



HAL
open science

Réception de Hâfez de Chirâz en France : examen critique de la première traduction intégrale française du Divân de Hâfez

Saber Mohseni

► **To cite this version:**

Saber Mohseni. Réception de Hâfez de Chirâz en France : examen critique de la première traduction intégrale française du Divân de Hâfez. Linguistique. Université Sorbonne Paris Cité, 2017. Français. NNT : 2017USPCF011 . tel-01649084

HAL Id: tel-01649084

<https://theses.hal.science/tel-01649084>

Submitted on 27 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Institut National des Langues et Civilisations Orientales

École doctorale N°265

Langues, littératures et sociétés du monde

Centre de recherches Moyen-Orient Méditerranée (CERMOM)

THÈSE

présentée par :

Saber MOHSENI

soutenue le 19 juin 2017

pour obtenir le grade de Docteur de l'INALCO

Discipline : Traductologie

Réception de Hâfez de Chirâz en France

Examen critique de la première traduction française intégrale du *Divân* de Hâfez

Thèse dirigée par :

Mme Leïli ANVAR
M. Vincent GIROUD

Maître de conférences, INALCO
Professeur des universités, Université de Franche-Comté

RAPPORTEURS :

Mme Nasrine KHATTATE
Mme Homa LESSAN-PEZECHKI

Professeur émérite, Université Shahid Beheshti de Téhéran
Professeur des universités, Université d'Aix-Marseille

MEMBRES DU JURY :

Mme Leïli ANVAR
Mme Eve FEUILLEBOIS-PIERUNEK
M. Vincent GIROUD
Mme Nasrine KHATTATE
Mme Homa LESSAN-PEZECHKI
Mme Marie VRINAT-NIKOLOV

Maître de conférences, INALCO
Maître de conférences, Université de la Sorbonne Nouvelle
Professeur des universités, Université de Franche-Comté
Professeur des universités, Université Shahid Beheshti de Téhéran
Professeur des universités, Université d'Aix-Marseille
Professeur des universités, INALCO

Sommaire

Introduction.....	1
Première partie.....	23
Chapitre I : Le traducteur et le poète.....	25
Chapitre II : Le traducteur et la traduction.....	134
Deuxième partie.....	173
Chapitre III : Hâfez et son art poétique.....	175
Chapitre IV : Confrontation de la traduction et de l'original.....	226
Conclusion.....	321
Bibliographie.....	329
Table des matières.....	349

Introduction

C'était au printemps 2006 que la rumeur de la publication de la première traduction française de l'œuvre complète de Hâfez de Chirâz a couru dans les milieux littéraires et francophones d'Iran et a suscité admiration et reproche. La question de la compétence du traducteur et de la qualité de sa traduction n'étaient pas au centre de toutes ces réactions, mais c'était le prestige de Hâfez et l'attachement des Iraniens à l'œuvre de ce poète glorieux qui ont poussé les lettrés et critiques iraniens à admirer cette traduction comme un hommage étranger à l'œuvre de Hâfez ou à la critiquer comme une atteinte à l'intraduisibilité de sa poésie, considérée comme une valeur et un signe de son originalité de forme et de fond.

Malgré ces admirations et reproches gratuits qui ne parlaient pas du traducteur et de sa traduction, mais seulement du poète et de sa poésie, cette traduction était accueillie aussi bien en Iran qu'en France et avait valu à C. H. de Fouchécour plusieurs prix littéraires dans les deux pays : 2006 : Prix Nelly Sachs de la traduction de poésie ; 2007 : Lauréat de la Fondation culturelle iranienne « Mowqûfât de Dr. Mahmoûd-e Afshâr » ; Prix de la Bibliothèque Nationale d'Iran ; Médaille du Centre de Recherches d'études hâféziennes de Chirâz ; Prix du « Livre de l'année » attribué par le Ministère de la Culture d'Iran ; 2008 : Prix Delalande-Guérineau de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de l'Institut de France.

En ce qui concerne l'accueil de la presse française, nous pouvons trouver sur le site des éditions Verdier des extraits de presse qui annoncent la publication de la traduction de C.

H. de Fouchécour sur un ton admiratif : ils se fondent généralement sur la longue introduction de cette traduction pour présenter Hâfez, le poète aimé de Goethe, d'Hugo et d'Hegel. On peut lire dans ces extraits que Hâfez est le plus grand poète persan, qu'il incarne la figure même du poète oriental et que l'amour est au centre de sa poésie. Ils font allusion au fait que le langage poétique de Hâfez aborde bien des thèmes traditionnels inspirés par le soufisme, le Coran et la vie de cour, de l'armée et du commerce. Ils donnent aussi une description de l'ambiance culturelle, religieuse et politique du Fârs et surtout de Chirâz ; et ils n'oublient pas de rappeler les traductions précédentes des poèmes de Hâfez ou des autres poètes persans. Et enfin, ils révèlent que Verdier inaugure sa nouvelle collection de poche avec la traduction de C. H. de Fouchécour comme la première traduction française intégrale du *Divân* de Hâfez de Chirâz. Cette traduction a été aussi honorée par deux émissions radiophoniques sur France Culture¹.

Trois ans après la publication de ladite traduction, et tandis que les réactions allaient se calmer, nous avons entamé cette recherche pour faire une vraie critique traductologique de cette première traduction intégrale de l'œuvre de Hâfez en français ; une critique traductologique veut dire une critique qui prend en compte d'une part le traducteur et le texte traduit et de l'autre, l'auteur original et le texte à traduire ; et elle met bien sûr l'accent sur la relation qui existe entre le texte traduit et le texte à traduire. Pour cette raison, nous avons retenu l'essentiel de notre démarche critique du trajet analytique proposé par Antoine Berman ; cette méthode analytique est présentée dans sa forme la plus développée et la plus exhaustive dans *Pour une critique des traductions : John Donne* et « peut se moduler suivant les finalités particulières de chaque analyste » (Berman, 1995 : 64).

La critique des traductions peut prendre de diverses directions : elle peut comparer l'original à sa traduction ou bien à ses traductions afin de révéler les « gains et pertes » et d'étiqueter les traductions de « bonnes » ou de « mauvaises » ; cette critique est qualifiée de « négative » par la traductologie. Elle peut aussi s'intéresser au rôle que joue une traduction au sein de sa propre langue-culture et aux apports qu'elle a pour sa littérature

¹ . Dans le cadre de l'émission *Cultures d'Islam* au 17 septembre 2006 et au 4 juillet 2010.

nationale. La critique peut même progresser dans un sens inverse et s'interroger sur l'apport des traductions pour l'œuvre originale : Si la survie d'une œuvre ne dépend de ses traductions ? S'il y a des sens cachés dans l'original que seulement les traductions peuvent divulguer ? C'est la direction empruntée par le déconstructionisme (Gentzler, 1990 : 271-344).

Mais parmi toutes les directions que peut prendre la critique des traductions, nous empruntons celle qui mène vers une nouvelle traduction de l'œuvre de Hâfez en français, c'est-à-dire une critique qui en étudiant la traduction de C. H de Fouchécour comme la plus récente traduction française du *Divân*, nous permet d'établir les principes d'une future traduction française du *Divân*. Nous croyons que faire connaître une œuvre étrangère dans la langue-culture d'accueil n'est pas le travail d'un seul traducteur et le résultat d'une seule traduction : si le but idéal recherché par l'acte du traduire consiste à produire un texte traduit capable de remplacer l'original dans la langue-culture d'accueil, il implique que l'œuvre étrangère soit présentée dans son intégralité, c'est-à-dire avec toutes ses caractéristiques de forme et de fond de sorte qu'il devient un texte ouvert comme l'est l'œuvre originale. Mais il va de soi qu'on ne peut s'approcher de cet idéal qu'en multipliant les traductions : en plus des différences linguistiques et culturelles qui perturbent toujours la recréation intégrale de l'original dans la langue-culture d'accueil, il y a la question de la continuité des activités critiques autour de l'œuvre originale qui nécessite la retraduction : dans le cas des chefs-d'œuvre littéraires, l'activité critique ne s'arrête jamais ; ils sont des textes ouverts, sources infinies de sens multiples que les critiques et chercheurs découvrent et présentent tour à tour. Le renouvellement des écrits critiques donnent de nouveaux sens à l'œuvre originale au sein de sa propre langue-culture et impose ainsi la nécessité de renouveler les traductions dans la langue-culture d'accueil ; ces nouvelles traductions ont pour but de confier les nouvelles lectures et interprétations de l'original aux lecteurs de la langue-culture d'accueil ; c'est ainsi que dans le cas des chefs-d'œuvre littéraires, nous avons toujours affaire aux « retraductions » et que l'activité traductive avance parallèlement à l'activité critique.

Dans ce travail, nous regardons l'activité traductive de ce point de vue et nous la considérons comme un long processus qui a commencé par la première traduction française des poèmes de Hâfez et qui finira par une traduction finale reflétant l'œuvre de Hâfez dans son intégralité de sorte qu'elle devienne elle-même un texte ouvert, source infinie des sens et objet des lectures multiples. (Mais cette traduction finale est-elle pratiquement possible ?). Dans ce long processus, le rôle de la critique des traductions consiste à collaborer avec les traductions : elle ne doit pas se borner à faire une comparaison entre l'original et la traduction pour faire ensuite un jugement négatif de la traduction sous prétexte qu'elle n'a pas pu recréer quelque chose de l'original. La critique des traductions doit par contre venir en aide des traducteurs pour étayer leurs traductions ; les textes critiques sont écrits en marge du texte traduit pour souligner ce que le traducteur cherche à refléter dans sa traduction ; ils jettent de la lumière sur l'image de l'auteur et de son œuvre dans la traduction et ils clarifient les arguments qui sous-tendent les choix du traducteur. Mais en plus d'éclairer le texte traduit, ces écrits critiques se fondent généralement sur les recherches et travaux critiques plus récents autour de l'œuvre originale afin d'apporter de nouvelles connaissances sur l'auteur et l'œuvre étrangers dans la langue-culture d'accueil ; c'est ainsi que la critique des traductions s'inscrit dans la même direction des traductions ; elle les prolonge et les complète et fait avancer l'activité traductive.

Nous avons choisi la première traduction intégrale du *Divân* de Hâfez qu'a présentée C. H. de Fouchécour en 2006 comme le sujet de notre travail car cette traduction, par l'originalité de la carrière de son traducteur et ses caractéristiques d'être une traduction intégrale et commentée, forme une étape décisive dans le long processus des traductions françaises de l'œuvre de Hâfez.

Parmi les théories en vigueur de la critique des traductions, nous nous fondons sur la critique bermanienne, car elle se veut une critique féconde et productive préparant le terrain pour une nouvelle traduction.

Selon Berman, la critique d'une traduction est « *celle d'un texte qui, lui-même, résulte d'un travail d'ordre critique* » (id. :41) et pour découvrir la vérité de ladite traduction, il

faut éclairer le travail critique qui lui a donné naissance. Par ce travail critique, la traduction est comme un regard neuf jeté sur le texte original ; elle fait « pivoter l'œuvre » (Berman, 1984 : 20) pour en apprendre quelque chose de nouveau à son lecteur ; la tâche de la critique d'une traduction ne se limite pas seulement à révéler les traits fondamentaux de ce regard, mais elle doit aussi divulguer les paramètres qui l'ont influencée ; ces paramètres sont formulés par Berman dans les trois concepts de position traductive, de projet de traduction et d'horizon traductif. La position traductive désigne ce que pense le traducteur de l'acte de traduire, la manière dont ce dernier perçoit sa propre activité ; le projet traductif est défini par A. Berman comme « la manière dont d'une part le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un « mode » de traduction, une « manière de traduire » » (ibid. : 76) ; il faut remarquer que le projet d'une traduction est déterminé par la position du traducteur et les exigences imposées par le texte original ; l'horizon traductif englobe « l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui déterminent le sentir, l'agir et le penser du traducteur » (ibid. : 79).

Comme nous le constatons, jusqu'à ce stade, la critique ne prend en compte que le texte traduit et le traducteur ; mais il ne faut pas oublier la *secondarité* de la traduction : une traduction est un texte second qui est produit à partir d'un texte original et qui est censé lui correspondre dans la langue-culture d'accueil ; cette correspondance à l'original et à sa langue-culture constitue l'aspect éthique de la traduction et ne serait parfaite que lorsque le texte traduit fonctionne comme une œuvre dans la langue-culture traduisante, parce que le texte original est une œuvre dans sa propre langue-culture ; ainsi l'éthique de la traduction, lui impose-t-elle une poétique, une nécessité de « *faire œuvre-en-correspondance* » (ibid. : 95) dans la langue-culture d'accueil. C'est-à-dire que la visée de la traduction est non seulement de fonctionner comme œuvre (poéticité), mais aussi de rendre l'original, d'afficher « *un certain respect de l'original* » (éthicité) (id.). Par conséquent, la critique de la traduction, en même temps qu'elle prend en considération le texte traduit comme un produit fini dont les traits fondamentaux et le projet sont à révéler, elle doit aussi tenir compte du texte original comme un idéal que toutes ses

traductions cherchent à atteindre, et ce, afin de voir quelles sont les conséquences du projet de traduction sur le texte traduit par rapport à l'original, de voir comment et jusqu'où la traduction s'approche et s'éloigne de l'original. Donc, avant l'évaluation du texte traduit et de sa confrontation avec le texte original, l'analyste doit faire un travail critique du texte original en tant qu'une « *pré-analyse textuelle* » qui repère tous ses « traits stylistiques, quels qu'ils soient, qui individuent l'écriture et la langue de l'original » (ibid. : 67) ; ainsi pouvons-nous dire que lors de la confrontation de l'original et de la traduction, l'acte critique de l'analyste est confronté à celui du traducteur pour évaluer le texte traduit ; en d'autres termes, la critique du texte traduit se fonde sur un double acte critique : celui du traducteur qui a donné naissance au texte traduit et celui de l'analyste ou du traductologue sur la base duquel ce dernier confronte le texte traduit et le texte original et se prononce sur leur correspondance.

Et après la confrontation, la critique des traductions s'achève en formulant les raisons du succès de la traduction étudiée ou bien en énumérant les enjeux qui ont posé les problèmes majeurs et dont le non-respect a abouti à l'insuffisance de la traduction ; c'est à partir desdits enjeux que le critique propose les principes d'une retraduction de l'œuvre concernée ; ces principes doivent être pris en compte par les projets de traduction à venir. La critique des traductions devient ainsi productive et fécondante.

Mais une question s'impose ici : pourquoi choisir la méthode bermanienne tandis que C. H. de Fouchécour ne prétend pas faire « traduction littéraire » ? Pourquoi analyser sa traduction littérale et commentée avec les critères d'une traduction littéraire proposés par Berman ? Selon nous, cette question résulte d'un malentendu dans l'interprétation des théories bermaniennes. Une brève présentation de l'œuvre traductologique d'Antoine Berman nous aidera à dissiper ce malentendu.

Antoine Berman fait partie des théoriciens de la traduction les plus respectés aussi bien en France qu'à l'étranger mais il est aussi l'un des théoriciens les plus controversés. Il a contribué à jeter les bases d'une traductologie « autonome », estimant que « la traduction est sujet et objet d'un savoir propre » (Berman, 1999 : 16).

Dans le débat qui divise les traducteurs en ciblistes et sourciers, Berman se range du côté des sourciers, puisque la fidélité à la lettre est pour lui un impératif catégorique. Selon lui, la traduction cibliste est ethnocentrique et a tendance à « censurer et filtrer l'étranger pour se l'assimiler » (Berman, 1999 :31). Selon Berman, cette traduction ethnocentrique qui a longtemps prévalu en France et qui a de nos jours, de nombreux partisans, est fondée sur la primauté du sens car « elle considère implicitement ou non sa langue comme un être intouchable et supérieur que l'acte de traduire ne saurait troubler » (Berman, 1999 : 34). Il déclare que ce mode de traduire repose sur deux axiomes traditionnels qui sont encore régnants : pour les partisans de la traduction ethnocentrique, on doit traduire l'œuvre étrangère de façon que l'on ne « sente » pas la traduction, « on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante » (Berman, 1999 : 35).

Berman qui est fortement influencé par le Romantisme allemand, oppose à la traduction ethnocentrique, un type de traduction qualifiée de traduction « éthique » inspirée de la pensée philosophique allemande ; cette traduction saurait accueillir la lettre sans trahir le sens. Dans son essai *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (1999), il ébauche une analytique de la traduction qui consiste d'abord à se prémunir contre ce qu'il désigne sous le terme de « tendances déformantes » (Berman, 1999 : 52).

Antoine Berman tire ses principales idées sur la traduction des théories découlant du romantisme allemand et des travaux philosophiques sur la langue de plusieurs philosophes allemands, tels que Schleiermacher et les frères Schlegel. Dans *L'épreuve de l'étranger*, il souligne l'influence positive de l'histoire de la traduction en Allemagne, influence qui façonne le rapport du peuple allemand à cette pratique. La traduction a contribué à la formation de la culture allemande et à forger la langue allemande. Pour les allemands, la traduction n'est pas perçue comme une menace culturelle, mais c'est une pratique qui permet l'ouverture vers l'Autre pour avoir accès à sa propre culture. Les théories des Romantiques allemands se fondent sur cette expérience pour exprimer que seule l'ouverture à l'Autre permet d'atteindre le vrai soi (Berman, 1984 : 50-58). Au

moment où la traduction en France est nettement ethnocentrique et rejette toute fidélité au texte de départ et qu'elle est en fait emprisonnée par son propre bon goût, « La théorie allemande de la traduction se construit consciemment contre les traductions à la française » (Berman, 1984 : 62). Pour les philosophes et littéraires allemands, la traduction forme un rapport immédiat avec la langue qui offre la possibilité de connaître ses limites et de les repousser en s'accouplant avec l'étranger. (Berman 1984 : 60-70). Ils se concentrent sur la traduction des classiques (les Grecs et les Romains) qui leur serviront de modèle. Ils feront l'épreuve de l'Altérité pour aider à la formation de soi (ibid. : 72-86). Pour Goethe, la traduction est « une tâche essentielle, digne d'estime et, en vérité, *faisant partie de la littérature d'une nation* » (ibid. : 94). Selon lui, l'on arrive à soi par l'image que l'étranger a de nous. La traduction est donc cyclique, car elle nous renvoie un reflet de nous-mêmes, régénérant notre image, nous renvoyant aux origines (ibid. : 90-108).

Il y a aussi une relation entre la critique et la traduction. L'œuvre est perçue comme l'absolu de l'existence, dont l'essence n'est atteinte que par le biais de la traduction ou de la critique, qui, en même temps, la régénère et la rend infinie.

Après quelques articles parus ici et là, Antoine Berman a suscité les controverses et même les protestations de ses collègues traducteurs et traductologues en présentant un séminaire sur ce qu'il qualifie de « traduction littérale » au Collège international de philosophie en 1984 ; la version « légèrement remaniée » de ce séminaire est « paru l'année suivante aux éditions Trans-Europ-Repress [...] dans un collectif » (Berman, 1999² : 7). Dans cet ouvrage intitulé *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* (Berman, 1999), il dénonce « l'essence ethnocentrique, hypertextuelle et platonicienne de la figure essentielle et régnante de la traduction en Occident » (ibid. : 26). Selon lui, il y a un système de déformation des textes qui opère dans toute traduction ; ce système se caractérise par un certain nombre des tendances déformantes

². Comme il est remarqué, cet ouvrage est publié pour la première fois en 1985 ; mais nous donnons la référence de l'édition que nous avons consultée dans notre travail.

dont il énumère treize dans le deuxième chapitre de *La traduction et la lettre*. Parmi ces tendances déformantes nous pouvons citer : la *rationalisation* qui consiste à réarranger la syntaxe et la ponctuation de l'original selon les critères de la langue d'arrivée ; la *clarification* qui rend l'original plus clair en passant par exemple d'une structure polysémique à une structure monosémique et nette ; *l'allongement* par lequel Berman désigne le travail d'un traducteur qui remplace la brièveté et la concision de l'original par des structures longues et détaillées dans le texte d'arrivée ; il est le corollaire de la clarification et de la rationalisation ; *l'ennoblissement* rend la traduction plus belle et plus élégante que l'original ; par *l'appauvrissement qualitatif* on indique la perte de la sonorité et de la richesse des mots de l'original ; la restitution lexicale incomplète est désignée par *l'appauvrissement quantitatif* ; et *l'homogénéisation* consiste à unifier le texte en gommant la richesse polyphonique de l'original. Les autres tendances déformantes sont *la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et l'effacement des superpositions des langues*. Le repérage de ce système de déformation et les visées poétique et éthique d'une traduction littérale – au sens bermanien du terme – fait de lui un théoricien exigeant et sévère qui donne peu d'importance au traducteur comme sujet traduisant et au lecteur.

Mais nous ne voulons pas étudier la traduction de C. H. de Fouchécour sur la base de ces critères ; par contre nous entendons faire une étude traductologique de sa traduction en nous appuyant sur la méthode critique présentée dans *Pour une critique des traductions : John Donne*. Dans cet essai que Berman écrivait quelques mois avant son décès en novembre 1991, il parle d'une méthode critique positive différente de son analytique négative développée dans *La traduction et la lettre*. Il y déclare même dans une note en bas de page que « j'ai nettement péché par ignorance et préjugé (dans *La traduction et la lettre*) j'ai à reconnaître maints péchés... » (Ibid. : 18). Nous y remarquons un changement dans les idées et les propos de Berman ; il s'éloigne de la traduction de la lettre et base sa méthode critique sur le respect du « projet de traduction ». Cette critique est qualifiée de positive parce que, contrairement aux autres critiques faites sur les textes

traduits, elle ne se contente pas de faire une confrontation entre le texte original et le texte traduit et par là, attaquer le traducteur sous prétexte de ne pas recréer un tel procédé stylistique ou ne pas rendre le sens exact d'un tel mot du texte original. Cette attitude négative desdites critiques provient de deux caractères du texte original : d'une part le texte traduit est secondaire par rapport au texte original et cette secondarité lui impose une infériorité ; d'autre part, tout texte traduit est défectueux par rapport à l'original et ne peut jamais transférer le texte original dans sa totalité. Le caractère secondaire et défectueux de la traduction fait oublier cette vérité que « les traductions ont une évidente utilité communicationnelle, et [qu'] elles contribuent à « enrichir » la langue et la littérature traduisantes » (ibid. : 42). Mais Berman envisage de présenter une méthode critique qui parle aussi des bienfaits collatéraux entre l'original et ses traductions.

