétation, 21, 26, 27, 30, 31, 37, 39, 40, 56, 57, 59, 79, 80, 81, 96, 108, 141, 185, 200, 202, 211, 213, 215, 224, 226, 227, 228, 240, 244, 249, 251, 252, 259, 260, 261, 263, 264, 267, 269, 278, 303, 305, 307, 308, 310,

311, 312, 313, 314, 317, 318, 319, 321, 322, 323, 324, 327, 328, 331, 333, 335, 337, 339, 358, 359, 364, 365, 387, 400
Islam, 18, 20, 22, 23, 67, 86, 95, 141, 210, 217, 233, 244, 245, 247, 306, 308, 330, 336, 337, 357, 360, 362, 365, 377
islamisant, 248, 351, 359, 371
jenâs, 199
kenâye, 193, 254, 255, 257, 262, 263, 264, 365
laff o naşr, 214
lecte, 252
lexie, 73, 74, 77, 78, 80, 93, 97, 105, 129, 164, 183, 289
litote, 216, 218
macâz, 193, 199, 253, 254, 255, 256
majâz, 198, 253, 254, 255
matière pré-discursive, 163, 166, 168, 176, 194, 211, 224, 226, 322
métaphore, 23, 24, 28, 37, 100, 101, 138, 142, 157, 161, 172, 173, 174, 185, 188, 192, 193, 195, 198, 200, 202, 221, 241, 251, 253, 254, 256, 257, 258, 263, 266, 282, 283
métasémie, 77, 252, 389
métonymie, 26, 161, 193, 197, 199, 201, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 264, 365
mètre, 29, 63, 90, 94, 95, 99, 117, 118, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 140, 142, 147, 153, 154, 156, 166, 181, 196, 197, 198, 200, 209, 236
modulation, 76, 99, 140
musique, 39, 41, 57, 72, 112, 117, 119, 123, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 150, 154, 157, 160, 161, 195, 224, 245, 309, 392, 396
mysticisme, 18, 20, 22, 24, 25, 27, 37, 39, 60, 160, 242, 243, 246, 247, 250, 269, 308, 322, 358
narration, 29, 61, 69, 114, 149, 184, 220, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 238, 241, 288, 325, 392
néologisme, 72, 173, 177, 201, 300, 398
niveau de langue, 109, 291
Nouveau roman, 231
orthodoxe, 23, 24, 242, 249
paronomase, 41, 191, 195, 196, 197, 198, 199
polylogie, 183, 288, 291, 297, 298
polysémie, 18, 42, 77, 79, 161, 165, 193, 197, 202, 228, 290, 295
polysystème, 31, 42, 43, 48, 122, 150, 168, 169, 180, 181, 189, 195, 207, 226, 259, 269, 280, 286, 307, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 358, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 385, 394, 395, 397, 400
prosodie, 51, 60, 84, 122, 123, 124, 127, 134, 138, 154, 158, 192, 194, 195, 196, 224, 277, 291, 293, 322, 389, 390
qâfie, 127, 128, 129, 130, 137, 138, 140, 156, 191, 208
radif, 124, 127, 128, 129, 130, 132, 134, 137, 138, 140, 142, 143, 153, 156, 191, 208, 300
rahrô, 23, 30
rationalisation, 235, 276, 288, 290, 295, 298, 327
ré-énonciation, 48, 76, 77, 122, 123, 151, 156, 158, 162, 167, 168, 176, 188, 198, 202, 204, 207, 219, 224, 226, 240, 262, 284, 286, 296, 302, 312, 322, 335
registre, 84, 85, 111, 173, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 191, 289, 296, 298, 353
rhétorique, 45, 50, 94, 95, 96, 101, 104, 110, 116, 137, 159, 161, 167, 168, 174, 175, 181, 182, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 203, 204, 206, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 221, 229, 233, 241, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 269, 294, 389, 390, 401
rime, 29, 94, 99, 109, 117, 118, 122, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 137, 142, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 194, 196, 198, 208, 210, 211, 220, 236, 300, 302, 327
roumiolecte, 297, 396
rythme, 37, 41, 45, 46, 51, 59, 84, 100, 117, 118, 122, 123, 127, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 154, 155, 157, 160, 175, 191, 196, 207, 212, 224, 236, 241, 257, 261, 277, 278, 279, 282, 293, 300, 302, 322, 355, 387, 390, 392, 394, 399, 400
sémantique, 19, 40, 43, 45, 50, 53, 58, 63, 64, 65, 68, 70, 73, 77, 79, 82, 84, 89, 99, 100, 102, 103, 109, 111, 114, 117, 120, 121, 123, 131, 135, 143, 151, 152, 153, 154, 157, 160, 161, 162, 163, 169, 170, 172, 174, 175, 185, 189, 192, 193, 196, 200, 202, 203, 204, 205, 209, 210, 213, 214, 216, 223, 226, 230, 235, 251, 253, 257, 259, 283, 286, 289, 294, 309, 310, 312, 322, 393, 398
sémiotique, 28, 50, 53, 62, 82, 102, 111, 113, 115, 118, 119, 122, 135, 136, 138, 143, 144, 145, 150, 151, 160, 161, 163, 165, 168, 195, 210, 223, 226, 228, 251, 258, 259, 283, 286, 295, 302, 338, 341, 390, 396
sociolecte, 89, 166, 298, 396
sociolinguistique, 66, 89, 92, 163, 166, 168, 181, 188
soufiolecte, 252, 259, 264, 294, 297, 396