Dans *Pour la critique des traductions...* la critique des traductions est présentée comme « l'un des genres de la Critique » (ibid. : 13) et une « partie de la critique » (ibid. : 43). Elle prend en compte le traducteur comme le sujet traduisant et cherche à éclairer son texte traduit à l'aide de sa carrière professionnelle et ses autres productions langagières. Pour Berman auteur de *Pour la critique des traductions...*, « le traducteur a tous les droits dès lors qu'il joue franc jeu », c'est-à-dire dès lors qu'il confie à son lecteur ce qu'il va faire dans sa traduction.

Annonce du parcours

Plus de six siècles après sa mort, Hâfez occupe encore aujourd'hui une place privilégiée dans le panorama littéraire persanophone et international : si ses poèmes sont lus dans sa langue maternelle en Iran et Afghanistan, au Tadjikistan et Pakistan, en Inde et en Turquie, ils sont aussi lus dans le reste du monde par les diverses traductions en langues étrangères. Dans la société contemporaine d'Iran, sa place est plus particulière : il est présent dans la vie quotidienne des Iraniens plus que tout autre poète classique ou moderne ; ses poèmes sont chantés par les plus célèbres chanteurs sur de la musique traditionnelle iranienne ou des musiques modernes ; les maîtres religieux ont recours à ses poèmes pour clarifier leurs propos ou en prouver la justesse ; dans les fêtes à caractère

ancien et non-religieux (et parfois même irréligieux), son livre est consulté comme un oracle ; les vieux citent ses distiques pour donner des conseils et les jeunes pour exprimer leur amour... C'est par sa présence dans les milieux et les moments contradictoires de la vie quotidienne de la société iranienne que la poésie de Hâfez est considérée comme « la grande énigme de la culture iranienne³ » (Âshouri, 2000 : 11).

De ce poète mystérieux on ne sait presque rien : même sur la date de sa naissance et de son décès, les critiques et historiens ne s'accordent pas : il est né dans la deuxième décennie du VIII^e/XIV^e siècle à Chirâz et il est mort à 791 ou 792/1389 dans la même ville (Khoramshâhi, 2005 : 267). Après sa mort, ses poèmes sont rassemblés dans un volume sous le titre de « *Divân-e Hâfez* » (le *Divân* est un nom commun dans la littérature persane qui désigne un recueil englobant toute l'œuvre d'un poète). Tout autre chose déclarée sur sa vie privée n'est qu'hypothétique : ces hypothèses se fondent sur les textes littéraires ou historiques anciens ainsi que les introductions rédigées par les premiers commentateurs ou copistes de son *Divân*. Elles s'inspirent aussi des allusions probables que fait Hâfez dans ses poèmes à quelques événements de sa vie privée ou événements historiques de son temps. Cette discrétion du poète et ce manque d'information sur sa vie renforcent le caractère ambigu et mystérieux de ses poèmes.

L'une des caractéristiques principales de la poésie hâfézienne est que malgré son langage simple et limpide et son style fluide, elle se prête aisément à de multiples interprétations. De nombreux commentaires rédigés par les maîtres iraniens et étrangers depuis peu de temps après la mort du poète témoignent de cette caractéristique du *Divân* ; cette tradition des commentaires persiste encore aujourd'hui et tout commentateur ou critique apporte une nouvelle interprétation de la poésie hâfézienne qui affirme ou reprend les avis de ces collègues ou leur opposent un nouveau point de vue contradictoire. C'est ainsi que le *Divân* de Hâfez est reconnu comme l'œuvre la plus commentée de la littérature persane.

³ . Dans cette recherche, la traduction de tous les textes persans et anglais cités sont de nous, sauf les cas où le nom du traducteur est mentionné.

⁴ . Dans notre recherche, pour tous les renvois historiques, le premier numéro correspond à l'ère islamique et le deuxième à l'ère chrétienne.

Cette multiplicité des interprétations du *Divân* de Hâfez et l'affirmation d'Antoine Berman que la traduction est un nouvel éclairage du texte original et qu'elle en dévoile quelque chose de nouveau, c'est-à-dire qu'elle se fonde sur une nouvelle interprétation du texte original, constituent le point de départ de cette recherche : Quelle interprétation de l'œuvre de Hâfez a donné naissance à la traduction de C. H. de Fouchécour ? Autrement dit, comment ce dernier regarde-t-il l'œuvre du poète le plus populaire de la littérature persane ? Quelle image a-t-il l'intention d'en présenter ? Quels aspects de la poésie hâfézienne attirent son attention et sont reflétés dans sa traduction ?

Mais lors de l'étude de la carrière de C. H. de Fouchécour pour répondre à la question « qui est le traducteur ? », question qui forme « un tournant méthodologique » de la critique bermanienne des traductions comme « la prise en vue du sujet traduisant » (Berman, 1995 : 73), on se rend compte qu'il y a une continuité remarquable entre la carrière de C. H. de Fouchécour en tant que chercheur dans le domaine de la littérature classique persane et sa traduction du *Divân* : ses recherches menées sur les différents genres littéraires et les différents textes persans – majoritairement les chefs-d'œuvre composés avant le temps de Hâfez – ont fortement influencé la manière dont il aborde les poèmes hâféziens. C'est pour la même raison que nous nous intéresserons tout d'abord à la carrière de C. H. de Fouchécour, le spécialiste et chercheur de la littérature classique persane, et surtout à ses deux recherches principales sur la description de la nature dans la poésie lyrique persane du IX^e siècle (1969) et sur les notions morales dans les textes persans du VII^e au XIII^e siècle (1986). À l'aide de cette étude de l'œuvre de C. H. de Fouchécour d'avant la publication de sa traduction, nous serons capables d'apercevoir les trois axes de ses recherches :

1. Les sujets de ses recherches sont toujours étudiés dans une période déterminée afin que leur évolution soit révélée ; et même si les limites de sa recherche ne lui permettent pas d'étudier le sujet en question dans une période déterminée – par exemple dans un article – il n'hésite pas à en signaler succinctement l'évolution ; cette attitude lui permet de dire qu'il y a une continuité évolutive dans le langage et la pensée des poètes et écrivains persans et d'identifier ce qu'un poète ou écrivain a emprunté à ses prédécesseurs et ce

qu'il a inventé de lui-même ; c'est-à-dire que les lettrés persans reprenaient toujours les mots et les pensées des prédécesseurs pour y ajouter quelques innovations.

2. La relation de l'œuvre étudiée avec les éléments biographiques de l'auteur et surtout avec le contexte religieux, social et politique de sa production constitue le deuxième axe des études de C. H. de Fouchécour ; une œuvre doit révéler quelque chose du contexte religieux, social et politique de son époque ou bien ledit contexte doit éclairer ou justifier quelque chose dans l'œuvre en question.

3. La description de la forme de l'œuvre étudiée constitue le troisième axe des recherches de C. H. de Fouchécour ; selon lui, les poètes classiques persans prêtaient une grande attention à la forme de leur poésie ; cette attention à la forme est en fait le corollaire de la continuité évolutive remarquable de leur langage poétique : tandis que les poètes persans étaient habitués à s'exprimer dans un langage poétique élaboré par les devanciers, leurs auditeurs connaissaient bien ce langage poétique ainsi que ses techniques et attendaient que les poètes innovaient à travers les contraintes imposées par la tradition et c'était dans la forme qu'apparaissait en premier lieu l'innovation des poètes.

En étudiant la traduction et les articles de C. H. de Fouchécour sur Hâfez, nous pouvons voir que les mêmes axes de ses recherches sous-tendent aussi l'image et l'interprétation qu'il s'est forgées de l'œuvre de Hâfez et qu'il cherche à recréer dans sa traduction : selon lui Hâfez est l'héritier de cinq siècles de la littérature persane, il emprunte son langage poétique à ses devanciers et par sa maîtrise, il joue avec ce langage poétique dans ses ghazals et lui donne une vie nouvelle ; selon C. H. de Fouchécour l'amour est au centre de la poésie hâfézienne et son *Divân* est un condensé de toute une mentalité qui a animé la littérature lyrique-mystique persane ; l'amour tel qu'il est conçu par les maîtres littéraires et mystiques persans y apparaît dans tous ses aspects : son intensité, ses jeux de supplication et de fierté entre l'Amant et l'Aimé, le comportement étrange de l'Être aimé, etc. Comme Hâfez a emprunté son langage poétique et son amour à ses prédécesseurs, on voit qu'en plus de l'introduction, les allusions de C. H. de Fouchécour aux autres œuvres de la littérature classique persane abondent dans les commentaires des ghazals traduits.

Mais Hâfez est plus discret que ses devanciers ; il ne décèle aucun signe de l'identité de son Aimé. Cette discrétion et son génie poétique font que l'amour flotte entre les frontières du divin et de l'humain et que l'identité de son Aimé est un secret pour les commentateurs et les critiques de ses poèmes. C. H. de Fouchécour essaye de dévoiler ce secret en établissant une biographie du poète et une description de l'ambiance culturelle et religieuse de Chirâz et de son contexte social et politique ; mais encore à la manière de ses devanciers et même plus, Hâfez se donne peu d'importance comme une personne réelle, il ne donne pas d'indications certaines sur sa vie privée, son métier, ses attachements religieux et politique. Comme les commentateurs et critiques iraniens, C. H. de Fouchécour cherche les traces de la personne réelle de Hâfez dans les ghazals, les écrits des premiers copistes ou commentateurs du *Divân*, ainsi que dans les textes historiques et les anthologies poétiques anciens. Après la recherche des éléments biographiques de Hâfez, C. H. de Fouchécour aborde une description détaillée de l'ambiance culturelle et religieuse de Chirâz, qui était à l'époque le foyer et le refuge d'un grand nombre des maîtres spirituels et littéraires persans. Il présente aussi les dynasties princières qui gouvernaient le Fârs et les régions limitrophes pendant ces temps et la relation que Hâfez entretenait avec la cour du Fârs et les princes.

C. H. de Fouchécour donne aussi de l'importance à l'étude de la forme de la poésie hâfézienne, c'est-à-dire à la description du mètre, de la rime et du refrain mais surtout le rôle de l'écriture et des jeux de sonorité.

Ainsi le chapitre I, intitulé « Le traducteur et le poète », pourrait être divisé en deux chapitres distincts : « Lire la littérature classique persane avec C. H. de Fouchécour » et « Lire Hâfez avec C. H. de Fouchécour » ; mais nous les avons rassemblés dans un seul chapitre pour marquer la continuité qui existe entre les deux parties de la carrière de C. H. de Fouchécour : comme il divise lui-même l'histoire de la littérature persane en deux parties (avant et après le temps de Hâfez), on peut dire que sa carrière se divise en deux : premièrement « ses recherches sur les aspects moral, didactique et politique des œuvres persanes » qui l'ont mené vers « ses recherches sur Hâfez et son *Divân* » comme « le centre de la palpitation de la littérature persane » et comme l'œuvre dans laquelle on peut

lire « toute la mentalité » et tout le langage poétique des prédécesseurs de Hâfez (Fouchécour, 1988). En fait la traduction du *Divân* est comme la conclusion des recherches de C. H. de Fouchécour sur la littérature classique persane, par laquelle il cherche à exprimer, à transférer tout le savoir acquis pendant des années de recherches. Il faut garder à l'esprit que la conclusion ne veut pas dire la fin ; par contre une conclusion est déjà une ouverture et surtout quand il s'agit d'une traduction : traduire une œuvre veut dire faire une nouvelle expérience de l'œuvre, une nouvelle lecture plus profonde et plus enrichissante qu'on peut espérer apparaître dans les recherches à venir de C. H. de Fouchécour.

Une fois que nous avons révélé la lecture interprétative du *Divân* qui a animé la traduction de C. H. de Fouchécour et qui est saisissable à l'aide de ses articles, son introduction et ses commentaires pour les ghazals traduits, il faut souligner ce que pense C. H. de Fouchécour de la traduction : dans le deuxième chapitre de cette recherche, nous nous interrogerons sur le rapport qu'entretient C. H. de Fouchécour avec la traduction, comme le moyen choisi pour exprimer, refléter, transférer sa propre interprétation de la poésie hâfézienne dans sa propre langue-culture. Selon lui, la traduction est « un outil de connaissance » défectif qui ne peut pas rendre à elle seule le texte de Hâfez en français. Cette position traductive de C. H. de Fouchécour et sa lecture interprétative de l'œuvre de Hâfez l'ont orienté vers un projet de traduction à trois dimensions : une traduction intégrale, commentée et non versifiée. Après avoir étudié toutes les dimensions de ce projet de traduction, nous aborderons la question de l'horizon traductif : C. H. de Fouchécour devait se mettre à traduire le *Divân* depuis les dernières années quatre-vingt qui coïncidaient avec l'essor des études traductologiques en France où la traduction française prenait conscience de son caractère peu accueillant vis-à-vis des œuvres étrangères avec la publication des essais traductologiques de Berman, Meschonnic, Etkind, etc.

Mais il y a aussi l'horizon des traductions françaises des œuvres persanes et surtout des traductions précédentes de la poésie hâfézienne ; il semble que cet horizon n'a influencé la traduction de C. H. de Fouchécour que d'une manière négative ; il décide de ne pas

agir à la manière de ses prédécesseurs-traducteurs : ne pas traduire le *Divân* d'une manière fragmentaire, ne pas présenter une traduction versifiée et ne pas donner une traduction nue, c'est-à-dire une traduction sans appareil paratextuel (introduction, commentaires, postface, etc.). En fait, la traduction de C. H. de Fouchécour est plus influencée par sa propre carrière de chercheur.

C'est ainsi que la première partie qui est consacrée à C. H. de Fouchécour et à la manière dont il regarde la littérature persane, la poésie hâfézienne et la traduction, s'achève et que la deuxième partie s'ouvre : dans cette partie, nous nous intéresserons à Hâfez et à son œuvre ainsi qu'à la relation qui existe entre le texte à traduire et le texte traduit.

Dans le troisième chapitre, nous aborderons une analyse textuelle de l'original afin de préparer le terrain pour une confrontation du texte traduit avec le texte original. Mais il ne faut pas oublier que comme le traducteur, le critique de la traduction est aussi un lecteur privilégié, c'est-à-dire un lecteur pensif qui connaît les deux langues-cultures mises en contact par la traduction et qui est capable de fréquenter les deux textes, original et traduit. La lecture des textes original et traduit par ce lecteur pensif n'est pas une lecture docile, mais une lecture attentive qui interroge les pourquoi et comment. À ce titre et par la fréquentation du *Divân* de Hâfez, certaines questions nous sont venues à l'esprit ; mais il semble que la traduction de C. H. de Fouchécour ne réponde pas à ces questions ou que les réponses qu'elle procure ne correspondent exactement pas aux réponses qu'on peut trouver dans le *Divân*. Mais nous nous abstiendrons de développer ces questions dans le chapitre I afin de ne pas nous éloigner de Hâfez et de son œuvre tels qu'ils sont conçus et présentés par C. H. de Fouchécour. C'est dans le chapitre III de cette recherche que nous présenterons une nouvelle lecture du *Divân* pouvant répondre auxdites questions et permettant de définir une méthode tridimensionnelle pour la confrontation de l'original et du texte traduit.

Lors des premières lectures du *Divân* de Hâfez et des études consacrées à sa poésie, nous nous sommes rendu compte qu'il y a une grande confusion dans l'interprétation de son œuvre, de sorte que toute interprétation sera bientôt mise en doute et même contrariée par une autre. Parmi toutes ces interprétations, choisir laquelle comme la base d'une

confrontation du texte original avec le texte traduit et l'interprétation qui lui a donné naissance sans crainte qu'on se heurte, d'un moment à l'autre, à une interprétation ou à une preuve dans le *Divân* qui met en question la base de ladite confrontation ? Ne vaut-il mieux essayer d'établir une interprétation, une lecture exhaustive et originale qui risque moins d'être contrariée et rejetée ? Une lecture qui peut aussi être capable de répondre aux questions que nous nous sommes posées au long du chapitre I.

De plus, la majorité des commentateurs et critiques de l'œuvre de Hâfez se sont efforcés de découvrir ou d'expliquer la pensée qui a animé sa poésie surtout à l'aide des textes de ses prédécesseurs et se sont intéressés rarement à l'étude de la forme de sa poésie, tandis que la poésie classique persane est une poésie fortement attachée à sa forme ; c'est la forme de la poésie hâfézienne, c'est-à-dire les figures, le mètre, le rythme, les jeux de sonorité qui posent les problèmes majeurs à la traduction.

À cause de ladite confusion et de l'indifférence des critiques et commentaires pour la forme de la poésie hâfézienne, nous nous attarderons sur la pensée de Hâfez et son art poétique dans le chapitre III pour montrer comment les ghazals de Hâfez se lient à la tradition lyrique-mystique persane tout en se faisant remarquer comme des œuvres particulières.

Nous traiterons dans ce chapitre III, des trois aspects de la personnalité de Hâfez le poète classique. Le point de départ est le mode de penser et la vision du monde qu'on peut apercevoir entre les lignes du *Divân* ; cette vision s'enracine dans la pensée spirituelle qui a régné sur la littérature mystique pendant plus de cinq siècles et qui s'est inspirée du récit coranique de la création de l'Homme. Mais la pensée se révèle vite originale : en rejetant la dévotion des premiers soufis et les paroles extravagantes des mystiques, Hâfez jette un nouveau regard sur le statut intermédiaire du genre humain dans la Création et sur les deux aspects contradictoires de son existence. Par cette pensée originale, Hâfez apparaît comme un maître penseur qui conçoit le bonheur du genre humain comme ses prédécesseurs mais le résultat de cette réflexion est différent de celle des prédécesseurs et par conséquent, il préconise d'autres vertus.

Ce qui importe plus que la simple révélation de la pensée philosophique de Hâfez dans cette recherche, c'est de montrer comment cette pensée s'incarne dans la forme de la poésie hâfézienne. Pour cela, nous étudierons les deux autres aspects du génie poétique de Hâfez souvent mentionnés dans les recherches ; d'un côté, Hâfez est présenté comme un grand rhétoricien, c'est-à-dire qu'il emploie avec habileté les figures de style récurrentes dans la poésie classique persane ; de l'autre, on fait souvent allusion au génie et à la connaissance musicaux de Hâfez. En fait, l'attachement de l'œuvre de Hâfez à la tradition lyrique-mystique persane ne concerne pas seulement sa pensée ; il emprunte aussi la forme de sa poésie et son langage à ladite tradition. Comme nous parlons assez longuement de ce langage poétique et de son évolution dans le premier chapitre, nous nous contenterons dans le chapitre III de parler des traits stylistiques du *Divân* et de montrer comment ces traits stylistiques – c'est-à-dire les métaphores, les structures amphibologiques, les structures paradoxales et la satire – reflètent la pensée de Hâfez. Nous aborderons aussi la question de la musicalité des ghazals hâféziens comme l'apport du génie et de la connaissance musicaux de Hâfez et essayerons de prouver que malgré l'apparence confuse et l'indépendance sémantique des distiques d'un ghazal hâfézien, il est cohérent et pensé du point de vue musical. Ce chapitre III, qui semble être un long détour par rapport à la marche normale de la critique de la traduction de C. H. de Fouchécour, prouve que les figures, les jeux de sens et de sonorité rencontrés dans le *Divân* n'y sont pas insérés par une pure imitation des procédés littéraires courants dans la tradition poétique persane bien qu'ils s'y enracinent. Dans la poésie hâfézienne tout est pensé pour refléter la conviction philosophique de Hâfez sur le statut du genre humain et son destin dans la Création. Peut-être vaut-il mieux dire que Hâfez est un penseur qui s'exprime dans un langage poétique.

Les trois aspects conceptuel, figural et musical de l'originalité de la poésie hâfézienne nous orientent vers une méthode de confrontation à trois dimensions dans le chapitre IV : dans cette confrontation, le ghazal étudié sera considéré comme un tout composé d'un nombre précis de distiques dont chacun forme un tout et est à lui seul un poème ; ou comme affirme C. H. de Fouchécour, les distiques d'un ghazal sont eux-mêmes « des

poèmes dans un poème » (2006 : 10). Ainsi prenons-nous un distique comme l'unité de la confrontation et la confrontation commence par sa décomposition : chaque distique est d'abord décomposé en éléments constitutifs conceptuel, figural et musical de sa poéticité ; puis nous nous intéressons au texte traduit et nous y cherchons le sort desdits éléments : ils peuvent être recréés, remplacés ou supprimés. La recréation, le remplacement et la suppression doivent être évalués par deux critères de la poéticité et de l'éthicité du texte traduit. Mais la recherche des éléments constitutifs dans le texte traduit ne suffit pas : il ne faut pas oublier que C. H. de Fouchécour fonde son projet de traduction sur « la défektivité de la traduction », c'est-à-dire qu'il est lui-même conscient des manques de sa traduction par rapport au texte original. Ainsi, pour que la critique rende justice au traducteur et au texte traduit, il faut que nous prenions en considération les trois dimensions de son projet : pour cela, il faut voir comment le sort des éléments constitutifs est traité dans la traduction des autres ghazals ainsi que dans l'introduction et les commentaires. En fait, pour chaque distique, la traduction des autres ghazals, l'introduction et les commentaires jouent le rôle d'appareils paratextuels et à ce titre, doivent contribuer à atténuer la défektivité du texte traduit.

Une fois que nous avons confronté tous les distiques d'un ghazal avec le texte traduit et que nous avons révélé les gains et les pertes, vient le temps de vérifier si le texte traduit dans sa totalité, c'est-à-dire la traduction de tous les distiques, fait œuvre en correspondance. En fait la confrontation des distiques séparés prend sens seulement lorsqu'elle prépare le terrain pour un jugement critique sur le ghazal traduit dans son ensemble de la même manière que la recréation ou le remplacement de tout élément constitutif du texte original est censé participer à la création d'un texte traduit qui correspond éthiquement et poétiquement au texte original dans la langue-culture d'accueil.

C'est après la confrontation de tous les distiques d'un ghazal que nous nous prononcerons sous la forme d'une conclusion, sur l'éthicité et la poéticité de sa traduction et que nous vérifierons si la traduction dans sa totalité fait œuvre en correspondance avec le ghazal

original ou pour être plus précis, avec la lecture que nous en avons déjà faite dans l'introduction rédigée pour la confrontation du ghazal.

Après la confrontation des textes original et traduit, le parcours critique de cette recherche se terminera par une conclusion : La confrontation des ghazals montre que les efforts de C. H. de Fouchécour sont un grand pas pour présenter Hâfez comme le maître spirituel et le poète médiéval persan et que sa traduction est une vraie ouverture vers l'étrangeté du monde poétique de Hâfez : avec sa longue introduction et ses commentaires enrichis des recherches des maîtres iraniens, elle initie son lecteur français à l'art poétique de Hâfez, à l'arrière-plan littéraire et culturel et à la pensée qui anime sa poésie ; pourtant cette traduction a une fonction pédagogique et n'est pas encore une œuvre artistique.

Il reste à remarquer qu'en amont de toutes les étapes parcourues dans cette recherche, il y avait « des lectures et relectures du *Divân* et de sa traduction » qui visaient l'identification des « zones textuelles problématiques » dans l'original et dans la traduction ; mais comme il s'agit de la traduction des poèmes dans ce travail, nous avons décidé de choisir un poème entier comme corpus d'analyse, au lieu de choisir des distiques séparés et décontextualisés. Ainsi avons-nous sélectionné 30 ghazals comme le corpus d'analyse : cette sélection a été fondée en premier lieu sur les commentaires des ghazals traduits et a été faite selon le critère suivant : « les ghazals les plus élaborés qui expriment les mieux les idées de Hâfez ». Et afin d'identifier les ghazals hâféziens les plus élaborés, nous avons fait confiance aux commentaires de C. H. de Fouchécour d'une part et d'autre part, aux recherches des maîtres iraniens comme Khoramshâhi, Este'lâmi, Pour Nâmdâriyân etc. lorsqu'ils déclarent qu'un ghazal est d'une importance cruciale dans la compréhension de la pensée hâfézienne ou bien qu'un ghazal reflète sa virtuosité poétique.

Parmi les 30 ghazals que nous avons choisis comme le corpus d'analyse, nous nous contenterons d'insérer la confrontation de 5 ghazals dans cette recherche ; les deux premiers ghazals analysés ont une teinte fortement spirituelle et jouent un rôle important dans la découverte de la pensée hâfézienne ; mais dans les ghazals suivants, leur aspect

conceptuel et spirituel s'affaiblit graduellement au profit de leurs aspects figural et musical. Cet arrangement des ghazals choisis nous permet de mettre en relief les problèmes qu'imposent respectivement les aspects conceptuel, figural et musical de la poésie hâfézienne à la traduction et bien sûr d'évaluer l'efficacité des décisions du traducteur pour résoudre les problèmes rencontrés.

Première Partie

À LA RECHERCHE DU TRADUCTEUR

CHAPITRE I

Le traducteur et le poète

0. Introduction

Après la lecture de la traduction et de l'original ainsi que des lectures collatérales –c'est-à-dire les lectures préliminaires de divers écrits critiques sur l'original et la traduction – vient le troisième temps de la critique proposée par Antoine Berman : il forme « un tournant méthodologique » qui consiste à « prise en vue du sujet traduisant » (Berman, 1995 : 73) : pour cela, il faut « aller au traducteur » (id.) et poser la question « qui est le traducteur ? » face à la traduction comme on pose la question « qui est l'auteur ? » face à une œuvre littéraire. Ladite question se compose à son tour d'une série de questions plus détaillées sur l'identité du traducteur et son parcours professionnel, sur sa position traductive – c'est-à-dire « le rapport spécifique » qu'entretient le traducteur avec sa propre activité, ce qu'il pense du traduire, de son sens, de ses finalités, etc. (ibid. : 74), sur son projet de traduction – qui définit « la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire et d'autre part va assumer la traduction même, choisir un mode de traduction, une manière de traduire » (ibid. : 76), sur l'horizon traductif – autrement dit l'ensemble « des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques » ayant porté de près ou de loin sur « le sentir, l'agir et le penser du traducteur » (ibid. : 79).

Mais comme l'a indiqué A. Berman, les deux questions n'ont pas la même finalité : à l'inverse de l'auteur dont les éléments biographiques, psychologiques, etc. sont censés illuminer son œuvre, « la vie du traducteur ne nous concerne pas et *a fortiori* ses états d'âme » (ibid. : 73). Ce qui importe pour la critique de la traduction, c'est la carrière

professionnelle du traducteur, parce que c'est au cours de ses activités professionnelles que ce dernier se forme une conception de l'acte du traduire, celle qui influencera ses choix traductifs des manières différentes.

Un coup d'œil sur la bibliographie de C. H. de Fouchécour nous montre que le *Divân* est sa première traduction publiée et qu'il n'avait pas d'autre activité traductive – à l'exception de quelques passages traduits dans ses recherches et articles. Mais avant la publication du *Divân*, il était déjà un chercheur réputé de la littérature classique persane et ses publications faisaient partie des références souvent citées. Pour faire une critique de la traduction du *Divân*, nous ne pouvons pas nous dispenser d'une étude des recherches précédentes de C. H. de Fouchécour.

En tant que chercheur et puis traducteur, il est un lecteur non seulement du texte qu'il va traduire, mais aussi de la littérature et de la culture auxquelles appartient ce texte. Il est vrai qu'à force de fréquenter le *Divân*, il s'est formé une idée du *Divân* et de Hâfêz et que cette idée va influencer sa position et son projet traductifs, mais cette idée n'est pas seule à les influencer : pendant sa carrière de traducteur, de chercheur ou de critique, un traducteur acquiert une connaissance du contexte littéraire, socio-culturel et historique dans lequel se situent l'auteur et son œuvre ; cette connaissance lui permet de voir dans le texte à traduire, des attaches qui le lient à la littérature et à la culture au sein desquelles il est produit et en même temps, des originalités qui l'y mettent en relief comme une œuvre spécifique. Ces attaches et ces originalités définissent respectivement les caractéristiques de ladite littérature ainsi que du texte à traduire. Nous pouvons donc dire que cette connaissance est en œuvre dans l'arrière-fond de l'idée que se forge le traducteur du texte à traduire et ainsi participe-t-elle à ses choix qui déterminent sa position et son projet traductifs. Il va de même pour C. H. de Fouchécour : il a sûrement sa propre idée de la littérature classique persane et cette idée est censée influencer sa traduction du *Divân*.

D'ailleurs, il faut remarquer que cette étape de la critique bermanienne a trait à la mission de la traductologie pour faire sortir le traducteur de l'ombre : sauf de rares exceptions, les noms des traducteurs sont toujours occultés par les noms des écrivains étrangers ; ils n'apparaissent qu'en petites lettres souvent à l'intérieur du volume et presque jamais sur

la couverture. Et pour parler de leurs traductions, on ne parle que des écrivains : on lit Shakespeare en français, Khayyâm en anglais et Proust en persan sans même penser aux « co-auteurs » et « ré-écrivains » que sont les traducteurs... Afin de dénoncer l'anonymat et l'injustice imposés aux traducteurs par les critiques et lecteurs, la traductologie s'est efforcée de donner la parole aux traducteurs et leurs permettre de parler de leurs expériences et de théoriser leurs activités.

Pour la même raison et à la recherche de réponses aux questions déjà mentionnées, nous nous sommes mis à la lecture de certains écrits de C. H. de Fouchécour et des entretiens qu'il avait accordés aux revues iraniennes avant ou après la publication de sa traduction. Ainsi, avant de parler de la position traductive, du projet de traduction et de l'horizon traductif du traducteur, allons-nous parcourir d'abord la carrière de C. H. de Fouchécour, puis nous étudierons sa traduction du *Divân* ainsi que ses différents écrits sur Hâfez pour montrer à quel point *le* Hâfez qu'il cherche à présenter dans sa traduction est influencé par sa carrière de chercheur et de professeur.

Il y a lieu de remarquer que nous n'entendons pas faire ici une critique des publications de C. H. de Fouchécour ; nous ne voulons que révéler sa méthode de travail et les soucis qu'il a eu lors de l'étude d'une œuvre de la littérature persane ; cette méthode de travail et ses soucis une fois révélés, nous allons voir s'il a toujours suivi la même méthode de travail et les mêmes soucis dans sa traduction du *Divân*.

1. Traducteur

1.1. Un spécialiste de la littérature classique persane

Le grand spécialiste de la littérature classique persane Charles Henri de Fouchécour est né au Maroc en 1925. Après ses études de théologie et d'arabe en Algérie, en Tunisie et à Lyon, il s'est orienté vers la langue et littérature persanes et a continué ses études jusqu'à la soutenance de sa thèse de troisième cycle sous le titre de *La description de la nature dans la littérature lyrique persane du XI^e siècle* en 1966 ; dans la même année il est entré au Centre national de la recherche scientifique et a entrepris « les travaux préparatoires à

sa recherche de doctorat d'État avant de développer ses recherches une première fois en mission à Téhéran » (Balaïy, 1995 : 5). Après quelques années de recherche et d'enseignement, il a soutenu sa thèse de doctorat d'État, *Moralia : les notions morales dans la littérature persane du 3^{ème}/9^{ème} au 7^{ème}/13^{ème} siècle* en mai 1984. Il a dispensé des cours de la langue et littérature persanes à l'INALCO de 1972 à 1985 et à l'université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) de 1985 à 1993 ; depuis 1993 il est professeur émérite à l'université de la Sorbonne nouvelle.

À part les postes universitaires qu'il occupait à l'université Paris III (directeur de l'Institut d'études iraniennes, de l'URA « Langues, littérature et culture iraniennes » et de l'UFR « Orient et monde arabe »), il avait d'autres responsabilités qui « l'ont placé au cœur des activités concernant l'Iran et sa littérature » (Shams, 2001 : 116) parmi lesquelles nous pouvons citer : directeur du département d'iranologie à l'institut français de Téhéran de 1975 à 1979 ; membre du conseil de rédaction et directeur de publication de la revue *Kârnâmé* ; fondateur et directeur d'*Abstracta Iranica*, la revue bibliographique et critique des études iraniennes.

Sa bibliographie comprend une cinquantaine d'articles et quelques livres concernant son champ d'investigation. Comme le montrent ses deux livres majeurs, *Moralia : les notions morales dans la littérature persane du 3^{ème}/9^{ème} au 7^{ème}/13^{ème}*⁵ et *La description de la nature dans la littérature lyrique persane du XI^e siècle, inventaire et analyse des thèmes*, il étudie dans la plupart de ses recherches les évolutions d'un genre littéraire ou d'un sujet précis dans une période chronologique déterminée ; il en traite les thèmes favoris avec un souci philologique et essaye de découvrir les relations qui existent entre les œuvres des différents écrivains ou poètes afin d'éclairer ce qui est convention et ce qui est invention chez le poète ou écrivain étudié ; il y a lieu de remarquer que pour lui, la forme poétique est remarquablement fixe dans la littérature classique persane et ne doit être prise en compte que dans la mesure où elle détermine le contenu.

⁵ . Cet ouvrage a été républié sous le titre *Le sage et Le prince en Iran médiéval, les textes persans de morale et politique (IX^e-XIII^e siècles)* aux éditions L'Harmattan en 2009.

Dans *La description de la nature dans la littérature lyrique persane du XI^e siècle*, C. H. de Fouchécour s'intéresse à l'étude des thèmes de la nature dans la poésie lyrique persane au V^e siècle de l'ère islamique, car ce cinquième siècle « est le moment où les commencements (de la littérature persane) prennent une forme achevée » (Fouchécour, 1969 : I).

Comme l'a indiqué C. H. de Fouchécour, les Ghaznévides créèrent un vaste empire au V^e/XI^e siècle depuis la Perse occidentale jusqu'à la vallée du Gange en Inde et installèrent leur cour à Ghazna. À la cour des Ghaznévides et surtout à celle de Mahmoud, « se forma une pléiade des poètes qui porta à sa maturité le premier style de la poésie persane » (ibid. : ii). La poésie lyrique de ces gens de lettres vivant à la cour des Ghaznévides et ensuite à la cour des divers princes seldjouqides, forme le corpus de l'étude de C. H. de Fouchécour dans sa thèse de III^e cycle.

Parmi les nombreux aspects de la poésie lyrique persane qui peuvent être l'objet d'une étude, C. H. de Fouchécour limite son choix au contenu, mais selon lui « c'est par une étude de forme que doit commencer l'étude d'un contenu d'une poésie aussi attachée aux formes que la poésie lyrique persane du XI^e siècle » (ibid. : iii-iv). Mais comme cette poésie est vaste, « il est impossible de songer à en épuiser l'analyse du contenu en une fois » (ibid. : iv) et parmi ses grands sujets, C. H. de Fouchécour choisit la description de la nature. Par la nature, il entend « tout ce qui, dans notre monde, n'est pas l'homme et sa culture » (ibid. : 231). En fait dans la poésie lyrique persane du XI^e siècle, « il y a l'homme de cour et sa culture d'une part, et d'autre part la nature telle qu'elle peut apparaître à cet homme. La description de la nature par cet homme reflètera quelque chose de son « projet de vie » » (ibid. : iv) : cet homme de cour – le poète – décrit une réalité naturelle lorsqu'elle ressemble à autre chose (« la lune est belle comme le visage de l'Aimé ») ou quand quelque chose lui fait penser à une réalité naturelle (« la taille de l'Aimé est mince comme le cyprès »). Selon C. H. de Fouchécour, l'étude des éléments de la nature qui tiennent une place notable dans la poésie lyrique du XI^e siècle, est susceptible de révéler « ses « cycles verbaux et psychologiques » qui restent simples,

tiennent en puissance bien des développements et sont aptes à nous faire comprendre le sens général de la poésie lyrique persane » (ibid. : v).

Comme nous constatons, ce qui importe pour C. H. de Fouchécour, c'est le « sens général » de l'œuvre étudiée ; la forme est au service de ce sens général qui est à son tour censé révéler « le projet de vie », la vision du monde du poète et de sa société ; autrement dit, l'œuvre d'un poète doit fournir certaines informations sur le contexte social, culturel et politique de son époque. Il est évident que l'œuvre d'un seul poète ne peut pas présenter une image exhaustive et exacte de tous les aspects de la société de l'époque. C'est pour la même raison que C. H. de Fouchécour prend toujours en considération l'œuvre étudiée au sein de la tradition dans laquelle elle est produite. Il écrit à propos des recherches qui ne s'intéressent qu'à l'œuvre d'un seul poète qu'« il semble qu'on ne peut gagner à multiplier des analyses qui se réservent à un seul poète » (ibid. : vi), car aux commencements de la poésie lyrique persane, il y a de grandes attaches entre l'œuvre d'un poète et la tradition. De sorte « qu'en isolant un poète, on risque de ne pas voir exactement en quoi il est original, on risque de lui prêter des caractères qui sont à attribuer à la tradition dont il vit » (ibid. : vi). Ainsi C. H. de Fouchécour évite-il d'isoler les poètes dont il étudie les œuvres et choisit une période chronologique bien caractérisée dans l'histoire de la littérature classique persane où « plusieurs poètes pourront être confrontés » (ibid. : vii). Ce choix lui permet de placer sa recherche dans une perspective évolutive pour voir « ce qui est convention et ce qui est invention chez le poète, ce qui importerait grandement dans l'interprétation d'une œuvre » (ibid. : vii). Il peut ainsi évaluer les variations que chaque poète apporte à la tradition et l'évolution que subit chaque thème d'un poète à l'autre.

L'introduction de cette première thèse annonce déjà les principes de ses recherches ultérieures : 1. ce qui importe dans une œuvre littéraire, c'est le sens général qui est censé nous informer sur le contexte socioculturel de sa production et sur la vision du monde de l'auteur et de sa société ; 2. cette information fournie par l'œuvre ne serait exacte et précise sauf dans le cas où elle est prise en considération au sein de la tradition dont elle fait partie. Cette démarche permet aussi de découvrir le cours évolutif de la tradition ; 3.

Bien que la poésie persane soit fortement attachée à sa forme, l'importance de sa forme tient au rôle qu'elle joue dans la découverte du sens général de l'œuvre.

Après une brève présentation de trois poètes majeurs de la poésie lyrique persane du XI^e siècle dans le chapitre I de sa thèse, C. H. de Fouchécour consacre le chapitre II à l'étude des différentes formes de la description de la nature dans les *Divâns* desdits poètes.

Dans les qasidas⁶ de ces poètes de l'école de Ghazna, la description de la nature apparaît dans les formes les plus simples qui « ne supposent pas un rapport entre les deux réalités. Elles consistent à qualifier une réalité naturelle, à annoncer son action, à la décrire simplement » (ibid. : 6). Dans ces formes simples qui sont « relativement rares [...], les adjectifs qualificatifs expriment la forme ou la quantité d'une réalité : le cyprès est élancé, le cours d'eau est sinueux [...] ; un verbe peut suffire à décrire : l'onagre marche fièrement [...] ; la gazelle pâture [...] ; le nuage se lève [...] ; mais ces actions sont rarement énoncées seules, sans comparaison » (id.). Mais il y a surtout les cas où le poète décrit la nature à l'aide d'un rapport entre deux réalités ; dans ces descriptions, le poète recourt aux comparaisons et métaphores pour bien dire les choses simples sur la nature ; le rapport entre le comparé et le comparant est poétique, « c'est-à-dire qu'il ne cherche pas la rigueur logique » (ibid. : 7).

Après avoir parlé des éléments constitutifs de la comparaison dans la langue persane et dans les poèmes étudiés – les verbes et les mots de comparaison – C. H. de Fouchécour décrit les différents types et structures de la comparaison et déclare qu'il y a deux cas à distinguer : le cas où « une réalité naturelle est comparée à une réalité qui n'est pas nécessairement naturelle » (ibid. : 8) et le cas où « à une réalité naturelle est comparée une réalité hors de la nature » (ibid. : 10). Pour chaque cas, il présente plusieurs exemples depuis les plus simples jusqu'aux plus complexes. Il remarque qu'au cours des années, les éléments constitutifs de la comparaison tendent à être éliminés et les comparaisons se transforment en métaphores ; ainsi la taille élancée de l'Aimé n'est-elle plus comme le

⁶. Selon C. H. de Fouchécour, Qasida est une forme fixe dans la poésie classique persane « dont l'intention est de louer un prince en diverses occasions et d'en obtenir une rétribution » (Fouchécour, 1969 : 5).

cyprès, mais il est le cyprès lui-même et les poètes parlent des narcisses pour désigner ses yeux langoureux.

À la fin du chapitre II, C. H. de Fouchécour conclut que la description de la nature est « faite sur un ton d'admiration, voire d'éloge » et « dans un style distingué, précieux » (ibid. : 12). Les poètes lyriques persans de cette époque donnent une grande importance aux « comparaisons souvent répétées et réversibles » dans la description de la nature qui est selon C. H. de Fouchécour, une description « précieuse et limpide » (id.).

Le chapitre III est consacré à l'étude des principales descriptions de la nature « qui comprennent au moins trois ou quatre distiques » et elles sont « classées d'après leur contenu essentiel » (ibid. : 13). C. H. de Fouchécour montre comment sont décrits le printemps et l'automne par les poètes de l'école de Ghazna. La description de la nature dans leurs qasidas se termine par la louange du prince aimé et le souhait pour que « sa vie et son règne durent longtemps » (ibid. : 19). Le schéma général de ce souhait est ainsi : « Tant que deux réalités (souvent celles de la nature) qui s'opposent (ou qui vont ensemble), s'opposeront (ou iront ensemble), que vive le prince » : « tant que l'hiver et l'été s'opposeront par nature [...], que le feu ne brûlera pas dans l'eau [...], que vive le prince » (ibid. : 20).

Dans le chapitre IV, C. H. de Fouchécour traite de la question du temps dans les poèmes de 'Onsori, Farrokhi et Manoutchehri. Le poète apparaît à la cour à l'occasion des fêtes qui ont lieu en automne et au printemps, c'est-à-dire dans les deux saisons les plus décrites par ces poètes au point qu'on peut dire que dans la poésie lyrique persane du XI^e siècle, l'année n'a que deux saisons principales : le printemps et l'automne. Dans cette poésie le jour et la nuit s'opposent comme la lumière et l'obscurité ; le jour est brillant comme le beau visage de l'aimé et la nuit noire comme sa chevelure ; et les heures préférées des poètes sont celles du coucher du soleil, de la pleine nuit, de l'aurore et de la venue du jour.

C. H. de Fouchécour aborde l'étude de la description des lieux couverts par la végétation au chapitre V ; dans les qasidas des poètes de l'école de Ghazna, le monde printanier est un décor de pierres précieuses, de dessins merveilleux, orné de fins tissus et de figures ; il

ressemble au paradis ; mais il est surtout jeune et fortuné comme le prince loué, il est « l'image de la fortune du prince, c'est même de cette fortune princière qu'il tient sa prospérité » (ibid. : 42). Ces trois poètes décrivent aussi le désert qui, au printemps, est fleuri et décoré, y habite la gazelle ; mais avant tout, il est un lieu hostile, contraire des lieux chantés au printemps et symbolise la dureté du chemin des pays lointains, couvert d'épines terribles.

Dans la chapitre VI, intitulé « La végétation décrite ou mentionnée », C. H. de Fouchécour parle respectivement des différentes parties des plantes décrites (germe, graine, tige, branche, épine, etc.), de la végétation dans ses grandes masses (verdure, arbres et arbrisseaux, etc.) et des plantes préférées des poètes (cyprés, grenade et fleur de grenadier, amandier, rose, tulipe, jasmin, etc.). Dans ce chapitre aussi, C. H. de Fouchécour cherche ponctuellement la description de la végétation et des plantes dans les vers des poètes étudiés et à la fin de chaque section, il présente en résumé la manière dont chaque poète décrit le thème traité de sorte qu'on peut faire la comparaison entre les descriptions des trois poètes et percevoir leurs divergences et convergences.