soufisme, 18, 20, 21, 24, 25, 26, 29, 32, 39, 67, 68, 87, 98, 121, 145, 148, 207, 224, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 321, 323, 330, 336, 351, 359, 360, 377
sourcier, 272, 282, 301, 303, 347, 395
syllabotonique, 137, 139
tacnis, 194, 195, 196
talmih, 95, 199, 221
tanâsob, 214
tasavvof, 18, 20, 244
taşbih, 193, 255
tasci', 195, 196
tazâd, 214, 215
technolecte, 166, 185, 187, 230, 297, 396
tendance déformante, 53, 59, 65, 116, 177, 271, 273, 276, 280, 285, 286, 287, 288, 291, 298, 299, 300, 305, 306, 313, 319, 327, 331, 335, 337, 338, 339, 347, 368, 379, 395, 397, 400
traduction pratique, 301
traduction transitive, 301
vulgaire, 182, 186, 188, 292

Index des noms propres

Aflâki, 31, 33, 51, 200, 331, 334, 335, 359, 378
Anvar, Leili, 23, 33, 35, 68, 98, 105, 106, 140, 153, 156, 157, 198, 204, 245, 249, 308, 331, 333, 335, 336, 337, 359, 365, 375, 379
Arberry, Arthur John, 21, 25, 34, 46, 69, 76, 77, 89, 96, 103, 108, 114, 115, 128, 147, 152, 155, 156, 179, 180, 181, 185, 203, 205, 208, 209, 210, 214, 236, 237, 238, 239, 241, 257, 289, 291, 293, 296, 302, 306, 307, 320, 326, 327, 331, 333, 334, 336, 357, 359, 361, 362, 364, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 379, 381, 382, 384, 391, 400
Attar, 12, 23, 29, 133, 233, 242, 249
Bacry, Patrick, 193, 194, 195, 197, 201, 211, 212, 214, 216, 218, 254
Barks, Colman, 34, 65, 69, 76, 96, 101, 108, 110, 153, 154, 174, 184, 210, 236, 239, 240, 291, 299, 300, 302, 308, 328, 329, 330, 331, 332, 371, 372, 374, 375, 381, 382, 385
Bassnett, Susan, 341
Benveniste, Émile, 50, 53, 73, 74, 75, 79, 82, 102, 111, 119, 122, 135, 136, 143, 144, 160, 162, 223, 259, 283, 338, 396
Berman, Antoine, 16, 42, 43, 44, 47, 48, 53, 168, 172, 174, 175, 176, 266, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 280, 282, 285, 286, 287, 288, 290, 294, 298, 299, 300, 305, 309, 310, 312, 313, 314, 317, 322, 330, 334, 335, 338, 339, 349, 350, 363, 368, 369, 373, 375, 381, 385, 387, 392, 394, 396, 401
Bourdieu, Pierre, 321, 343, 344
Browne, Edward, 25, 34, 246, 248, 249
Corbin, Henry, 18, 19, 20, 21, 22, 66, 82, 146, 160, 210, 224, 225, 243, 244, 251, 379, 383, 384
Cordonnier, Jean-Louis, 14, 106, 107, 117, 263, 266, 305, 314, 315, 316, 317, 334
Darbelnet, J., 46, 53, 59, 99, 174, 286
Dilthey, Wilhelm, 318, 323
Djami, 23, 45, 95, 251, 398
During, Jean, 140, 141, 144, 145, 199
Etkind, Efim, 156, 303
Ferdowsi, 12, 17, 25, 29, 85, 87, 88, 133, 248, 307, 378, 383
Flotow, Luise von, 61, 66, 67, 366
Folkart, Barbara, 57, 58, 122, 150, 162, 163, 166, 167, 168, 183, 185, 197, 239, 240, 259, 266, 276, 279, 284, 300, 301, 322, 335, 388, 389
Foruzânfar, Badi'ozzamân, 11, 28, 30, 45, 110, 111, 113, 116, 147, 199, 200, 329
Garcin de Tassy, Joseph, 192, 194, 196, 197, 199, 201, 213, 214, 254
Genette, Gérard, 15, 324, 332, 354
Goethe, Johanne Wolfgang von, 31, 32, 267, 274, 346, 371, 384
Guillemin-Flescher, Jacqueline, 53, 100
Hafez, 17, 23, 31, 32, 91, 130, 133, 135, 142, 161, 245, 267, 274, 288, 307, 371, 383, 384
Halladj, 25, 36, 160, 225, 250, 379, 383
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 106, 225, 274
Heidegger, Martin, 225, 226, 227
Hjelmslev, Louis, 150, 163, 164, 176, 197, 234, 251, 388
Hölderlin, Friedrich, 225, 273
Homâyi, Calâleddin, 45, 50, 128, 132, 133, 192, 197, 206, 212, 218, 254
Hugo, Victor, 135, 399
Ibn 'Arabi, Mohieddin, 25, 37, 60, 242, 244, 330, 383, 384
Jakobson, Roman, 14, 40, 43, 63, 83, 93, 95, 120, 121, 126, 130, 136, 171, 199, 227, 253, 277, 286, 343, 344, 388, 389, 390, 391
Jambet, Chistian, 33, 35, 64, 80, 181, 265, 291, 333, 335, 365, 367, 379
Jones, Sir William, 155, 293, 355, 369, 371, 375
Keshavarz, Fatemeh, 231, 234, 235
Khayyâm, 17, 29, 33, 131, 133, 149, 392
Ladmiral, Jean René, 14, 35, 272, 281, 282, 283, 285, 300, 301, 303, 313, 318, 398
Lazard, Gilbert, 55, 56, 74, 90, 91, 102, 107, 110, 111, 178, 199, 204
Lefevere, André, 43, 44, 131, 270, 321, 341, 344, 354, 355, 356, 357, 363, 367, 373, 392
Lewis, Franklin D., 17, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 45, 65, 67, 98, 99, 107, 109, 114, 125, 128, 130, 131, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 179, 184, 198, 200, 203, 205, 206, 207, 208, 212, 213, 217, 221, 239, 240, 256, 257, 275, 289, 291, 316, 326, 327, 333, 334, 335, 359, 362, 363, 367, 370, 371, 373, 374, 375, 376, 381, 383, 384, 391
Meillet, Antoine, 70
Meschonnic, Henri, 41, 47, 51, 52, 53, 113, 123, 125, 160, 196, 272, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 287, 290, 292, 299, 300, 338, 349, 373, 385, 388, 390, 395, 399, 402