Le chapitre VII de cette thèse traite de la description du vent, du nuage, de l'eau et du feu : le vent est le premier élément naturel étudié ; il est « le principal agent de la décoration du monde » (ibid. : 95). Le nuage et les phénomènes qui l'accompagnent forment, après la végétation, le sujet le plus important des descriptions de la nature ; comme le vent, il est l'agent de la décoration du monde.

Le vent sera repris plus que les autres éléments naturels par les poètes lyriques aux siècles ultérieurs. Il est décrit surtout sous la forme de la brise légère du printemps ; il répand le parfum des fleurs, il est l'image du coursier, du prince en guerre, des vertus morales telles que la générosité et l'affection. Le vent est aussi messenger et médiateur entre les réalités naturelles. Mais en automne, il a un effet dévastateur.

Le chapitre VIII est consacré à la description du ciel, de la lune et des astres. Comme dans tous les chapitres, C. H. de Fouchécour dresse l'inventaire des descriptions des réalités naturelles concernées d'une manière ponctuelle et ordonnée dans les qasidas de tous les trois poètes.

Dans le chapitre IX, il est question des animaux décrits par ‘Onsori, Farrokhi et Manoutchehri ; par la description des animaux dans les qasidas, on peut comprendre que « ‘Onsori vécut à une cour de soldats : le coursier et l’éléphant de guerre ont toute son attention » ; que Farrokhi « a participé aux chasses princières, qu’il a entendu les oiseaux au jardin » (ibid. : 137) ; pour lui les oiseaux sont les ménestrels du prince ; le rossignol qui chante au jardin printanier est comparé à l’amant chagriné ; la fière démarche du faisan et de la perdrix les « fait rapprocher de la personne aimée » (ibid. : 160). Dans la poésie de Manoutchehri, le chant d’oiseaux et la couleur de leurs plumages sont bien intégrés aux autres descriptions de la nature printanière. Il compare les oiseaux qui chantent au poète, au chamane, à David et à d’autres humains ; leur chant est aussi comparé aux parlers et aux chants humains. Le chant du rossignol est comparé aux meilleures expressions du langage humain, celles des poètes et des musiciens-chanteurs ; son chant est une plainte et invite à boire.

Dans le chapitre X, C. H. de Fouchécour entend révéler la perception de la nature chez les poètes de l’école de Ghazna à l’aide de ses analyses dans les chapitres précédents. Ces analyses montrent que dans leurs *Divâns*, les mêmes thèmes sont toujours repris et traités ; les descriptions de la nature se fondent sur « les mêmes motifs stylisés admis d’une tradition poétique, bien plus que [...] des sentiments personnels qu’aurait suscité chez le poète l’observation de la nature » (ibid. : 163). Il y a une « sincérité » chez les poètes étudiés grâce à laquelle on peut distinguer ce qui est convention et ce qui est invention dans leur poésie. Dans cette poésie lyrique du XI^e siècle, « la nature décrite est idéale, elle est conforme à la meilleure idée que puisse s’en faire un esprit porté à l’admiration » (id.).

Les descriptions de la nature sont visuelles, c’est-à-dire que le poète regarde et invite à regarder le monde ou le jardin au printemps ou en automne ; il regarde la nature de la même manière et avec la même admiration qu’il regarde le visage de l’être aimé. Dans ses yeux admirateurs et étonnés, le monde est décoré et la nature est couverte et remplie des dessins, peintures, livres ornés, formes, parures et figures aux multiples couleurs.

Ce qui importe plus que tout cela, c'est que le monde printanier ressemble à la personne idéalement aimée ; il est vrai que dans la poésie de l'école de Ghazna se trouvent la fiancée, la femme aimée, le ou la jeune esclave, l'échanson, le beau guerrier ou le jeune garçon ; mais c'est à la personne idéalement aimée que le poète s'attache. Les réalités naturelles, surtout au printemps, font penser le poète aux différentes parties du corps de la personne aimée ou ces dernières ressemblent aux réalités naturelles.

Pour les poètes de l'école de Ghazna, la nature est un sujet poétique dont les apparences sont décrites par les images appropriées ; ces images descriptives sont fournies surtout par le milieu de la cour où se forme la pléiade des poètes ; selon C. H. de Fouchécour, « on ne peut brosser un tableau du milieu socio-culturel où vit le poète à l'aide des seules images » (ibid. : 174) parce que le poète choisit ces images de ce milieu et n'en exprime que les traits généraux qui suffisent à dépeindre la nature en ses apparences.

Le poète parle rarement des impressions que la nature peut susciter en lui ; le printemps console le poète du monde mauvais et l'engage à vivre joyeusement ; l'automne l'attriste et le désert l'effraie. Les « états et sentiments sont objectivés dans la nature » (ibid. : 179) ; le poète se trouve dans l'état qui concorde avec celui de la nature : en automne il est chagriné par l'amour, ou dans l'état inverse de celui de la nature : l'heureux printemps redouble son chagrin d'amour. Dans cette poésie lyrique, la nature est généralement étonnante, heureuse ou triste.

Le sort des hommes est aussi en rapport avec l'état de la nature : quand le printemps arrive, le sort est changé avec lui et il apporte l'heureuse fortune : celle-ci implique, surtout au jour de la fête de Nowrouz, victoire, paix, richesse, jeunesse et beauté ; par contre l'automne est marqué par l'infortune, c'est-à-dire le dépouillement de la beauté et la séparation. Seul le prince est au-dessus du sort commun et domine la nature à son service pour que la fortune l'accompagne toute l'année.

Il arrive fréquemment que le poète accorde les expressions humaines à la nature : le jardin et la rose sourient ; le nuage pleure et gronde, la branche courbe son dos. « Si la nature semble affectée comme l'homme par le chagrin, par la crainte, par la maladie, par la séparation ou par la vieillesse, ce n'est là qu'une manière factice d'expliquer les

apparences » (ibid. : 180) ; mais la mort n'affecte pas la nature, car c'est l'hiver qui meurt et que tout recommence avec le printemps.

C. H. de Fouchécour continue l'étude de la description de la nature dans les *Divâns* de trois autres poètes, à savoir Qatrân, Azraqi et Moezzi, pour montrer « avec quelle constance » (ibid. : 181) les thèmes naturels de la poésie de l'école de Ghazna sont repris et utilisés par leurs successeurs. Dans la deuxième partie de sa thèse, il suit le même plan que la première, mais d'une manière plus rapide : après une brève présentation de Qatrân, Azraqi et Moezzi, l'auteur aborde une analyse rapide des descriptions de la nature chez les trois poètes en question. Dans le chapitre III de cette deuxième partie, consacré aux « aspects comparés de la description de la nature chez Qatrân, Azraqi et Mo'ezzi », C. H. de Fouchécour souligne trois faits : primo, les mêmes sujets, les mêmes thèmes et les mêmes images fondamentaux de la période précédente se retrouvent dans les *Divâns* de ces trois poètes ; « cette constance montre bien qu'un canon, un ensemble de modèles s'imposait au poète traitant de la nature » (ibid. : 225). Secundo, le nombre des thèmes et des images diminue ; ils perdent leurs traits particuliers et s'allègent pour participer à « une meilleure composition d'ensemble du sujet poétique au profit de la forme poétique et au détriment de l'interprétation poétique des réalités naturelles » (id.). Les images fournies par la tradition suffisent ; elles n'ont plus à être multipliées, mais à être raffinées, mieux dites. Tertio, ces poètes ne se lassent pas de répéter les mêmes thèmes et les mêmes images ; ils prêtent attention « à débarrasser les descriptions des traits trop particuliers, à dresser des figures typiques » afin de « perfectionner l'expression formelle » (ibid. : 226).

Cette recherche comporte aussi une troisième partie de trois pages. C. H. de Fouchécour y traite de la description de la nature dans les œuvres de quatre autres poètes lyriques du XI^e siècle ; l'étude des vers qui restent de Labibi, de 'Asjadi, de Nâser Khosro et de Masoud Sa'd-e Salmân montre qu'à l'exception de quelques cas, la description de la nature par ces poètes n'a rien d'original par rapport à ce qu'on a constaté dans les qasidas des poètes de l'école de Ghazna.

À la fin de cette recherche, C. H. de Fouchécour conclut que la description de la nature par tous les poètes étudiés entre sans peine dans un même cadre d'analyse et qu'il y a une unité du contenu des descriptions de la nature au XI^e siècle. L'analyse des œuvres de ce siècle montre qu'il y a une évolution dans la description de la nature : les poètes qui suivent les trois poètes de l'école de Ghazna ne multiplient pas les thèmes naturels déjà développés; mais ils veulent les dire d'une meilleure manière ; l'attention se porte de moins en moins à détailler les réalités naturelles et c'est aux aspects généraux de la nature qu'ils s'attachent ; en fait la tradition impose certaines règles aux poètes pour déployer leur talent : la rhétorique impose fortement ses exigences et les figures de mots sont constamment recherchées par les poètes. La recherche de la perfection formelle est une autre règle : une poésie à la recherche de la perfection formelle par le mètre, la rime et les parallélismes, tend à réduire son contenu à ce qui est exprimable dans des formes parfaites ; la beauté de la nature doit transparaître dans la beauté formelle. Comparer est la troisième règle : les poètes cherchent à décrire, à faire valoir les réalités naturelles à l'aide des comparaisons ; « opposer, mettre en contraste, associer, identifier, tout [la poésie lyrique du XI^e siècle] est dans ces rapprochements qui font miroiter à travers les mots les apparences de la nature » (ibid. : 239).

La dernière règle est de développer les modèles de description qui font autorité dans la tradition : « Faire mieux, c'est le but du poète engagé dans une poésie où la valeur est donnée d'abord à la forme » (id.). Faire mieux, c'est-à-dire que, partant des modèles traditionnels de comparaisons, le poète met son art à en arranger la forme, à produire le maximum d'impression avec un minimum de mots. C'est le même désir de « faire mieux » qui contraint le poète à s'attacher à la convention et à investir son talent dans le perfectionnement de la forme et la stylisation ; il n'y a aucun thème chez un poète qui ne se trouve de quelque façon chez un autre, par contre ce qu'on peut constater d'un poète à l'autre, c'est l'amplification ou la réduction d'un thème ou le décalque de son schéma de description sur la description d'une autre réalité naturelle : l'opposition des couleurs rouge et noire de la tulipe est un thème qui se consolide d'un poète à l'autre ; la description des animaux est un thème qui décroît. Dans ces conditions, les auditeurs du

poète n'attendent pas de lui l'expression sincère de l'impression qu'il éprouve devant la nature, mais son talent à créer des variations sur les thèmes imposés par la tradition. C. H. de Fouchécour affirme que le rôle de l'auditoire est essentiel dans cette tradition poétique : elle ne décrirait pas la nature comme elle le fait, s'il n'y avait pas la cour, les courtisans et le prince.

L'importance de la recherche de C. H. de Fouchécour sur la description de la nature dans la poésie lyrique persane du XI^e siècle se révèle lorsqu'on se rend compte que les thèmes naturels développés au XI^e siècle seront repris et raffinés par les poètes persans dans les siècles ultérieurs et que le même cours de la diminution des thèmes et de la perfection formelle se poursuit dans la poésie lyrique persane. Les réalités naturelles décrites par les poètes de l'école de Ghazna constitueront le décor général des poèmes lyriques persans : le poète lyrique se voit toujours dans le jardin printanier, au pied d'un ruisseau transparent et au milieu des fleurs colorées et des plantes aromatiques ; il est accompagné par une beauté dont les parties du corps ressemblent toujours aux réalités naturelles : son visage est comme la pleine lune ; elle a la taille d'un cyprès ; ses lèvres sont de couleur de rubis ou de tulipe ; ses yeux sont langoureux comme le narcisse ; ses cheveux sont bouclés comme les violettes et noirs comme la nuit. Le poète n'hésite pas à dénoncer la précarité de la vie humaine et à encourager son auditoire à profiter de l'instant présent et à boire aux côtés de belles créatures. Et dans les moments de la séparation, ce sont les réalités naturelles qui font penser le poète à l'être aimé par leurs ressemblances aux parties du corps de ce dernier. Voilà ce sont tous les thèmes de la poésie lyrique persane qu'on trouve plus ou moins chez tous les poètes dans les siècles à venir. Ce qu'on attend du poète, c'est de présenter ces thèmes traditionnels dans les nouvelles variations et dans une perfection formelle.

L'évolution de ce langage lyrique se caractérise par deux faits importants : premièrement une marche continuelle vers la concision, de sorte que les poètes s'efforcent de dire le plus dans un nombre restreint des mots ; cette tendance à la concision est surtout visible dans la conversion des comparaisons aux métaphores : par exemple, la taille élancée de l'être aimé était au départ « comme le cyprès », puis s'est transformée en « sa taille de

cyprès » pour devenir enfin « son cyprès ». Deuxièmement, depuis que les maîtres mystiques se sont mis à exprimer leurs idées et expériences mystiques dans ce langage lyrique déjà élaboré, les images et thèmes ont changé de signification et ont trouvé un sens symbolique (Lazard : 1978 et Ashouri : 2000 : 168-206) : si pour les poètes de l'école de Ghazna, le vent (zéphyr et brise) transmettait des messages entre les éléments naturels tels que les arbres et les fleurs, il jouait le rôle du messager entre l'amant (le mystique) et son Aimé (l'Être divin) dans les textes mystiques ; ou bien si le désert évoquait le dur chemin des pays lointains dans les poèmes panégyriques du XI^e siècle, il désignait la marche dure et périlleuse des initiés vers la perfection mystique. C'est ainsi qu'on peut dire que ces thèmes traditionnels forment l'alphabet du langage poétique avec lequel se familiarise C. H. de Fouchécour dès ses débuts. Grâce à cette familiarité, il a été capable de percevoir les origines et les originalités dans ses études ultérieures sur les œuvres classiques persanes.

Nous verrons dans les pages suivantes que les mêmes thèmes de la nature sont toujours présents dans les ghazals de Hâfez ; et dans l'introduction de C. H. de Fouchécour à sa traduction du *Divân*, nous lisons que les mêmes règles de perfection formelle règnent toujours sur la poésie hâfézienne et que ses auditeurs attendent qu'il innove à travers les contraintes imposées par la tradition (Fouchécour, 2006 : 11). C'est pour la même raison que nous avons insisté longuement sur la recherche de la description de la nature dans la littérature lyrique persane par C. H. de Fouchécour.

Si nous jetons un coup d'œil au *Divân*, nous verrons qu'il est imprégné des descriptions de la nature ; ces descriptions concernent tous les éléments de la nature depuis le ciel et ses astres jusqu'à la terre, ses plantes et animaux. Si nous prenons ces distiques en considération séparément et hors de leurs contextes, nous constaterons que les éléments naturels y sont abordés tantôt pour décrire la nature en elle-même :

Le souffle du zéphyr va répandre le parfum de musc,
à nouveau le vieux monde va rajeunir.
L'églantier va offrir sa coupe de cornaline au jasmin,

l'œil du narcisse va se mettre à regarder le coquelicot. (160/I, II⁷ ; Tr. Fouchécour)

Et tantôt pour décrire autre chose ou personne à l'aide des procédés littéraires tels que métaphore, comparaison, personnification, etc. :

De la roseraie du monde, un être aux joues de rose nous suffit.
De ce parterre, l'ombre de Ce cyprès ondulant nous suffit. (262/I ; Tr. Fouchécour)

Jeune Rosier, jouis du fruit de ta fortune, puisque
à Ton ombre, je suis devenu le rossignol du jardin du monde ! (314/III ; Tr. Fouchécour)

Une recherche dans le *Divân* de Hâfez nous montre que l'emploi des éléments naturels lui permet en premier lieu de décrire l'amour, l'amant et l'aimé :

Ta chevelure de musc dans la roseraie au paradis de Ta joue,
qu'est-elle ? Le paon surgi au jardin des délices !
Mû par la passion de Ton parfum, mon cœur, Familier de l'âme,
est la terre du chemin tombée aux pieds du zéphyr. (38/IV, V ; Tr. Fouchécour)

Toi la fleur, le manque du vin de l'aube t'a brûlée la nuit dernière.
Nous sommes, nous, Ce coquelicot né avec la brûlure du manque. (356/III ; Tr. Fouchécour)

Montées et descentes au désert de l'amour sont les pièges que tend le malheur.
Qui a le cœur de lion pour ne pas craindre le malheur ? (151/V)

Après l'amour, l'amant et l'aimé qui forment le centre de la pensée hâfézienne, les conseils de Hâfez – qu'ils soient moraux, éducatifs ou bien libertins – sont les thèmes les plus exprimés et décrits à l'aide des éléments naturels :

Plante l'arbre d'amitié, qu'il mène à son fruit le désir du cœur.
Arrache le jet d'inimitié, il produit des souffrances sans nombre. (111/I ; Tr. Fouchécour)

La rose en ce jardin ne restera pas toujours fraîche.
Comprends les faibles au temps de Ton pouvoir ! (484/II ; Tr. Fouchécour)

Ces conseils qui constituent les principes de vie selon Hâfez, ne sont pas toujours exprimés à l'impératif ; ils sont aussi formulés sous forme de raisonnements poétiques :

La tulipe, sans doute, a reconnu la trahison du siècle,
car de sa naissance à sa mort elle ne lâche la coupe de vin. (97/VII ; Tr. Fouchécour)

Mon père (Adam) vendit pour deux grains de blé le jardin du paradis.
Pourquoi ne pas vendre pour un grain d'orge le jardin du monde ? (332/VI ; Tr. Fouchécour)

⁷ . Dans notre recherche, les références sont au *Divân* de Hâfez édité par Parviz Nâtel Khânlari (sauf dans les cas mentionnés). Les chiffres arabes montrent le numéro du ghazal, le chiffre romain est celui du distique.

En continuant la recherche des éléments naturels dans le *Divân*, nous pouvons multiplier facilement de tels exemples et nous constatons que ses éléments sont toujours présents et décrits dans les ghazals de Hâfez non pas pour décrire la nature, mais majoritairement pour exprimer autre chose. Si nous tenons compte de l'ambiance sociale et politique du VIII^e siècle où les princes rivaux se succédaient par compromis et traîtrises tandis que les gens de religion et de spiritualité ne manquaient pas à collaborer avec eux, nous pouvons considérer, unanimement avec les critiques et commentateurs iraniens, plusieurs distiques du *Divân* comme la description de cette ambiance chaotique et angoissante ; dans ces distiques, Hâfez recourt aussi aux éléments naturels :

L'Eau de la Vie s'est ternie. Où est Khezer aux pieds heureux ?
La rose a quitté sa couleur. Qu'est-il arrivé au vent printanier ?
Cent milliers de roses se sont ouvertes et pas un cri d'oiseau ne s'est élevé.
Qu'est-il arrivé aux rossignols, à ces oiseaux aux milles chants ? (164/II, VII ; Tr. Fouchécour)

À cause de l'ouragan des événements, on ne peut voir
s'il y eut en ce parterre une rose ou une fleur de jasmin.
À cause du vent brûlant qui passa par le jardin,
que subsistent parfum de rose et couleur de jasmin est surprenant. (467/VI, VII ; Tr. Fouchécour)

Hâfez est un poète qui se vante à diverses occasions pour la qualité de sa poésie ; à cette fin aussi, il profite des images et expressions poétiques créées à partir des éléments naturels :

Au temps d'Adam au jardin du paradis le poème de Hâfez
était la parure des feuilles au cahier des jonquilles et des roses. (202/X ; Tr. Fouchécour)

L'Eau de Khezer se couvrit d'un voile de ténèbres parce qu'elle devint
honteuse devant le talent de Hâfez et ce poème (fluide) comme l'eau.
L'huître a caché son visage sous le voile parce que
la perle de belle onde eut honte devant son bel arrangement poétique. (299/IX, X ; Tr. Fouchécour)

Comme l'a noté C. H. de Fouchécour, dans la poésie des successeurs des poètes lyriques de Ghazna, la description des éléments naturels ne concerne que leurs traits généraux et les poètes ne pensent plus à les décrire dans les détails ; il va de même pour la description de la nature dans les ghazals de Hâfez ; il la décrit par les mêmes traits qu'ont déjà décrits ses prédécesseurs et s'il y a une innovation dans ses descriptions, c'est dans l'emploi poétique qu'il en fait. En fait la poésie de Hâfez est un miroir mis devant la nature ; mais l'image reflétée dans ce miroir n'est pas une pure imitation de la nature : en passant par

l'imagination du poète, elle se métamorphose et devient une image poétique capable d'étonner le lecteur ou de lui procurer un nouveau plaisir esthétique :

Lorsque le nuage printanier découvrit la coutumière félonie des Jours,
ses larmes coulèrent sur le jasmin, la jacinthe et la jonquille. (172/VII ; Tr. Fouchécour)

Dans l'espoir de trouver au jardin l'éclat de Ta face,
la brise est entrée et tourne à chaque instant autour du parterre. (229/VI ; Tr. Fouchécour)

On peut dire justement que les images poétiques du *Divân* sont majoritairement fondées sur les éléments de la nature et pourtant, Hâfez n'est pas seulement le descripteur de la nature – comme l'étaient ses prédécesseurs de Ghazna ; il faut reconnaître qu'en parlant des constellations, des arbres et fleurs, des ruisseaux et des oiseaux, Hâfez cherche à exprimer autre chose ; c'est pour la même raison que dans les paragraphes précédents nous avons remarqué que certains distiques pris isolément et hors de leur contexte, sont de pures descriptions des éléments naturels, mais si on les prend en considération dans l'ensemble du ghazal, on verra que lesdites descriptions participent au cadre général du ghazal qui exprime une pensée hâfézienne : on peut prendre pour exemple les ghazals 9 ou 77. Dans le ghazal 9, les distiques I et II sont les descriptions des éléments naturels lors de la venue du printemps ; mais dès le distique III, Hâfez fait de la venue du printemps un prétexte pour inviter à boire et pour reprocher ceux qui s'acoquinent au monde (Voir : analyse du ghazal 9 au chapitre IV). Il va de même pour le ghazal 77 : ce « poème de printemps » fournit à Hâfez « l'occasion [...] d'énoncer des vérités simples en forme de sentences autour des motifs du temps et de l'éternité » (Fouchécour, 2006 : 317) :

Maintenant que la brise du paradis se lève au jardin
J'ai boisson réjouissante et compagnon au caractère de houri.
Pourquoi le mendiant ne prétendrait-il pas aujourd'hui à la royauté,
puisque l'ombre du nuage est la tente, la lisère du champ le lieu de la fête ?
Le parterre raconte ce qu'est le mois d'ordibehesht.
Qui achète à crédit et néglige l'argent comptant n'est pas grand savant (77/I, II, III ; Tr. Fouchécour).

Après ces trois distiques ayant trait à la nature printanière, Hâfez fait défiler ses conseils pour profiter de l'instant présent et prendre le vin qu'il offre : ne pas attendre la fidélité des ennemis, avertir la précarité de la vie humaine et avoir confiance en la clémence divine malgré les péchés commis.

Les exemples mentionnés nous rappellent que la description de la nature n'est pas un but à soi dans la poésie hâfézienne ; elle est par contre un outil poétique par lequel Hâféz exprime ses pensées et décrit son amour ou son Être aimé ; peu importe que cet intérêt pour les éléments naturels soit un héritage de la part des prédécesseurs ou bien le résultat de vivre à Chirâz et de se promener dans ses beaux jardins et sous sa température délicieuse.⁸

Une autre recherche qui a fortement marqué la carrière de C. H. de Fouchécour, est sa thèse de doctorat d'état intitulée *Moralia, les notions morales dans la littérature classique persane du IX^e au XIII^e* ; cette thèse traite « d'un important domaine de la culture d'Islam parvenu à sa maturité » (Fouchécour, 2009b : 3) et en présente une image approfondie. Dans l'introduction de *Moralia...*, le livre qui encore aujourd'hui « n'a pas connu d'équivalent et reste une référence souvent citée » (id.), il remarque que les textes de morale persans ont vu le jour au cœur d'une tradition qui remonte à l'Iran préislamique ; selon lui, pour mieux comprendre cette tradition vivante, il est nécessaire d'« identifier les éléments qui la composent et que tout texte est susceptible de manifester » (ibid. : 5) et inversement, pour concevoir tout le sens d'un texte, il faut le prendre « dans l'ensemble de ceux qui ont avec lui des traits communs », sans négliger aucun texte (id.).

⁸ . En plus des chercheurs pour qui le langage poétique et la description de la nature dans les ghazals de Hâféz est un héritage des prédécesseurs, il y a aussi des chercheurs qui croient que l'attention de Hâféz pour les éléments naturels est une influence de son milieu de vie. En citant les témoignages des historiens-voyageurs qui ont visité Chirâz au temps de Hâféz (comme Hamdollâh Mostowfi (680–750 h.l.) ou Ibn Battuta (1304–1377)) ou dans les siècles ultérieurs (Comme Thomas Herbert (1606–1682) et Edward G. Browne (1862–1926)), certains chercheurs déclarent que Chirâz était la ville des jardins, des roseraies et des ruisseaux où il faisait beau en hiver et en été. Selon ces chercheurs, Hâféz regardait la belle nature de Chirâz avec l'attention d'un philosophe et la sensibilité d'un poète et les descriptions des éléments naturels dans les ghazals sont le fruit de ses méditations philosophiques et poétiques. Parmi ces chercheurs, nous pouvons citer comme exemple Mansour Rastgâr Fasâei (1997 : 219–254).

Pour lui, cette tradition morale s'est formée au sein de la culture persane qui comporte plus ou moins les empreintes des cultures pehlevie, arabe et grecque ; et pourtant elle possède ses caractères propres. L'un des facteurs essentiels de l'originalité de cette culture est « celui des attaches et des réactions à son passé ». Dans le passé de la morale persane se trouve la morale pehlevie ; on peut citer l'exemple de « la collection de dix-sept recueils de conseils, *Xeradnâme*, [...] (qui) a d'évidentes réminiscences de la littérature de conseils en pehlevi » (ibid. : 6). Mais en considérant le fait « qu'une certaine rupture culturelle s'est produite entre les périodes pehlevie et persane » (id.), il faut voir quelle sorte de continuité existe entre la morale pehlevie et la morale persane et comment cette dernière s'est approprié les conseils de la morale pehlevie.

En plus de la morale pehlevie, « les produits du syncrétisme des périodes hellénistique, alexandrine et byzantine font partie du passé de la morale persane » (id.).

Selon C. H. de Fouchécour, cette tradition morale qui est le produit « d'une mentalité cohérente et vivante de plusieurs générations » (ibid. : 7), a fourni un vaste ensemble de notions morales pour la période islamique. Les différents courants islamiques exploitaient à leur manière ces notions morales ; ils conservaient, rejetaient ou adaptaient ces notions morales selon qu'elles confirmaient ou contredisaient leurs valeurs religieuses.

En fait, l'irruption des armées arabes musulmanes en Perse et la conversion du peuple persan à l'Islam ont fortement marqué la culture persane et donc la tradition morale persane. C. H. de Fouchécour indique que le Coran en est devenu une nouvelle source d'inspiration ; comme le message coranique se proposait comme une révélation au nom de Dieu, la morale qu'il comportait s'exprimait sur le mode impératif et contrairement à la pensée grecque, elle ne présupposait pas une enquête sur ce qu'est le bien. Le Coran assurait aux croyants qu'en pratiquant ce qu'il leur commandait, ils accéderaient aux bien et bonheur éternels.

Après avoir mentionné les trois sources d'inspiration de la morale persane, à savoir les textes pehlevis, grecs et arabo-musulmans, C. H. de Fouchécour aborde l'étude de la tradition morale persane depuis le III^e/IX^e siècle en passant par le V^e/XI^e siècle où la littérature morale persane se présente sous sa forme primitive, c'est-à-dire les recueils de

conseils, pour arriver au VII^e/XIII^e siècle où le genre moral atteint son apogée dans la littérature persane.

Le premier chapitre de cette recherche est consacré aux recueils de conseils qui constituent « la forme primitive sous laquelle se présente la littérature morale d'expression persane » (ibid. : 19) au IV^e/X^e et surtout au V^e/ XI^e siècles. Cette forme est primitive « en ce sens qu'elle n'est pas fondée sur une réflexion spéculative, mais d'abord sur un réflexe moral face aux événements communs qui affectent la vie humaine dans une société » (id.). Comme l'indique leur nom, ces recueils sont constitués par les conseils, en persan « *pand, nasihat* », le conseil étant leur « unité élémentaire » (id.) qui jouit d'une importance remarquable aux yeux des utilisateurs et à laquelle est attribué « un pouvoir constructeur de la vie morale » (id.) ; il est fondé sur une expérience vécue dans le passé mais la finalité de sa création « est orientée vers le futur par son intention didactique » (id.), c'est-à-dire qu'il est énoncé sur un mode indicatif ou un mode impératif pour instruire un ensemble des personnages qui vivront des expériences pareilles dans le futur. Les auteurs de ces recueils emploient certains procédés littéraires, tels que les jeux de mots ou de sens, l'énumération, la devinette, pour donner une forme élaborée à leur expression.

C. H. de Fouchécour remarque que lors de la lecture de ces recueils de conseils, la mémoire du lecteur est plus en œuvre que sa réflexion, parce que « la répétition et la monotonie sont plus vivifiantes et nourricières (dans ces recueils) que l'enchaînement sans rétrospection du raisonnement » (ibid. : 20).

Ce chapitre est fondé surtout sur un manuscrit du VI^e/XII^e siècle intitulé « *Xeradnâme* » qui comprend la plus ancienne collection connue de dix-sept recueils de conseils en persan ; cette collection unique fait un choix parmi certains recueils perdus qui, selon C. H. de Fouchécour, « ont dû compter parmi les sources d'inspiration d'ouvrages aussi important que *Qâbûsnâmé* de Keykâvûs ou le *Nasihât al-molûk* de Qazâli » (ibid. : 22) et dont la richesse du contenu révèle à merveille « tout le fond moral sur lequel la littérature persane va travailler » (id.). Chaque recueil est attribué à un personnage célèbre persan comme Bozormehr, arabe comme 'Ali ou grec comme Alexandre et traite d'un sujet

moral déterminé. Après une brève présentation du manuscrit consulté, C. H. de Fouchécour présente les dix-sept recueils de cette collection l'un après l'autre ; il s'intéresse à la forme de chaque recueil aussi bien qu'à son contenu, énumère les études consacrées à chacun et dévoile les emprunts qu'en feront les textes moraux des siècles ultérieurs.

C. H. de Fouchécour consacre la suite du chapitre I aux conseils attribués aux personnages historiques tels que 'Anushervân, Bozormehr, Ardeshir, aux conseils des grecs et aux conseils reçus de la tradition musulmane. Comme c'était le cas pour les dix-sept recueils de *Xeradnâme*, il présente les études concernant le personnage et les conseils en question et cherche leurs traces dans les textes des siècles à venir.

Le deuxième chapitre de *Moralia...* concerne les essais moraux de classements empiriques dans lesquels, contrairement aux traités de morale systématique, chaque terme moral employé n'est pas défini et précisé d'une manière cohérente. Pour être persuasifs, les auteurs de ces textes recourent moins au raisonnement qu'à l'expression littéraire, « par conséquent à l'analogie, avec ses rapprochements complexes et ses jeux d'esprit » (ibid. : 133). C. H. de Fouchécour qualifie aussi lesdits essais empiriques d'« intertextes », c'est-à-dire les textes déjà existants dont les traces sont identifiables lors de l'écriture ou de la lecture d'un nouveau texte par un auteur ou un public qui ont le même bagage culturel et littéraire. Ces intertextes offraient les matériaux nécessaires aux auteurs des traités de morale traditionnels – qui seront étudiés dans le chapitre suivant.

Dans le chapitre III, C. H. de Fouchécour revient à une présentation des traités de morale de type traditionnel dans leur ordre chronologique d'apparition ; ces traités sont qualifiés de traditionnels par leur fondement commun et par la façon dont travaillent leurs auteurs : ces traités épuisent leur matière dans la morale des recueils de conseils anciens et leurs auteurs choisissent eux-mêmes les sujets qu'ils veulent exposer, mais chaque sujet est ensuite déroulé de façon à en épuiser le contenu traditionnel tel que l'auteur le connaît. Parmi les textes étudiés dans ce chapitre se trouvent ceux de grands maîtres de la littérature persane comme Nézâmi : le célèbre romancier médiéval, Sanâ'i : le maître mystique, Qazâli : le maître penseur soufi, et Sa'di : le poète lyrique et sage conseiller.

Dans le chapitre IV, il est question des *Miroirs des princes* : ils sont les traités de morale de type traditionnel, destinés aux gouvernants et leur exposent la façon de « se comporter en vue d'influencer ses sujets. Cette influence a pour but de rendre cohérente la société que domine le prince, de mener les hommes qui la composent vers leur bien le plus général » (ibid. : 357). Ce chapitre est centré sur deux Miroirs des princes écrits par Nezâm ol-Molk et Mohammad Qazâli ; mais pour montrer bien leur importance, C. H. de Fouchécour les situe dans un ensemble de Miroirs des princes qui nous restent accessibles et ainsi, ce chapitre comporte-il une histoire des Miroirs des princes persans jusqu'au VII^e/XIII^e.

Le chapitre V de cette recherche est présenté comme une forme de conclusion et C. H. de Fouchécour y met « en vis-à-vis l'expression morale en persan la plus systématisée et celle dont le langage le plus naturel a été la principale inspiratrice en littérature persane », c'est-à-dire la morale de type traditionnel (ibid. : 441). La morale systématique n'appartient pas à la littérature proprement dite, mais la pensée exprimée par cette morale « est restée sur bien des points en affinité avec la morale traditionnelle » (id.).

Dans le chapitre V, comme dans les chapitres précédents, C. H. de Fouchécour donne une description des textes étudiés et révèle leurs relations avec les autres textes prédécesseurs persans, arabes et même grecs. En ce qui concerne les textes qui constituent le corpus principal de chaque chapitre, il tente de donner une biographie de l'auteur et de décrire son contexte historique, social et religieux.

La lecture de cette recherche de C. H. de Fouchécour nous montre que pour l'étude des textes de morale persans, ce dernier emprunte la même démarche qu'il a déjà suivie dans sa première recherche sur la description de la nature par les poètes lyriques persans et que les mêmes soucis y sont encore visibles : 1. découvrir le cours évolutif du sujet étudié et mettre en lumière les relations qui existent entre les différents textes contemporains et prédécesseurs ; 2. découvrir la relation entre le texte étudié, la biographie de l'auteur et son contexte de production : il présente la biographie de l'auteur et le contexte social et culturel pour voir comment la vie de l'auteur et la situation socio-culturelle ont influencé le texte ou bien il cherche dans le texte des indices pour connaître la vie de

l'auteur et la situation socio-culturelle de son siècle ; 3. décrire la forme et la structure du texte étudié afin de mieux connaître le texte.

Comme dans *La description de la nature...*, lors de l'étude d'une œuvre, C. H. de Fouchécour s'intéresse à dévoiler les relations qu'entretient l'œuvre étudiée avec l'ensemble des textes qui composent la tradition. Ces relations dévoilées concernent autant le contenu des œuvres que leur forme et même leur structure. Il aborde aussi les relations entre un thème ou une image avec les autres thèmes et images d'un même texte pour dévoiler l'harmonie subtile du texte qui se cache derrière ses éléments disparates. L'étude de ces relations intérieures et extérieures permet de dévoiler l'idéologie qui anime l'œuvre. L'étude de l'évolution des textes de morale montre qu'à partir de la fin du V^e/XI^e siècle, le rôle de la littérature devient de plus en plus remarquable de sorte qu'on a le droit de déclarer qu'au VII^e/XIII^e siècle, la valeur littéraire des œuvres prévaut sur leur valeur morale. Mais pendant ces deux siècles, les œuvres morales continuent à puiser leur matière dans les recueils de conseils anciens et ont le même fondement. La force poétique et rhétorique de ces œuvres morales participe remarquablement à la formation du langage poétique des autres genres de la littérature persane.

La biographie de l'auteur et le contexte historique dans lequel il a produit son œuvre forment l'un des axes principaux des recherches de C. H. de Fouchécour. Selon lui, une œuvre littéraire est en quelque sorte le miroir de ce qu'a été vécu dans la société de son temps. C'est pour la même raison qu'en vue d'éclairer l'influence qu'en a subi l'œuvre étudiée, il prend aussi en considération le contexte culturel, social et politique dans lequel l'œuvre est produite.

Mais comme son champ de recherche était la littérature médiévale persane, C. H. de Fouchécour s'est heurté à deux obstacles majeurs : le premier consiste à ce que les textes historiques et les anthologies traditionnelles qui offrent les données biographiques et historiques sur un auteur, se situent souvent à une distance chronologique considérable de l'auteur étudié et leurs informations sont parfois loin d'être fiables ; ces informations obtenues à l'aide de « sources externes [...] doivent être utilisées avec tant de réserve » (ibid. : 312). Le deuxième obstacle est le silence des maîtres littéraires persans sur leur

vie personnelle. Selon C. H. de Fouchécour, les rares données autobiographiques qu'ils proposent dans leurs œuvres doivent être interprétées en tenant compte de ce fait que l'image de l'auteur tel qu'il est présenté dans son œuvre, ne correspond pas à coup sûr à sa personne réelle (nous verrons que lors de l'étude des éléments biographiques de Hâfez et du contexte social, culturel et politique de son temps, il se heurte aux mêmes problèmes). À cette fin, il se réfère aux recherches réalisées par les maîtres iraniens avec un regard critique. L'étude des pages consacrées à la biographie et au siècle de Sa'di affirme cette attitude de C. H. de Fouchécour : pour établir la date de naissance de Sa'di, il fait allusion aux arguments avancés par Abbâs Eqbâl Âshtiâni ; ce dernier avance que Sa'di est né entre 610/1213 et 615/1219 tandis que les autres critiques placent communément la naissance de Sa'di à la fin du VI^e/XII^e siècle. Mais C. H. de Fouchécour déclare qu'« il faut peut-être avancer cette date et la placer vers 606/1209 si on prend Sa'di au pied de la lettre quand il écrit dans le *Golestân* (achevé en 656/1258) qu'il a alors accompli la cinquantaine » (id.). Il continue son débat sur la biographie de Sa'di par les recherches de Sa'id Nafisi ; selon lui, Nafisi « est le premier à entreprendre une critique approfondie des données « autobiographiques » contenues dans les œuvres de Sa'di » (id.) ; C. H. de Fouchécour parle du surnom littéraire de Sa'di, de son père qui était un savant religieux dont les conseils ont marqué la personnalité de Sa'di, des études qu'il a faites à Baghdâd et en particulier, il dit que Sa'di a passé une grande partie de sa vie en voyage, du Maghreb en Inde, à Baghdâd, à la Mecque, etc. il affirme que « ses deux œuvres morales comportent de nombreux récits mis en circonstances dans les occasions qui ne surviennent qu'en voyage » (ibid. 313). Sa'di se donne l'image d'un homme expérimenté, la figure d'un voyageur qui a parcouru le monde, un observateur des scènes de la vie quotidienne qui en tire les leçons.

C. H. de Fouchécour tente aussi de donner une description du contexte politique, social et culturel du Fârs et de sa capitale, Chirâz : Sa'di a dédié *Golestân* et *Bustân* aux princes et vizirs de la cour de Chirâz dans les années 655/1257 et 656/1258 ; « Sa'di s'est donc établi à Chirâz à ces dates » (id.) qui sont mémorables dans l'histoire de l'Iran : c'est l'année de l'irruption des armées de Hulagu, petit-fils de Gengis Khan mongol ; ils ont

ravagé le centre du pays et ont mis fin au califat abbasside de Baghdâd. Pourtant « le Fârs échappa à un certain point aux désastres infligés par les mongols » (id). Chirâz, contrairement aux autres capitales iraniennes, était un refuge pour les hommes de lettres, où la vie culturelle ne s'est pas interrompue. « Ainsi, en pleine invasion mongole, Sa'di se trouva-t-il être le spécial héritier de la tradition » morale persane (id.). L'étude de la situation politique et de ce qui se passait à la cour de Chirâz permet à C. H. de Fouchécour d'affirmer que « Sa'di semble avoir été cependant assez libre à l'égard de la classe dirigeante, ce qui lui permet de prodiguer à son intention d'abondants conseils » (ibid. : 314). Il est sûr que Sa'di était lié aux milieux soufis et mêlé à la vie quotidienne des chirâziens et que sa réputation a passé la frontière de sa province natale alors qu'il était vivant. C'est ainsi que C. H. de Fouchécour se met à la recherche des données biographiques et historiques dans l'œuvre en question pour en vérifier l'influence sur l'œuvre et sur l'idéologie de son auteur. On peut aussi entrevoir dans les efforts de C. H. de Fouchécour, une envie pour reconstruire l'histoire politique de l'Iran médiéval, ce qui permettra de mieux comprendre son histoire littéraire et d'en découvrir les secrets encore méconnus.

C. H. de Fouchécour a fondé sa recherche, *Moralia...*, sur plus de cinquante œuvres morales. Parmi les œuvres étudiées se trouvent un nombre important des chefs-d'œuvre des maîtres de la littérature persane tels que Ferdowsi, Qazâli, Sanâ'i, Nézâmi et Sa'di. Cette recherche approfondie permet à C. H. de Fouchécour de se familiariser avec l'évolution des notions clé de la littérature classique persane, morale ou non, et les personnages historiques qui ont trouvé une vie légendaire au sein de cette littérature. Parmi ces notions clé, nous pouvons citer « *javânmardi*⁹ » et « l'homme parfait ». Nous

⁹ . En s'inspirant de *Qâbus Nâmé* de Keykavous, C. H. de Fouchécour a ainsi défini la forme élémentaire de *javânmardi* : elle est basée sur trois choses : tenir les promesses qu'on a faites, ne pas contredire la vérité et s'appliquer à l'endurance ; *Javânmard* est celui qui sait régler sa parole, c'est-à-dire qu'il dit seulement ce qu'il fera et fait ce qu'il a dit ; il ne dit pas ce qu'il sait n'être pas vrai ; il est aussi un homme qui sait endurer et qui entretient une disposition de patience face aux adversités, de sorte qu'elles ne l'entament jamais. Cette forme élémentaire de *javânmardi* s'évolue au cours des années, se développe et finit par former la notion de l'homme parfait ; l'homme parfait est un homme qui s'est libéré des désirs et des instincts qui causent

verrons que cette dernière notion qui est suggérée par la pensée islamique, est au cœur de la littérature spirituelle persane.

En fait avec l'entrée de la pensée islamique dans la culture persane, la contradiction entre la question de l'ordre préétabli par Dieu qui détermine le sort du monde et du genre humain et celle de la faculté de l'Homme pour atteindre la perfection s'imposent aux moralistes persans. Comment un homme peut devenir un homme parfait par ces actes tandis que son sort est préétabli ? Tout au long de son histoire, la morale persane est un débat sur l'effort humain pour atteindre la perfection et son sort préétabli ; en ce qui concerne l'opposition entre le sort préétabli et la liberté de l'Homme, la morale persane croit au pouvoir de l'Homme et affirme que l'Homme, en consentant à son destin et se comportant selon les prescriptions morales, peut accéder à la perfection. Cette perfection est le but et la raison du sort que Dieu a établi au jour de la Création au genre humain. Autrement dit, la morale persane est la réconciliation entre le destin et l'effort de l'Homme ; le destin est plus fort que l'effort humain et l'Homme ne se retire de la contrainte du destin qu'en s'y soumettant. La spiritualité persane est aussi une réflexion sur le destin préétabli de l'Homme et son désir d'atteindre la perfection, mais le chemin qu'elle reprend pour atteindre la perfection, n'est toujours pas le même que préconise la morale persane. C'est ainsi que C. H. de Fouchécour s'initie à la pensée qui anime la spiritualité persane, le sujet de ses recherches ultérieures.