Moïse, 32, 45, 47, 104, 109, 173, 183, 185, 206, 212, 216, 217, 219, 220, 232, 233, 249, 262, 291
Mojaddedi, Jawid, 35, 62, 72, 79, 98, 99, 104, 105, 107, 109, 152, 155, 180, 184, 185, 198, 206, 207, 257, 291, 293, 295, 298, 333, 364, 366, 374, 375
Mounin, George, 38, 53, 281, 282, 300, 301, 358
Munday, Jeremy, 281, 340, 347, 350
Nezami, 23, 29, 133, 218, 231, 307
Nicholson, Reynold Alleyne, 11, 16, 24, 34, 37, 45, 46, 55, 56, 57, 61, 62, 72, 96, 97, 99, 103, 105, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 128, 151, 153, 154, 155, 157, 170, 173, 174, 179, 180, 181, 183, 185, 187, 188, 189, 200, 206, 207, 209, 210, 211, 221, 236, 237, 238, 239, 242, 243, 244, 246, 247, 250, 256, 257, 262, 269, 289, 291, 295, 296, 299, 325, 326, 330, 331, 333, 336, 350, 355, 357, 361, 362, 363, 366, 369, 370, 371, 372, 374, 375, 378, 379, 381, 382, 383, 384, 400
Nida, Eugène, 40, 43, 207, 272, 281, 300, 301, 398
Pergnier, Maurice, 161, 162, 163, 166, 178, 181, 182, 230, 259, 287
Pinson, Jean-Claude, 225
Prandi, Michèle, 226, 251, 253, 259, 260, 261, 262, 264, 309, 310, 311, 312, 319
Redhouse, James W., 33, 58, 60, 61, 62, 72, 97, 105, 152, 155, 173, 174, 175, 180, 206, 293, 353, 355, 366, 369, 371, 375
Ricœur, Paul, 107, 199, 226, 243, 318, 323, 387, 388, 391
Rudaki, 85, 90, 94
Sa'di, 23, 91, 133, 135, 187, 196, 288, 307, 383, 384
Safâ, Zabihollah, 89, 180, 204, 294, 331, 334, 377
Şafi'i Kadkani, Mohammadrezâ, 37, 123, 127, 137, 142, 146, 195, 258, 260, 288, 307, 327
Safvat, Dariush, 140, 144, 145
Said, Edward, 248
Şamisâ, Sirus, 12, 90, 91, 92, 118, 177, 179, 225
Şams e Tabrizi, 11, 12, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 43, 63, 68, 134, 137, 146, 147, 149, 202, 220, 238, 242, 243, 244, 250, 263, 274, 307, 315, 328, 332, 351, 359, 392
Schimmel, Annemarie, 25, 32, 67, 141, 210, 239, 247, 300, 332, 336, 337, 351, 353, 359, 375
Schleiermacher, Friedrich, 273, 282, 391
Sohrawardi, 21, 22, 225, 243, 244, 250, 379, 383, 384
Spinoza, Baruch, 249
Steiner, George, 35, 39, 227
Suhamy, Henri, 194
Tajadod, Mahin, 33, 70, 98, 152, 154, 155, 178, 179, 181, 200, 203, 289, 291, 293, 316, 327, 328, 331, 334, 335, 336, 365, 367, 379, 391
Tchelebi, Assaf Hâlet, 76, 155, 213, 361
Toury, Gideon, 43, 300, 341, 346, 347, 348, 350, 351, 353, 354
Valad, Bahâoddin, 26, 242, 334
Venuti, Lawrence, 270, 273, 342, 346, 349, 358
Vinay, J. P., 46, 59, 99, 172, 174, 286
Vitray-Meyerovitch, Eva de, 25, 32, 33, 34, 46, 62, 72, 75, 76, 77, 79, 96, 101, 105, 109, 110, 111, 115, 141, 151, 157, 170, 180, 187, 189, 200, 203, 206, 207, 210, 211, 221, 237, 238, 245, 256, 257, 280, 288, 289, 292, 295, 296, 299, 325, 327, 331, 333, 336, 337, 353, 359, 360, 364, 366, 376, 377, 378, 379, 383
Whinfield, Edward Henry, 33, 34, 58, 60, 72, 96, 173, 174, 180, 207, 212, 231, 257, 294, 295, 350, 353, 366, 369, 371, 375, 383
Williams, Alan, 35, 62, 79, 98, 99, 107, 152, 155, 157, 158, 198, 207, 233, 234, 239, 298, 316, 333, 366, 372, 374, 375
Wilson, C. E., 33, 34, 96, 109, 151, 180, 211, 229, 231, 232, 244, 257, 369, 371, 375
Xânlari, Parviz, 12, 90, 125, 126
Yarshater, Ehsan, 89, 326, 336