Ces deux recherches de C. H. de Fouchécour que nous venons d'étudier en détail, déterminent l'image qu'il se fait de la littérature classique persane et par conséquent, la méthode de travail avec laquelle il aborde les œuvres persanes dans ses études ultérieures. Il y a lieu de remarquer qu'au cours de la lecture de *Moralia...* certaines questions nous viennent à l'esprit pour savoir si la poésie hâfézienne a un côté moral et si C. H. de Fouchécour a abordé ce côté moral dans sa traduction du *Divân...*

Pour répondre à ces questions, il faut dire d'emblée que C. H. de Fouchécour n'a pas parlé de côté moral des ghazals hâféziens dans l'introduction de sa traduction d'une

l'avilissement du genre humain. Pour en savoir plus, voir : C. H. de Fouchécour, 2009b : 210-222.

manière détaillée, pourtant il a affirmé qu'« il arrive qu'ils [les distiques de Hâféz] soient formulés comme les sentences. Par nature ils tendraient vers le proverbe et conviennent à merveille à la mémoire » (Fouchécour, 2006 : 11). Selon lui, Hâféz appartient à la longue tradition sapientiale du monde iranien et dans son *Divân*, de nombreux distiques « ont quelque chose qui relève de la sentence ». Hâféz s'est aussi adressé aux princes et « savait que l'éducation des rois s'est toujours faite par imprégnation des sentences dans la mémoire » (id.). En plus, au sein des commentaires rédigés pour chaque ghazal traduit, C. H. de Fouchécour fait allusion aux notions morales qui y sont abordées ; par exemple c'est dans les commentaires du ghazal 371 que C. H. de Fouchécour découvre « un Hâféz moraliste qui a fort bien saisi ce qui importe le plus en morale persane » (Fouchécour, 2006 : 937). Selon lui, Hâféz est un poète « attentif à la conduite des hommes les uns envers les autres, tout spécialement dans le domaine de la parole, dans celui aussi de la vérité et de la tromperie » (ibid. : 938).

Il est vrai que Hâféz n'est pas un poète moraliste à proprement dit et qu'il ne cherche pas à enseigner les principes moraux dans son *Divân*, pourtant nous pouvons entrevoir certaines valeurs morales à travers ses distiques. La sincérité est peut-être la valeur morale la plus chère à Hâféz et apparaît sous la forme de reproches faits aux gens du pouvoir et de la religion pour leur hypocrisie. La beuverie est souvent l'acte irréligieux préféré à leur hypocrisie :

Les prédicateurs, qui apparaissent ainsi près du mihrab et en chaire,
lorsqu'ils se retirent en privé, font bien autre chose ! (194/I ; Tr. Fouchécour)

Verse le vin, puisque cheikh, récitant du Coran, mufti, chef de la police,
si tu regardes bien, tous sont des falsificateurs. (195/IX ; Tr. Fouchécour)

Ils ont fermé la porte des tavernes. Dieu ne l'admet pas !
Car ils ont ouvert la porte où logent falsification et hypocrisie. (197/VI ; Tr. Fouchécour)

En plus de l'hypocrisie et de la fausse dévotion des gens du pouvoir et de la religion, l'orgueil, l'envie et la vanité font partie des défauts les plus reprochés par Hâféz ; selon lui, la vanité est la preuve de la sottise ; l'or et l'argent des riches ne valent rien devant « le haut dessein des pauvres » ; et la vanité ne convient jamais aux bons usages. Mais il conseille surtout de rester indifférent à l'égard des ironies et reproches des adversaires :

Ô mon cœur, ne souffre pas du sarcasme des jaloux, sois ferme !
Car le mal n'atteint pas notre esprit confiant. (152/VII ; Tr. Fouchécour)

Si un compagnon a souffert d'être raillé par un jaloux,
dis-lui : Sois en paix, nous ne prêterons pas l'oreille au sot. (371/VI ; Tr. Fouchécour)

Il faut remarquer que l'indifférence n'est pas la seule réaction de Hâfez à l'égard de la méchanceté des adversaires jaloux ; il n'hésite pas à se vanter de ses vers éloquentes et harmonieux pour mépriser et déjouer les railleries et la jalousie des adversaires :

Médiocre poète, qu'as-tu à jalouser Hâfez ?
L'agrément de tous et la finesse de la parole sont un don de Dieu ! (37/XI ; Tr. Fouchécour)

bien que la modestie soit une valeur morale fréquemment rencontrée dans le *Divân* :

Bien que je sois Hâfez en ma ville, je ne vaudrais pas un grain d'orge,
à moins que par l'effet de Ta bonté Tu sois mon compagnon. (448/IX ; Tr. Fouchécour)

Le consentement et l'obéissance devant le destin est une autre valeur morale abondamment conseillée par les maîtres moralistes persans ; on peut la retrouver aussi dans les ghazals du *Divân* : quand « le ciel brise le vaisseau des maîtres de l'art » (371/IV) ou quand « il lâche la bride des désires du peuple ignorant » (263/VII), Hâfez se rend compte qu'il ne peut rien faire pour changer la situation et alors, il se consent de ce que lui a destiné le ciel :

« Contente-toi de ce qui t'est donné et déride ton front,
car ni à moi ni à toi on n'a ouvert la porte du libre arbitre. » (37/IX ; Tr. Fouchécour)

Puisqu'en la prééternité on répartit le sort sans notre présence,
ne chicane pas si une part minime ne te convient pas ! (251/IV ; Tr. Fouchécour)

Hâfez, si atteindre ce qu'on désire était toujours possible,
Djamshîd ne serait pas resté loin de son trône ! (286/VII ; Tr. Fouchécour)

Dans ces moments, Hâfez est certain que la patience en est le remède et que la situation changera enfin :

Si comme le prophète Noé tu as patience dans l'angoisse du Déluge,
le malheur se détournera, et surviendra le plaisir de mille ans. (230/V ; Tr. Fouchécour)

Mes entretiens avec Joseph ont consolé ma vieillesse :
ce fut le salaire de ma patience en la Cabane des tristesses. (312/VIII ; Tr. Fouchécour)

Il faut remarquer que malgré sa patience et son consentement, Hâfez n'est toujours pas l'homme docile et obéissant qu'on peut rencontrer dans certains ghazals ; il sait aussi se révolter dans certains endroits du *Divân* :

J'ébranlerai la Roue si elle tourne à l'envers de mon désir.
Je ne suis pas homme à supporter de la Roue du ciel la défaite ! (295/VI ; Tr. Fouchécour)

En plus, il prône aussi l'effort et la persévérance :

Ne te plains pas d'être affligé, car sur le chemin de la Quête,
qui n'a pris de la peine ne trouvera de repos. (224/VIII ; Tr. Fouchécour)

N'ayant peiné sur cette Voie, tu ne parviendras nulle part.
Si tu veux ton salaire, obéis au Maître ! (245/V ; Tr. Fouchécour)

Même si s'unir à Lui n'est pas donné à raison de notre effort,
autant que tu le peux, mon cœur, fais effort ! (279/V ; Tr. Fouchécour)

Pourtant il avertit celui qui fait des efforts exagérés :

Il dit : « Prends les choses à la légère, car par nature
Le monde rudoie les gens qui se donnent du mal ! » (281/II ; Tr. Fouchécour)

Et parfois même les efforts sont en vain selon Hâfez :

On ne peut de son propre effort avancer jusqu'à la perle cherchée.
Il y eut illusion que c'est possible sans s'en remettre au sort. (230/VI ; Tr. Fouchécour)

Le détachement du monde et des affaires d'argent et de gloire est aussi conseillé par Hâfez :

Ne t'égare à suivre les coquetteries du monde, car cette vieille
se pose en rusée et avance en perfide. (218/VI ; Tr. Fouchécour)

La vie de Khezr, ni l'empire d'Alexandre ne durent :
Ô Derviche ! Ne cherche pas querelle pour ce monde vil ! (285/V)

La mèche de la beauté d'ici-bas n'est que chaîne et tromperie.
Sur le fait de ce lien, les gnostiques ne cherchent querelle. (288/VI ; Tr. Fouchécour)

En plus des notions morales mentionnées, Hâfez remarque la nécessité de parler mesurément (281/VIII), de se garder du mauvais compagnon (239/VI) et de ne pas faire de mal à l'autrui (318/V).

Nous croyons que malgré l'abondance des conseils moraux dans le *Divân*, Hâfez ne peut pas être qualifié de poète moraliste car, comme nous le constatons dans les exemples mentionnés, les conseils de Hâfez concernent plutôt les relations entre l'amant et l'Être aimé que les événements quotidiens de la société ; ses conseils sont adressés rarement à tout le monde, mais souvent à Hâfez lui-même, à son Être aimé et à ses condisciples amoureux. Autrement dit ses conseils s'inscrivent dans un cadre plus général, c'est-à-dire dans celui de l'amour qui – nous le verrons – forme le moteur de la pensée hâfézienne.

D'ailleurs, comme nous venons de constater, quand une valeur morale est conseillée dans un distique, elle sera tôt ou tard contrariée dans un autre distique ; ce qui est surtout vrai pour les distiques qui préconisent le consentement devant le destin ou bien ceux qui mettent l'accent sur le rôle des efforts pour atteindre l'Union et la perfection recherchées. Cette contradiction dans la pensée et la parole de Hâfez peut être justifiée par le fait qu'avant d'être poète, il est un Homme et il est donc exposé à la vicissitude de la vie humaine : lorsqu'il est dans l'aisance, il chante la vie, invite à profiter de l'instant présent et donne des conseils éducatifs et moraux à ses condisciples amoureux ; mais dès qu'un malheur lui arrive et que la roue du ciel ne tourne pas à son gré, il se comporte comme tout être humain : il se met à se plaindre, se voit prisonnier de son destin et rejette désespérément le libre arbitre du genre humain (Voir : Ch. III). Toutefois il y a lieu de remarquer que malgré ces moments de désespoir, si nous prenons en considération le *Divân* dans son ensemble, nous aurons le droit d'affirmer qu'un espoir et une joie de vivre forment la valeur la plus conseillée et la plus chantée par Hâfez ; il est vrai que pour lui la vie est une étape périlleuse de la quête amoureuse et que son but semble éloigné, pourtant il ne faut pas se désoler car il n'y a aucun chemin sans fin (250/VIII). Cet espoir qui fait oublier les souffrances et douleurs, rayonne dans tous les coins du *Divân*, même dans le ghazal 210 qui est selon C. H. de Fouchécour « l'un des trois ghazals du *Divân* de Hâfez que l'on considère comme des élégies pour le décès d'un être cher » (Fouchécour, 2006 : 579) : après avoir déploré la mauvaise étoile de la fortune qui a ravagé le beau temps passé aux côtés de l'Être aimé, le poète termine le ghazal par un distique consolant en se rappelant que « tout trésor de bonheur » aussi fugitif qu'il soit, est un don de Dieu, accordé à Hâfez en récompense de ses prières bénies de la nuit et de l'enseignement reçu à l'aube.

Comme nous l'avons déjà indiqué, en plus de ses deux recherches majeures, à savoir *La description...* et *Moralia...*, la bibliographie de C. H. de Fouchécour comprend une cinquantaine d'articles parus depuis la publication de sa première thèse de doctorat. Ces articles concernent majoritairement l'étude des notions morales dans les chefs-d'œuvre classiques persans ; outre des articles consacrés à la poésie de Hâfez, un grand nombre de ses articles sont consacrés aux œuvres de Ferdowsi et de Nézâmi, de sorte qu'on peut dire que Ferdowsi, Nézâmi et Hâfez sont les poètes les plus étudiés par C. H. de Fouchécour. Un coup d'œil sur ces articles dévoilera qu'il suit toujours la même méthode de travail fondée sur les trois mots-clés de « révéler le cours évolutif », « étudier la biographie de l'auteur et le contexte de production » et « la description de la forme ». Il semble intéressant d'entamer l'étude de deux articles à titre d'exemple pour clarifier ce que nous venons de dire.

Nous avons constaté que lorsque C. H. de Fouchécour aborde l'étude d'un sujet, même s'il s'agit d'un seul thème dans l'œuvre d'un poète, il le prend en considération non seulement dans la totalité de l'œuvre en question, mais aussi dans l'ensemble de la tradition à laquelle appartient cette œuvre. Le contenu des textes littéraires persans lui indique qu'il y a une remarquable « continuité évolutive » (Fouchécour, 1994b : 5) dans la tradition littéraire persane et que les images et thèmes s'y perfectionnent continuellement et s'y raffinent à l'extrême. Les mêmes thèmes, les mêmes motifs, les mêmes images sont repris par les générations successives et chaque écrivain ou poète participe à sa façon à la formation de cette littérature tout en exploitant ce que lui offre la tradition. Une image ou un thème employé dans un texte littéraire se compose à la fois d'invention et d'imitation. Il indique qu'« il serait commettre une erreur de perspective fatale que d'entreprendre de présenter [un poète/un écrivain] sans tenir compte de la tradition dans laquelle il s'inscrit » (Fouchécour, 2009b : 311). C'est ainsi qu'à la recherche de « tout le poids » d'un thème de la littérature classique persane, il pousse son étude même jusque dans les textes préislamiques et y cherche les racines du thème en question.

Son article « Boire à la coupe de la vie... » (2000a) est assez significatif à cet égard : pour découvrir la valeur de « la coupe de la vie » ou « la coupe de Djamshid », qui est une métaphore de la coupe de vin dans la poésie classique persane, C. H. de Fouchécour va à la recherche de « l'histoire millénaire qui la porte » dans le livre des zoroastriens qu'est l'Avesta (ibid. : 51) ; lors de la lecture de quelques passages de l'Avesta, il y voit les empreintes des mythes de Mithra et d'Anâhita qui étaient « les principales divinités de deux systèmes religieux de l'Iran pré-zoroastrien » (ibid. : 52). Il constate que bien que « ces deux grands systèmes étaient relativement étrangers l'un à l'autre, mais se sont intégrés parallèlement au zoroastrisme » (id.). L'étude de la manière dont ces deux mythes sont traités dans l'Avesta, et des relations qu'ils entretiennent, se réalise minutieusement et avec un grand souci philologique : cette étude montre que « Mithra et Anâhita se trouvent associés dans les textes avestiques de façon suivante » (ibid. : 54) : ils sont tous les deux immaculés et puissants et « habitent sur la hauteur du Mont Hukaîrya. Tous deux se retrouvent dans la mer de Vouru-Kasha, [...] lieu de réunion des eaux » (ibid. : 55). Mithra est le délivreur d'Anâhita qui est « la mère des eaux qui s'écoule de la hauteur Hukaîrya jusqu'à la mer » (ibid. : 53). Tous les matins à l'aurore, Mithra libère Anâhita qui est emprisonnée dans la montagne par « Drûj la parjure, la figure inverse de Mithra. [...] Ce mythe originel de la libération des eaux a été célébré dans un rite précis, le "sacrifice" de haoma [...] au jour *Mehr* (ou Mithra) dans le mois *Mehr*, à la fête de *Mehregân* » (ibid. : 55).

Dans ce sacrifice, qu'on peut appeler une libation, un liquide, haoma, est répandu en l'honneur d'un Dieu et puis consommé par les participants.

Tous les mots anciens sont l'objet d'une explication étymologique dans cet article afin de dévoiler toutes les significations qu'ils pourraient évoquer. En ce qui concerne le mot « haoma », C. H. de Fouchécour déclare que : « le mot dériverait de *hav*, au sens de "presser" » (id.). C'est à l'aurore que Zaotar, le prêtre, presse la plante de vie et prépare haoma, la boisson sacrée, préparée et versée dans une coupe et offerte à la divinité et enfin consommée par les participants.

Cette plante de vie sera remplacée par le vin dans les textes littéraires après l'avènement de l'Islam en Iran. Dans *Le Livre des rois*, la célèbre épopée de Ferdowsi, « lors des grandes fêtes au moment de l'aurore, le roi buvait à la coupe de vin qu'on lui présentait, dans un geste solennel qui a toutes les traces d'une libation » (ibid. : 56).

La consommation du vin au moment de l'aurore, dans un rite solennel, n'a jamais cessé de cheminer mythiquement dans les esprits des hommes de lettres persans, mais dans leurs textes, celui qui boit le vin est le roi. « Et d'abord le modèle du Roi, le Roi justicier des temps anciens, Key Khosrow » (id.), dont « l'attribut était la coupe de vin » (id.) et qui « tenait du premier roi Djamshid la consommation du vin » (id.). Afin de se forger une idée des changements qu'a subis « la coupe de vie » au cours des siècles, C. H. de Fouchécour continue son étude sur la consommation du vin par le roi dans les extraits du *Livre des rois* de Ferdowsi (X^e), *Le Livre divin* d'Attâr (1146-1221), *L'Archange empourpré* de Yahyâ Sohravardi (1154-1191), et *Sharaf-nâme* de Nézâmi (XII^e). On constate que dans ces textes, la coupe de Key Khosrow « est redevenue typiquement la coupe de Djamshid » (ibid. : 59) car d'une part, Djamshid a fini par assumer « l'ensemble des fonctions archétypales des grands ancêtres royaux » (ibid. : 59) et d'autre part, les poètes et écrivains ont attribué ladite coupe aussi bien à Djamshid qu'à Alexandre ou à Salomon. Mais comme l'a noté C. H. de Fouchécour, les poètes ont préféré Djamshid, parce que l'abrégé de son nom « *Djam* » leur permet de créer un jeu de mots en le combinant avec « *Djâm* » le mot persan pour la coupe : « *Djâm-e Djam* » (id.).

Après cette recherche minutieuse des origines et de l'évolution de la coupe de vie ou de la coupe de Djamshid, C. H. de Fouchécour aborde la lecture des ghazals de Hâfez, pour découvrir « ce qu'il reste au XIV^e siècle, dans l'œuvre de Hâfez, le sommet de la lyrique persane, de cet immense héritage autour de la coupe qui donne la vie » (ibid. : 59). Dans les poèmes de Hâfez, celui qui boit à la coupe de vie n'est plus le roi, mais c'est le poète amant qui, en compagnie de ses amis amoureux et en habit de pauvreté, fait comme le roi et boit du vin pour atteindre au mystère de l'invisible et voir le visage de l'Être aimé au moment de l'ivresse et de l'extase. C. H. de Fouchécour conclut que quand Hâfez parle des Mages et du vin des Mages, comme toute la lyrique islamique persane, il se réfère

constamment aux antécédents de plus de deux millénaires de la tradition littéraire dont il est l'héritier.

L'intérêt de C. H. de Fouchécour pour l'étude d'une œuvre en considérant la tradition à laquelle elle appartient et de l'évolution d'un genre littéraire dans une période déterminée lui prépare une connaissance solide des œuvres majeures de la littérature classique persane. À l'aide de cette connaissance solide, il est dans la mesure de déceler les ressemblances et les différences entre l'œuvre qu'il est en train d'étudier avec les chefs-d'œuvre qu'il a déjà étudiés. Lesdites ressemblances et différences ne concernent pas seulement le contenu et la forme des œuvres en question, mais elles ont trait à la biographie de l'auteur et à son milieu de vie ; c'est ainsi qu'un esprit comparatiste est visible dans ses recherches.

Cette tendance de C. H. de Fouchécour est fort évidente dans son article « Jâmi, conseiller des princes » (Fouchécour, 1999) : il commence son étude sur *Le Livre de la sagesse alexandrine* (*Xerad nâme-ye eskandari*) en déclarant que Jâmi (IX^e/XV^e) a choisi le même style de vie que certains de ses prédécesseurs « tels que Sanâ'i, Sa'di et Hâfez » (ibid. : 11) ; comme ces derniers, Jâmi préférerait « vivre auprès de la cour de son temps » ; il partageait le même « souci éminent » qu'avaient eu « ces grands maîtres spirituels de se faire, chacun à sa manière, le conseiller des princes et des personnages de leur cour » (id.). Lors de la description du contexte politique du XV^e, il remarque que « contrairement à Hâfez au temps si tourmenté des Mozaffarides de Chirâz, Jâmi a vécu l'essentiel de sa vie de poète durant un règne exceptionnel » où il n'y avait point de conflits majeurs (ibid. : 12). Selon C. H. de Fouchécour, *Le Livre de la sagesse alexandrine* est la cinquième pièce d'un « *Cinq trésors*¹⁰ » (en persan *Panj ganj* : un ensemble composé de cinq ouvrages) ; la composition de ce « *Cinq trésors* » est une

¹⁰. Comme nous savons et qu'il est marqué dans la bibliographie de cet article, *Le Livre de la sagesse Alexandrine* fait partie de *Haft Owrang* de Jâmi (édité par Morteza Modarres-e Guilâni, Téhéran, Éditions Sa'di, 1366/1988). Mais si C. H. de Fouchécour présente *Le Livre de la sagesse Alexandrine* comme la cinquième pièce d'un « *Cinq trésors* », c'est évidemment parce que Jâmi fait allusion dans ce masnavi à ses quatre ouvrages précédemment composés, « à savoir deux poèmes d'enseignement spirituel (*Tohfat al-ahrâr* et *Sohbat al-ahrâr*), deux contes d'initiation spirituelle (*Yusof-o Zoleykhâ* et *Leyli-o Majnûn*) » (Fouchécour, 1999 : 12).

« imitation explicitement voulue du *Panj Ganj*, ou *Khamsa*, de Nézâmi » (id.). Jâmi suivait une tradition des Romans d'Alexandre qui avait débuté par la longue réflexion de Ferdowsi sur la version syriaque du *Roman d'Alexandre* ; Nézâmi s'était inspiré de cette réflexion pour « entreprendre une création puissante et originale du Roman d'Alexandre » (ibid. : 13) ; cette œuvre de Nézâmi était ensuite servie de « modèle pour plus de vingt Romans d'Alexandre en persan » (id.) y compris *Le Livre de la sagesse alexandrine* de Jâmi. Mais C. H. de Fouchécour déclare que les goûts avaient évolué au cours des siècles, les récits de conquêtes et d'exploits n'intéressaient plus les lecteurs. C'était ainsi que contrairement à Nézâmi, Jâmi ne racontait plus d'histoires et que son seul intérêt était d'exposer « les mystères de la sagesse » (id.). Quand C. H. de Fouchécour étudie la structure du *Livre de la sagesse alexandrine*, il constate que « Jâmi a tenu de Nézâmi, dans son *Makhzan al-asrâr*, le principe d'une division du texte en une leçon suivie d'une anecdote illustrative ou hekâyat » (ibid. : 14). Il s'inspire aussi de Nézâmi pour terminer chaque anecdote par deux distiques « en forme d'appel à l'échanson et au ménestrel pour qu'ils viennent le jouir et le consoler, avec vin et musique » (id.). Et en ce qui concerne l'image d'Alexandre dans l'œuvre de Jâmi, C. H. de Fouchécour indique que l'image d'Alexandre présentée par Ferdowsi est celle d'un « héros affronté à la mort » (ibid. : 20) et que Nézâmi a fait d'Alexandre un conquérant, un sage et un prophète tandis que « Jâmi a vu en Alexandre la figure du plus grand de tous les sages, sorte de Socrate accompli régnant sur le monde » (id.). Nous constatons comment C. H. de Fouchécour étudie d'une manière comparative le contenu de l'œuvre, sa construction et même le mode de vie du poète étudié et son contexte historique.

C. H. de Fouchécour continue son article avec un regard attentif qui guette les convergences et divergences de l'œuvre de Jâmi avec celles de Nézâmi ou autres poètes persans. Ainsi les allusions que fait C. H. de Fouchécour aux œuvres des prédécesseurs, sont-elles abondantes dans cet article comme dans toutes ses autres recherches. Il y a lieu ici de remarquer que, comme nous le verrons aussi dans les commentaires des ghazals de Hâfez, l'œuvre de Nézâmi tient une place particulière parmi les chefs-d'œuvre qu'il évoque lors de l'étude d'une œuvre.

Pour conclure ce débat sur la carrière du chercheur qu'est C. H. de Fouchécour, nous pouvons dire que les mots clés de ses recherches sont « évolutions » – d'un genre, d'un thème ou de la pensée d'un poète au cours d'une période déterminée –, « contexte de production » – il décrit le contexte social, culturel et politique dans lequel le poète ou l'écrivain a vécu pour voir quelles influences en a subi son œuvre et déceler de quelle manière il a traité des événements sociaux, culturels et politiques de son temps – et « la description de la forme » – les images et thèmes étant répétés et repris par les poètes, ces derniers cherchent à mieux dire ce qui est déjà dit et à innover à travers la forme. Son intérêt pour ces trois mots-clés s'accompagne d'un goût comparatiste ; c'est-à-dire qu'en étudiant une œuvre, C. H. de Fouchécour n'hésite pas à rappeler ses études antérieures et sa connaissance des autres œuvres afin de révéler les divergences et convergences ; ces divergences et convergences forment en fait les attaches qui lient l'œuvre étudiée à la tradition littéraire classique persane ou bien elles définissent les originalités qui la caractérisent comme une œuvre spécifique au sein de ladite tradition.

Il faut remarquer que les recherches et études de C. H. de Fouchécour concernent majoritairement la littérature classique persane avant le VIII^e/XIV^e siècle qui est le siècle de Hâfez. Nous pouvons avancer qu'une telle démarche pour parcourir l'histoire des textes et y chercher les interactions résulte en quelque sorte des recherches majeures de C. H. de Fouchécour et surtout de son éminente recherche sur les notions morales dans les textes persans du III^e/IX^e siècle au VII^e/XIII^e siècle.

Ces deux recherches sont en rapport direct avec la traduction que présentera C. H. de Fouchécour du *Divân* de Hâfez en 2006 parce que, d'une part elles ont fourni à C. H. de Fouchécour une connaissance profonde des idées, des images et des expressions littéraires persanes et l'ont mis au courant de ce qui se passait dans la littérature classique persane dès son apparition jusqu'au VII^e/XIII^e siècle ; d'autre part, ces recherches déterminent sa méthode de travail et la façon dont il aborde les textes littéraires persans.

Nous allons voir dans les pages qui suivent, comment les mêmes soucis de C. H. de Fouchécour sous-tendent l'image qu'il présente de Hâfez dans sa traduction du *Divân* : selon lui, Hâfez est « l'héritier de cinq siècles de la littérature persane », ce qui est en

rapport avec son souci pour découvrir la relation entre l'œuvre étudiée et l'ensemble de la tradition littéraire persane. Le même souci pousse C. H. de Fouchécour à présenter l'amour chanté par Hâfez comme un héritage de ses prédécesseurs spirituels ; selon ce chercheur éminent cet amour est « le moteur de la poésie hâfézienne ». Le souci de C. H. de Fouchécour pour découvrir l'influence de la biographie de l'auteur et du contexte social, culturel et politique de son époque sur l'œuvre étudiée tient aussi une place remarquable dans la traduction du *Divân* et surtout dans son introduction de sorte que la majorité de cette introduction est consacrée à la recherche des éléments biographiques de Hâfez dans les différentes sources littéraires et historiques, à la description de l'ambiance sociale et culturelle de Chirâz et de la relation de Hâfez à la cour du Fârs. L'étude du rôle de « l'écriture et la musicalité dans les ghazals de Hâfez » tel qu'il est présenté dans la traduction du *Divân* ainsi que dans les autres écrits de C. H. de Fouchécour sur Hâfez nous montre qu'il a suivi son souci pour la description de la forme de l'œuvre étudiée dans ladite traduction.

1.2. Hâfez, le poète de prédilection

Après plusieurs années de recherche dans le domaine de la littérature classique persane, C. H. de Fouchécour se trouvait encore en 1986 comme « un étranger » devant la littérature persane et cherchait l'œuvre qui lui « révélerait le centre de palpitation de cette littérature » (Fouchécour, 1988 : 9). C'était ainsi qu'il s'est mis à aborder sérieusement le *Divân* de Hâfez et que vingt ans plus tard, avec la publication de sa traduction complète du *Divân* en 2006, il s'est présenté comme un spécialiste de Hâfez dans les milieux littéraires iraniens et iranologues français. Durant ces vingt années de labeur, il a publié dans les revues *Luqmân* et *Kârnâmé* – dont il était membre du conseil de rédaction – de nombreux articles sur la poésie hâfézienne ; la lecture de la traduction du *Divân*, de sa longue introduction et des commentaires qu'il a rédigés pour les ghazals traduits ainsi que l'étude de ses articles et de ses entretiens avec les revues iraniennes nous dévoileront ce qu'il pense de Hâfez et de son œuvre.

1.2.1. Hâfez, l'héritier de cinq siècles de la littérature persane

Lors de ses premières lectures des ghazals de Hâfez qui étaient « une démarche de compréhension » pour lui, C. H. de Fouchécour s'est aperçu que « toutes les notions mystiques [qu'il] avai[t] étudiées jusque-là se sont concentrées dans l'œuvre de Hâfez » (Fouchécour, 2008 : 6). Pour lui, comme pour la majorité des critiques iraniens, le génie de Hâfez est de rassembler toute la lyrique – mystique ou non – persane ; il voit un aspect récapitulatif de toutes les images et figures poétiques persanes et un aspect synthétique de la mentalité de plusieurs siècles de la littérature persane dans l'œuvre de Hâfez.

Hâfez succédait aux grands poètes persans tels que le grand poète épique Ferdowsi, les poètes lyriques Farrokhi et Khâqâni, l'éminent romancier médiéval Nézâmi et les poètes spirituels 'Attâr et Roumi. Ces poètes ont contribué tous à la formation d'un langage poétique remarquablement raffiné ; mais c'était par le lyrisme des mystiques que ce langage poétique a connu sa plus grande fortune. Ces poètes mystiques exploitaient au début le même langage poétique qu'avait formé la poésie panégyrique et bachique de Manoutchehri, Farrokhi, Anvari et Khâqâni (comme nous avons déjà constaté, cette poésie panégyrique et bachique est l'objet d'une étude détaillée par C. H. de Fouchécour dans *La description de la nature...*). Ces spirituels s'adressaient « à l'Objet divin de leur quête dans les mêmes termes que les amoureux à la maîtresse de leur cœur » (Lazard, 1978 : 63). Ils décrivaient leur bien-aimé céleste et leur amour divin de la même manière que les lyriques profanes décrivaient leur amour pour la femme ou le jeune garçon touchant leur cœur.

Les principaux motifs de l'amour profane se retrouvaient dans les œuvres des mystiques : ils ne parlaient que du vin et de l'ivresse, de l'échanson et de sa coupe, de la taverne et de ses habitués, de la jeune beauté et des finesses de son corps ; mais contrairement au langage profane dans lequel les mots avaient leur sens ordinaire et ne disaient pas autre chose que ce qu'ils disaient, dans le langage lyrique des mystiques, les mots étaient employés avec une valeur symbolique : de la même manière que dans la pensée de ces spirituels l'homme était une allégorie qui témoignait de l'existence et des attributs du Créateur, leur langage imagé et métaphorique, formé au cours de cinq siècles avant

Hâfez, était la représentation allégorique de l'amour fiévreux qu'ils tenaient dans le cœur pour l'Être divin ; le vin n'était plus le vin, mais l'exaltation mystique, son ivresse symbolisait l'extase mystique, les termes décrivant la beauté ou l'attitude de l'Être aimé renvoyaient aux conceptions mystiques. Ainsi les images et thèmes de ce langage devenaient-ils l'expression concrète et éphémère d'une vérité ineffable et éternelle cachée derrière la Création ; cette vérité était à la fois l'agent de la Création – c'est-à-dire Dieu, l'Être aimé – et la raison de la Création – c'est-à-dire l'amour divin qu'il a installé dans le cœur des hommes.

Constamment repris, les thèmes et images de ce langage poétique, qui étaient d'un nombre assez petit, devenaient de plus en plus raffinés et complexes. Mais leur usage fréquent par les mystiques a abouti à un état de figement : ils étaient abondamment traités et exploités par un grand nombre des poètes au point qu'ils finissaient par constituer un nouveau langage poétique dans lequel les mots avaient laissé leur sens littéral pour assumer une valeur symbolique. Ils formaient en fait un langage codé immédiatement déchiffrable pour ceux qui étaient au courant des circonstances de sa composition ; les images et thèmes étaient de plus en plus conventionnels et évoquaient automatiquement les concepts mystiques ; les poètes n'avaient plus qu'à suivre les chemins tout tracés par leurs prédécesseurs et à jouer avec un langage poétique conventionnel. C. H. de Fouchécour déclare que dans ces circonstances, ce langage poétique avait besoin d'un souffle résurrecteur qui l'imprégnait de nouveau de goût et de verve poétiques.

Et Hâfez est celui qui apporte ce souffle résurrecteur au langage lyrique de la poésie persane par l'originalité de sa pensée et la subtilité de son art poétique¹¹. Il exploite le même langage poétique que ses prédécesseurs, mais de sorte que les frontières entre l'humain et le divin s'estompent dans sa poésie. Les images et thèmes y débordent leur moule conventionnel et touchent aux frontières de leur sens littéral sans jamais y parvenir : si dans la poésie de certains maîtres comme Rûmi ou Attâr on peut dire à coup sûr que les termes bachiques ont trait à l'amour mystique ou bien si dans les quatrains de

¹¹. Nous parlerons amplement de la pensée hâfézienne et de son art poétique dans le chapitre III de ce travail.

Khayyâm les mêmes termes sont pris dans leur sens littéral, on ne peut pas déterminer dans les ghazals de Hâfez s'ils sont employés dans leur aspect mystique ou profane ; par exemple le ghazal 22 commence par la description de la venue de l'Être aimé au chevet du poète amant dans un état d'ivresse et tenant une coupe à la main ; mais tandis qu'on est sur le point de se rassurer du caractère humain de l'Être aimé et qu'on s'attend à une scène de l'amour charnel et voire érotique, la page tourne dès le distique IV et le registre des distiques suivants et l'emploi de certains mots et images mettent en doute la première impression.

C'est ainsi qu'à la lecture de certains distiques de Hâfez, on a l'impression que sa description des séances de beuverie et de l'intimité qu'il a avec une jeune beauté se fonde sur les expériences réelles, ce qui ne convient pas du tout à un Hâfez du Coran vivant le climat religieux de Chirâz au XIV^e siècle ; mais il y a aussi des distiques qui parlent des expériences mystiques les plus pures et qui font croire que Hâfez fait partie des plus grands maîtres mystiques de son temps. Les mots de ses poèmes se prêtent à la fois aux interprétations littérale et mystique sans qu'on puisse privilégier l'une à l'autre, ce qui témoigne d'un regard nouveau sur le langage poétique et l'héritage mental des prédécesseurs. La manière dont il emploie « la boîte à outils [...] élémentaire, faite des figures imposées » – qui était fournie par ses prédécesseurs – et le fait qu'« il en tire ce que l'on n'aurait pu imaginer possible » (Fouchécour, 2006 : 9) ouvrent la voie aux lectures parfois contradictoires et laissent l'esprit des lecteurs flotter dans un monde mystérieux. La pensée originale qui réside dans sa poésie est un secret qui a occupé les critiques et commentateurs de plusieurs générations. En lisant les ghazals de Hâfez, on comprend que le secret de la poésie hâfézienne ne se trouve pas dans le sens littéral des vers ni dans leur sens mystique ; qu'il n'y a pas de mots rares ou obscurs, ni de tournures compliquées dans ses distiques ; la langue y est classique et pure, le style fluide ; et pourtant cette pensée n'est pas aisément décelable. « Chaque beyt [distique], pris isolément, est limpide [...] mais [...] c'est après la lecture du ghazal entier que l'on est saisi par le sentiment de mystère », comme c'est le cas pour le ghazal 22 dont nous

venons de parler (Lazard, 1978 : 59) ; c'est après avoir entendu le sens littéral de tous les vers qu'on aperçoit qu'on n'a rien compris de ce que le poète a voulu dire.

En déclarant qu'« apparemment Hâfez n'a fait à ses prédécesseurs que des clins d'œil [mais en] réalité il était pétri de leurs œuvres » (Fouchécour, 2006 : 9), C. H. de Fouchécour affirme qu'on ne peut aborder la poésie hâfézienne qu'en mesurant l'influence des prédécesseurs sur son œuvre. Il décrit au départ la situation dans laquelle se trouvait la poésie lyrique persane au XIV^e siècle : le langage lyrique était un « canevas fourni par la tradition » (ibid. : 11) auquel se pliaient les poètes pour créer des innovations dans leurs vers tout en respectant « les exigences de la technique poétique [...] connues des auditeurs » (id.). Cette technique poétique était l'une des plus raffinées qui mêlait la simplicité et la préciosité. Un impératif précis régnait sur cette technique poétique : « réduire les éléments constitutifs des figures poétiques et en tirer toutes les possibilités » (ibid. : 9). Ainsi est-on arrivé à Hâfez, le poète amoureux qui devait mettre à son apogée la lyrique persane « qui restait en son temps à parfaire » (ibid. : 10) ; et pour le faire, il a opté pour l'une des formes fixes de la poésie persane, nommée *ghazal*, « qui était parvenu à une forme très épurée, faite pour un talent se plaisant à œuvrer dans l'exigence » (id.). C. H. de Fouchécour décrit ainsi la structure du *ghazal* : « un poème fait de distiques qui tendent, chacun, à être un poème. Poèmes dans un poème [...] la construction est très solide. Le distique est fait de deux parties ayant le même rythme, travaillé pour que les figures se fassent écho [...]. La rime du poème est unique, elle est souvent suivie d'un refrain. Celui-ci donne volontiers son sens au poème entier. Le rythme est aussi unique et affecte chaque portion de distique » (id.). De la forme de la poésie hâfézienne, C. H. de Fouchécour se contente de cette brève description dans son introduction et passe aux thèmes et idées traités dans les *ghazals* hâféziens ; pour lui un *ghazal* de Hâfez « est lui-même un texte ouvert résistant au sens unique » (ibid. : 13) car c'est un diamant bien taillé faisant miroiter les images et thèmes poétique venant d'une tradition littéraire dominante pendant plus de cinq siècles.

Comme nous venons de remarquer, la pensée régnant sur l'œuvre de Hâfez est un secret abondamment discuté par les critiques et commentateurs iraniens et étrangers et pourtant

elle reste encore inconnue. C. H. de Fouchécour tente de déceler le secret hâfézien par la recherche des clés de sa pensée, c'est-à-dire les images et thèmes de ses poèmes, dans les œuvres littéraires persanes qui semblent influencer Hâféz. Pour lui, Hâféz avait une connaissance sans pareille des chefs-d'œuvre de la littérature persane ; cette connaissance lui permettait d'apprécier la puissance évocatrice de l'héritage poétique de ses prédécesseurs et de la mettre en œuvre au profit de sa propre poésie. Parmi les prédécesseurs qui semblent influencer Hâféz, C. H. de Fouchécour cite les suivants : *La roseraie du mystère*, un écrit composé à Tabriz par Mahmoud Shabestari qui a dû être familier de Hâféz ; C. H. de Fouchécour annonce que la clé de la lecture spirituelle des images qu'emploie Hâféz abondamment et principalement, se trouve dans ce traité mystique, « en particulier [dans] les réponses aux dernières questions, treize à quinze, [qui] portent sur la façon dont un spirituel doit comprendre les images que brassent les poètes : l'œil, les lèvres, les cheveux, le duvet au menton, le grain de beauté, le sourcil » (ibid. : 19). Tout un lexique gnostique est expliqué de manière détaillée sur deux cent quatre-vingt distiques de *La Roseraie du mystère* « où l'on trouve à l'avance toutes les notions familières de Hâféz » (ibid. : 20). C'est ainsi que selon C. H. de Fouchécour, l'influence de Shabestari sur l'œuvre de Hâféz est incontestable pour un lecteur attentif.

Un autre poète dont la poésie a marqué certainement la pensée hâfézienne, est le célèbre Omar Khayyâm ; C. H. de Fouchécour indique que l'influence de la poésie de ce dernier qui « ne se prête nullement à une lecture spirituelle, est visible à plusieurs moments majeurs du *Divân* » (ibid. : 21). Les vers dans lesquels Hâféz, à la manière de Khayyâm, célèbre la vie aisée et prône de prendre le bon temps entre amis ou en compagnie du/de la bien aimé(e) dans le jardin, ne permettent pas de s'engager dans la voie d'une lecture tout à fait spirituelle suggérée par l'analogie entre *le Divân* et *La Roseraie du mystère*.

Nézâmi de Gandja est un poète lyrique persan du XII^e siècle qui doit sa renommée à ses romans médiévaux en vers. Les empreintes de sa poésie se trouvent à multiples reprises dans le *Divân* de Hâféz. C. H. de Fouchécour tente d'expliquer l'usage abondant du vocabulaire bachique dans les ghazals de Hâféz, par le récit de Nézâmi à propos du

passage d'Alexandre à la tombe de Key Khosrow¹² : en invoquant la question « Hâféz a-t-il jamais bu ? » C. H. de Fouchécour déclare que cette question n'a pas de sens et donc de réponse ; ce qui importe, « c'est l'usage poétique que fit Hâféz de vin » (ibid. : 23). Quand Hâféz faisait appel à l'échanson (« verse à boire ») et chantait les joies procurées par « la fille de la vigne », il imitait son prédécesseur Nézâmi qui commençait par un quatrain bachique chaque chapitre de la première moitié de son *Roman d'Alexandre*. Cet appel à l'échanson est le plus souvent une « façon d'appeler l'inspiration et d'appeler l'attention du lecteur » (id.). Quand Hâféz parle des vertus miraculeuses de la coupe de vin, « il ne faut cesser de garder en mémoire le récit, décisif dans l'histoire du thème, que fit Nézâmi de l'ultime cérémonial de la consommation du vin par Alexandre à la tombe de Key Khosrow » (id.). Cette coupe est « celle de la vie, de l'amour, de l'intelligence du mystère du monde » et surtout elle est « la figure du cœur », le miroir dans lequel le mystère du monde se dévoile (id.).

Il y a lieu de remarquer que l'usage de vin dans les ghazals de Hâféz, comme dans toute la poésie mystique persane, est aussi « un combat impitoyable contre l'hypocrisie » du milieu dévot des soufis¹³ : le poète mystique, pour se moquer des soufis, commet tout ce

¹². Le célèbre roi légendaire iranien dans *Le livre des rois* de Ferdowsi et certaines autres épopées persanes. Il est célèbre pour sa justice et son audace. Il est le symbole du roi idéal et le mysticisme iranien fait son éloge pour ses comportements et lui imputait des mérites mystiques. Afsâné Khâtoun Âbâdi a étudié l'image de Key Khosrow dans la littérature persane depuis les textes préislamiques jusque dans les textes mystiques en passant par les textes épiques et historiques. Elle s'intéresse aussi à la présence de ce roi idéal dans les croyances populaires (pour en savoir plus, voir : Khâtoun Âbâdi, 2013).

¹³. Il nous semble qu'il faut faire la distinction entre les soufis et les mystiques ; les soufis sont les gens qui optent pour une vie dévote et méprisent les plaisirs terrestres par la peur infinie qu'ils éprouvent à l'égard de Dieu. Mais les mystiques (en persan 'Âref : celui qui est arrivé à la connaissance divine) sont ceux qui croient à un amour sans pareil entre l'Homme et Dieu ; ils chantent cet amour divin dans un langage métaphorique dont nous venons de parler plus haut. Malheureusement cette distinction n'est pas respectée attentivement dans les commentaires persans des ghazals de Hâféz. Selon nous, Hâféz respecte cette distinction dans ses poèmes : le Soufi est dévot et de mauvaise humeur, s'habille des vêtements usés de laine, a une peur infinie de Dieu et se comporte par hypocrisie ; par contre le mystique boit du vin, se connaît l'ami de Dieu, prétend à l'extravagance. Nous respectons cette distinction dans cette recherche et nous en parlerons en détail dans le chapitre III et constaterons que tous les deux sont l'objet des

qui ne convient pas à leur ascèse ; il fréquente les tavernes, boit du vin et invite le lecteur à boire ouvertement ; et de cette manière, il se sépare des soufis dévots qui prétendent à la pudeur et à l'innocence et qui dédaignent les plaisirs terrestres par hypocrisie mais « lorsqu'ils se retirent en privé, font bien autre chose » ! (545/I). La lutte contre l'hypocrisie des soufis est plus audacieuse dans l'œuvre de Hâfez que dans les autres textes persans et forme le pilier principal de la pensée hâfézienne¹⁴.