Le soufisme de Roumi reçu et perçu dans les mondes anglophone et francophone : Étude des traductions anglaises et françaises

Résumé
Calâleddin Mohammad BALXI, ou ROUMI, est un poète mystique persan du XIIIe siècle, parmi les plus connus en Occident et surtout l'un des plus traduits de la littérature persane, notamment en anglais. Ce fait est dû aussi bien à l'immensité de son œuvre poétique consistant en un ouvrage mystico-didactique, Masnavi e ma'navi et un recueil mystico-lyrique de qazals et de quatrains, intitulé Divân e Şams e Tabrizi, qu'à un significatif engouement relativement récent en Amérique anglophone pour ses poèmes, de caractère spirituel. Les textes de Roumi apparaissent, de manière sporadique, en allemand, anglais et français, dès le début du XIXe siècle jusqu'à ce que Masnavi soit intégralement traduit en anglais au début du XXe siècle. Des vagues de réception ont désormais vu le jour dans le monde anglophone grâce aux nombreuses retraductions et adaptations. La réception du poète a été plus mince dans le monde francophone, où la grande partie des traductions ne datent que de la seconde moitié du XXe siècle sans susciter le même enthousiasme. Si les traductions ne font pas défaut dans ces deux langues, les spécifiés de la poésie persane ainsi que de la pensée mystique rendent particulièrement difficile l'opération du transfert du discours poétique de Roumi en anglais et en français. On étudie ici, d'abord, les obstacles principaux auxquels doivent faire face les traducteurs sur les plans linguistique, sémiotique, stylistique, poétique, et herméneutique. Cet exposé cherche, ensuite, à montrer les modalités du transfert de l'œuvre chez les traducteurs anglophones et francophones de diverses époques en évaluant les traductions dans le cadre de la théorie éthique (bermanienne) de la traduction. S'inspirant des théories sociolinguistiques de la traduction et s'appuyant sur un corpus bilingue diversifié, cette thèse tente enfin d'expliquer les différences de degré et de nature de la réception par les deux sphères culturelles cibles.
Mots-clés : traduction poétique, soufisme, monde anglophone, monde francophone, persan, Roumi (1207-1273), réception, poésie mystique

Rumi's Sufism Received in and Perceived by the English-speaking and French-speaking Worlds: A study of the English and French Translations

Abstract
Calâleddin Mohammad BALXI or RUMI, a Persian mystical poet of the 13th century, is amongst the best known in the West and one of the most translated authors of Persian literature, especially in English. This is due to the abundance of his poetic works which consist of mystical and didactic *Masnavi e ma'navi* and a collection of lyrical qazals and quatrains, *Divân e Şams e Tabrizi*. He is also known and translated because of the relatively recent strong appeal of his poems, with their spiritual undertone, to the North American audience. Rumi's poems appeared sporadically in German, English and French since the beginning of the 19th century until the full English translation of *Masnavi* in the early 20th century. Ever since, the English-speaking world has had waves of reception thanks to numerous retranslations and adaptations. In the French-speaking world, however, the reception of Rumi has been far less important: the majority of the translations were introduced in the second half of the 20th century and failed to find an equally enthusiastic audience. Despite numerous translations in both languages, transferring the poetic discourse of Rumi to French and English is a particularly complicated task, considering the specificities of Persian poetry and the mystical quality of his thought. In this study, we will first look into the principal obstacles that translators must surmount and we will work from linguistic, semiotic, stylistic, poetic, and hermeneutic perspectives. We will subsequently show how this transferring process has been carried out by French and English-speaking translators of various periods by applying the principles of Berman's theory of translation ethics to their works. Working from a diverse bilingual corpus and using the sociolinguistic theories of translation, the present thesis intends to explain the differences in the level and nature of this reception in the two target cultural spheres.
Key Words: Poetic translation, Sufism, English-speaking world, French-speaking world, Persian, Rumi (1207-1273), Reception, Mystical poetry

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 514 Études Anglophones, Germanophones et Européennes
EA 4398 - Langues, Textes, Arts et Cultures du Monde Anglophone (PRISMES)
5 rue de l'École de Médecine 75006 Paris