Cette audace de Hâfez pour transgresser les mœurs de la société religieuse et son libertinage apparent poussent C. H. de Fouchécour à placer Hâfez dans le groupe *Malâmatiyya* : ils étaient les hommes du « blâme de soi » qui, d'un côté dans l'espoir de parvenir à l'amour divin parfait et de l'autre, par la crainte de tomber dans la piège d'hypocrisie, cachaient leurs mérites religieux non seulement aux autres, mais aussi à soi-même ; en se montrant dignes de blâmes, ils cherchaient à écarter de soi toute estime d'autrui, à rejeter tout désir de profit, même les profits éternels du paradis sauf la jouissance espérée et inconnue de l'union à l'Aimé divin. Selon C. H. de Fouchécour, Hâfez « s'inscrit dans la longue lignée des praticiens du langage *malâmati* » ; il appartient à cette lignée « par le langage et par sa conviction » (ibid. : 26). Selon lui, Hâfez emprunte à ses prédécesseurs *malâmatis* quelques termes aux accents provocateurs et en fait un usage fondamental de son expression ; « pour faire comprendre comment sa voie s'oppose au comportement hypocrite de ses coreligionnaires, [...] il a fortement malmené le mot *dîn*, la pratique de la religion » (id.), il choisit le mage de la taverne comme son maître, compare le règne d'un prince dévot au mois de Ramadan ; il prend sa foi à la légère et la perd pour la chevelure noire de l'aimé. Et de cette manière il s'expose aux blâmes des autres et se place parmi les *malâmatis*.

Malgré les arguments de C. H. de Fouchécour pour démontrer la pensée *malâmati* de Hâfez, il faut remarquer encore une fois que, comme l'a noté C. H. de Fouchécour lui-même, il y a un aspect récapitulatif de toute la mentalité de la poésie persane dans les

reproches et de la satire de Hâfez, les soufis pour leur comportement hypocrite et les mystiques pour leurs prétentions extravagantes.

¹⁴ . Dans le chapitre III, nous montrerons comment la lutte contre l'hypocrisie constitue le centre de la pensée hâfézienne qui est fondée sur le statut intermédiaire de l'Homme dans la Création.

ghazals de Hâfez : celui-ci exploite toutes les possibilités du langage poétique persan qu'ont formé ses prédécesseurs, donc le fait qu'il emprunte telle expression ou telle image à n'importe quel courant mystique ou soufi ne veut pas dire qu'il appartient sûrement audit courant. En plus, le *Divân* comporte de nombreux vers dans lesquels Hâfez se vante et apprécie ses qualités et son art poétique tandis que la première règle de *malâmatiyya* est de rejeter tout estime de soi et de dédaigner l'approbation des autres (voir : pp. 120-127).

C. H. de Fouchécour nomme aussi d'autres poètes qui ont une influence certaine sur Hâfez : Sa'di par sa sagesse séculaire ; Attâr par ses récits mystiques ; Nadjm ad-din Dâyeḥ, le grand maître spirituel du XIII^e siècle, par son éminent ouvrage *Mersâd al-'ebâd* qui était « une source d'inspiration de Hâfez en soufisme » (ibid. : 21) ; Khâjou Kermâni qui était un poète contemporain de Hâfez vivant à Chirâz et le jeune Hâfez « a manifestement subi l'influence » de ses ghazals brillants (ibid. : 43) ; Salmân Sâveji qui était le dernier grand maître de la qasida, poème à la louange d'un prince ou d'un mécène – « Hâfez s'est comparé à lui et à Khâjou » (ibid. : 44) ; Emâd Faqih-e Kermâni qui était un cadî, un soufi et un poète important de son temps – « les historiens ont imaginé une rivalité, voire une jalousie de Hâfez à l'égard de Faqih [...] Hâfez a estimé la poésie de Faqih, puisque l'on voit des distiques de celui-ci repris dans le *Divân* » (ibid. : 42-43) ; 'Obeyd Zâkâni, « le premier critique de sa société » qui vivait à Chirâz à plusieurs reprises – « Hâfez connut certainement 'Obeyd et trouva en lui un aîné » (ibid. : 44-45).

Les allusions de C. H. de Fouchécour aux autres poètes persans ne se bornent pas à l'introduction de sa traduction ; dans les quelques pages de commentaires qu'il rédige pour chaque ghazal traduit, il n'hésite pas à tenir son lecteur au courant des parentés de l'œuvre de Hâfez avec celles de ses prédécesseurs. Pour cela, il enrichit sa solide connaissance littéraire (qui concerne particulièrement les œuvres persanes d'avant le temps de Hâfez) des recherches des critiques iraniens, tels que Hâshem Jâvid, Mohammad Amin Riyâhi et Mohammad Mo'in, sur les influences qu'a subies la poésie hâfézienne des poètes prédécesseurs ou contemporains.

Par exemple dans le commentaire du ghazal 225, en ce qui concerne le thème « *Tir-e 'âsheq-kosh* », la flèche qui tue l'amant, C. H. de Fouchécour, en s'appuyant sur les raisonnements de Nasrollâh Pûrjavâdi, explique que cette flèche ne provoque pas l'amour, elle vise seulement celui qui est déjà enamouré pour qu'il cesse de vivre pour lui-même et qu'il atteigne l'Union. C. H. de Fouchécour déclare que « ce sont deux étapes de l'amour que 'Erâqi (VII^e/XIII^e) a fort bien décrites, empruntant le thème général à A. Ghazâli¹⁵ (V^e/XI^e) » (ibid. : 614). Ou pour le ghazal 15, il écrit que « ce ghazal est proche de la doctrine de 'Attâr » tout en remarquant que l'expression de Hâfez se montre libre à l'égard de toute institution et en même temps, participant d'une grande tradition (ibid. : 137).

L'influence que subit la poésie hâfézienne des œuvres des prédécesseurs et contemporains, ne se borne pas aux poètes et écrivains qu'énumère C. H. de Fouchécour. Cette question a toujours suscité la curiosité des maîtres iraniens et de nombreuses recherches y sont consacrées : Mohammad Qazvini – qui en collaboration avec Q. Qani était le premier à présenter une édition critique du *Divân* – a abordé cette question depuis 1944 dans une série d'articles parus dans la revue *Yâdegâr* (Qazvini, 1944 et 1945). B. Khoramshâhi a aussi dédié une cinquantaine de pages de son *Hâfez Nâmé* à « l'influence des prédécesseurs sur Hâfez » (Khoramshâhi, 2010 : 40-90) ; ce commentateur du *Divân* y étudie les affinités formelles et thématiques entre les ghazals de Hâfez et les poèmes de 17 prédécesseurs depuis le V^e/XI^e siècle ; il y fait aussi allusion aux poètes persans des III^e et IV^e siècles qui avaient une influence « indirecte » sur l'œuvre de Hâfez. « L'influence des poètes persans du III^e et IV^e siècle sur Hâfez » est aussi l'objet d'une étude par H. Mohammadi (Mohammadi, 2008). Les recherches qui ont abordé cette question sont très nombreuses pour être citées et étudiées dans notre recherche ; leurs auteurs s'intéressent parfois à cette influence d'une manière générale et dans ses différents aspects. Nous pouvons citer comme exemple un article de A. Soroush, intitulé « *Hâfez va Mowlavi* » et présenté dans le congrès international du 600^e anniversaire de

¹⁵ . Nous respectons la transcription de la référence citée.

Hâfez en 1992 : en indiquant que Hâfez ne pouvait pas se passer de l'immense océan de spiritualité et d'amour qu'est l'œuvre de Rûmi, A. Soroush affirme que « Hâfez a emprunté le vocabulaire, les thèmes et parfois même certains distiques de Mowlana » (in UNESCO, 1992 : 559). Il y traite des divergences et convergences dans la pensée de Hâfez et de Rûmi sur l'amour, le vin et le cheminement spirituel. Il y énumère certains distiques et ghazals dont le vocabulaire, les thèmes, les images ou bien le mètre, la rime et le refrain témoignent de l'influence de l'œuvre de Rûmi sur Hâfez. Il y a aussi des recherches dans lesquelles les chercheurs ne s'intéressent qu'à un seul sujet (thème, image, figure de style, etc.) pour étudier la relation entre le *Divân* et l'œuvre des prédécesseurs : par exemple, « *Ihâm va Tanâsob dar šer-e Xâqâni va šer-e Hâfez* » est le titre d'un article de Z. Sajjâdi consacré à l'étude des deux figures de style dans les poèmes de Xâqâni pour montrer ensuite que Hâfez a suivi ce poète de l'école de Ghazna dans l'emploi de ces figures de style plus que tout autre poète persan.

Mais les prédécesseurs persans n'étaient pas les seuls à influencer l'œuvre de Hâfez : certains maîtres iraniens y voient les empreintes des poètes arabes ; en plus des articles de M. Qazvini que nous venons de citer, il y a des recherches dans lesquelles il est question de cette influence arabe ou bien des emprunts que fait Hâfez aux poètes arabes, comme *Az koutche-ye rendân* de A. Zarrinkoub (2008), *Âyene-ye Jâm* de A. Zaryâb-e Khoei (2012), *Mazâmin-e moštarak dar adab-e fârsi va arabi* de M. Dâmâdi (2000).

L'intérêt des chercheurs pour l'étude de l'influence de la poésie arabe vient peut-être d'une déclaration de Mohammad Golandâm à propos de l'occupation de Hâfez par l'étude des lettres et la recherche dans les *Divâns* arabes (*Divân*, édition Qazvini-Qani, 2001 : Tâ¹⁶). En se fondant sur la déclaration de cet introducteur de l'un des plus anciens recueils des ghazals qui « semble avoir connu Hâfez » (Fouchécour, 2006 : 32), A. Zarrinkoub explique que la familiarité de Hâfez avec *Kaššâf* d'Al-Zamakhshari et son attachement à ce commentaire du Coran lui apportent une connaissance solide des *Divâns* arabes, car cet ouvrage comporte de nombreuses études des *Divâns* et des poèmes arabes.

¹⁶ ط .

D'ailleurs, il remarque que les *Divâns* arabes formaient à l'époque les sources principales pour l'étude du vocabulaire et des subtilités rhétoriques du Coran et que la mémorisation et la compréhension du Coran ainsi que la connaissance et la citation des poèmes arabes faisaient partie de la formation et du métier de celui qui voulait être écrivain ou poète, c'est-à-dire que « la langue arabe était toujours le moyen de se faire remarquer et d'exhiber son art » (Zarrinkoub, 2008 : 35). En plus du témoignage de Mohammad Golandâm, les chercheurs iraniens se fondent généralement sur le texte du *Divân* et à l'aide des distiques arabes, des versets coraniques, de l'emploi des proverbes arabes et des mots, images et noms poétiques qui se trouvent dans le *Divân* et les poèmes arabes, ils étudient la relation entre la poésie hâfézienne et ses prédécesseurs arabes. Selon ces chercheurs, « les empreintes de la poésie arabe des époques préislamique, haut islamique et abbasside sont visibles dans le *Divân* de Hâfez » (S. M. Hosseini in UNESCO, 1992 : 330). Les études consacrées à l'influence de la poésie arabe sur l'œuvre de Hâfez sont aussi nombreuses et nous ne pouvons pas en redresser l'inventaire dans cette recherche.

Il est vrai que C. H. de Fouchécour n'exclut pas l'influence des littéraires non mystiques persans sur la poésie de Hâfez, mais il insiste particulièrement sur les empreintes des œuvres des maîtres spirituels dans les ghazals de Hâfez, ce qui témoigne de son intention pour prouver le caractère spirituel du *Divân* et présenter Hâfez comme un poète spirituel. Selon lui, comme Hâfez est « l'héritier de cinq siècles de la littérature classique persane », il hérite donc d'un amour spirituel qui est toujours présent dans cette littérature. Une étude minutieuse de cet amour est susceptible de révéler le secret hâfézien ; ainsi dans l'espoir de découvrir les clés de l'originalité de la poésie hâfézienne, C. H. de Fouchécour se met-il à la recherche des différents aspects de cet amour à travers les vers de Hâfez et pendant cette recherche, il garde vive à l'esprit sa riche connaissance de la littérature classique persane.

1.2.2. L'amour, moteur de la poésie hâfézienne

Selon C. H. de Fouchécour, l'amour est le centre de gravitation de la pensée hâfézienne. Il déclare que notre poète possède un amour, un joyau en son cœur dont « le *Divân* est la face visible » (Fouchécour, 2006 : 17). Selon lui, Hâfez regarde tout du point de vue de l'amour au point que « l'amour [recouvre] toute sa vision » (id.), et que dans sa poésie, tous les autres thèmes pivotent autour de l'amour. En effet, c'est l'amour qui lui brûle le cœur et le fait crier et exprimer son désir de l'union sous la forme de poésie.

C. H. de Fouchécour remarque que « Hâfez emprunte sa conception de l'amour au milieu soufi [où] l'Aimé est tout pour l'amant, mais il ne fait rien, il est absent, il est occupé par un autre amour, il blesse » (Fouchécour, 1988 : 12). « Le langage amoureux de Hâfez a une marque spirituelle » (ibid. : 13) ; ce langage spirituel parle de la condition du poète amoureux dans l'intervalle entre l'union perdue de la prééternité et le désir de l'Union promise à l'éternité. Dans cet intervalle qui est en fait la vie terrestre d'ici-bas et dans l'attente de l'Union ultime, le poète amoureux cherche le moindre signe du bien aimé divin dans la Création.

Lors de la lecture des ghazals du *Divân*, C. H. de Fouchécour constate qu'« une propriété essentielle du joyau de Hâfez est la multiplicité de ses facettes » (Fouchécour, 2006 : 20) ; ces facettes multiples sont familières à C. H. de Fouchécour grâce à la profonde connaissance qu'il a des prédécesseurs de Hâfez et pourtant il ignore toujours le secret de Hâfez. Il est étonné, comme l'est Hâfez lui-même, d'un côté par le comportement étrange de l'Être aimé de Hâfez et de l'autre par la discrétion de Hâfez qui cache l'identité de celui-ci. Pour se libérer de cet étonnement et découvrir l'identité de l'Être aimé et le pourquoi de son comportement étrange, C. H. de Fouchécour se met à la recherche des traces de cet amour et de cet Être aimé, non seulement dans la totalité du *Divân*, mais aussi dans les œuvres des prédécesseurs de Hâfez, car celui-ci hérite d'eux cet amour fondé sur la dualité *nâz-o niâz* : *nâz* est la supplication de l'amant et *niâz* est la fierté apparemment insensible de l'aimé.

Le ghazal est l'expression du désir du poète pour voir le visage de l'Être aimé ; le poète guette à tout moment et à chaque distique de voir la beauté du visage aimé qui est plus

beau que la beauté elle-même (Fouchécour, 2000 a : 10) ; il y exprime son désir ardent, crie ses souffrances et plaint son sort misérable ; il y expose son regret de la séparation et souhaite l'union hâtive. Et parfois il y expose un badinage sur les baisers promis et refusés ou d'autres taquineries entre amoureux (466/V), (448/VII). Mais l'Être aimé ne dévoile que sa cruelle indifférence devant la supplication du poète. À la demande de l'union ou d'un simple baiser, il répond par colère (341) ou par taquinerie (208/VI ; 226/IX). Pourtant lorsque l'espoir de voir le visage aimé se fragilise, l'Être aimé emploie mille ruses pour attiser le feu du poète ; il reproche le poète amoureux à cause de son impatience : celui qui est impatient, n'est pas encore pur et ne mérite pas l'amour. L'Être aimé lui rappelle les promesses de l'Union faites au premier jour du monde (*azal*), mais prétend qu'il n'est pas encore le temps de les accomplir ; la patience est le seul soulagement à la séparation. Il demande au poète amoureux, par mille coquetteries, de cacher son amour et de patienter pour qu'à la fin, il atteigne un jour, l'objet de son désir (8/IX). Il est jaloux et exigeant, il ne supporte même pas que le poète dort tranquillement sans rêver du visage aimé ; il veut le poète tout feu, tout flamme. C'est le jeu de *nâz-o niâz*, le jeu de la supplication et de l'indifférence de tous les amoureux de la littérature persane, qu'il s'agisse de l'amour spirituel ou de l'amour profane.

Pour C. H. de Fouchécour, L'Être aimé est la « figure absolue des poèmes de Hâfez » (Fouchécour, 2006 : 17) ; c'est lui qui par « son absence absolue » fait de Hâfez un poète (id.), c'est lui qui par son comportement étrange bouleverse l'âme du poète ; mais qui est-il ?

La réponse qu'apporte C. H. de Fouchécour à cette question se fonde sur deux raisonnements : premièrement, tout au long de sa vie et de son *Divân*, Hâfez parle « d'un amour ardent (*'ešq*) avec une même et constante intensité » (id.). Selon lui, Hâfez n'aurait pas pu aimer d'une même intensité tout au long de sa vie si son amour concernait plusieurs aimés. Donc même si son amour a des figures variées, il n'a qu'un référent unique, et c'est l'Aimé. L'amour humain est passager et susceptible de vaciller entre ardeur et froideur, car son objet est un être passager et vacillant. Donc, cet amour doit

avoir un objet éternel et constant ; un objet qui reste unique malgré les vicissitudes de la vie, malgré les engagements personnels de deux amoureux et malgré les événements vécus tout au long du chemin de l'amour. Cet Aimé est le seul être éternel de l'existence, le seul être immuable ; cet Aimé ne peut être que Dieu. Cet amour est divin, sinon, comme l'a noté C. H. de Fouchécour, le poète n'avait pas la même ferveur amoureuse tout au long de son *Divân* composé sur plus de cinquante ans.

Deuxièmement, « l'Aimé du poète n'existe pas en corps. Il est toujours une *imago*, image bien comprise comme celle d'un être réel » (ibid. : 18). C. H. de Fouchécour déclare que le *Divân* de Hâfez est imprégné des images de l'Aimé : il semble que Hâfez croie ne pas avoir le mérite de voir l'Aimé en présence ; qu'« il est encore imparfait, puisqu'il cache en sa manche une idole » (ibid. : 28). Pour la même raison, « il n'ose pas espérer la présence de l'Aimé, mais espère avoir au moins de celui-ci un signe, un message, une trace. Non de la personne encore, mais de sa face (*sûrat*), si fugace soit-elle » (Fouchécour, 1988 : 13). Mais pourquoi désire-t-il voir le visage de l'Aimé ?

Voilà la réponse de C. H. de Fouchécour : Car le visage manifeste à la fois la beauté sensible et la beauté intelligible de l'Aimé, il témoigne de la beauté de son être et il est le voile sur lequel paraît le secret de son cœur. Le visage est aussi le siège de la vue : les deux visages qui se regardent, sont deux miroirs en vis-à-vis ; quand l'amant regarde le visage de l'Aimé, il se voit aussi vu par celui-ci, il voit comment l'Aimé le regarde ; ce comment dévoile ce que l'Aimé cache dans son cœur pour l'amant. Les yeux et les visages révèlent mille secrets entre l'amant et l'Aimé que les langues sont incapables d'exprimer ! (Fouchécour, 2000b)

Dans le *Divân*, l'Aimé est présent dans tous les vers et pourtant il n'a montré son visage à personne ; comme le dit cent fois Hâfez lui-même, il est le seul omniprésent qui est toujours absent (484/VI) ! Il est absent pour les yeux de la tête et présent pour les yeux du cœur, mais à condition qu'ils soient purs, qu'ils ne regardent personne d'autre que Lui : il est Dieu. Dieu n'a pas de corps, personne ne le voit des yeux de la tête ; mais le poète amoureux le voit partout par la pureté de son cœur ; car son cœur est la demeure de l'amour pour lui seul (60/I). Aux yeux du poète, et de tous les amoureux, le monde entier

est l'éclat du visage de l'Aimé, tous les visages sont les miroirs de son visage ; il se reflète partout où regarde le poète : « L'Aimé projette la lumière de sa face sur le visage du monde et des hommes » (Fouchécour, 2000b : 13). Il se reflète même dans le cœur du poète, même dans la coupe de vin, même dans les distiques du *Divân* : d'où la relation amoureuse qu'entretient le poète avec sa poésie ; elle est enivrante comme la coupe de vin ; le poète y voit le reflet du visage aimé de la même manière que la coupe de vin reflète le visage aimé.

Comme l'a noté C. H. de Fouchécour, la conception que se fait Hâfez de la projection de la lumière du visage aimé sur le monde entier se fonde sur « la grande conception spirituelle, dont tout l'Iran était héritier, (et qui) venait de l'adaptation au monde musulman de la notion platonicienne de procession, devenue chez Avicenne « émanation » (*fayz*) » (Fouchécour, 2006 : 18). « Aristote montra que l'œil est comme le miroir et la chose visible comme la chose qui se reflète dans le miroir. À cause que la lumière tombe sur la chose visible, elle projette l'image sur l'œil » (Avicenne, cité par Fouchécour, 2000 b : 13). De la même manière, tout ce qui paraît en ce monde d'ici-bas est comme le reflet du Soleil de l'autre monde ; l'Aimé projette la lumière de son visage sur les êtres terrestres et ceux-ci la reflètent sur l'œil du poète amoureux. C'est pour la même raison que le poète voit le visage de l'Aimé partout où il regarde. C'est pour la même raison que Hâfez crie : « Le lieu où paraît Son visage, n'est pas seulement mon œil. La lune et le soleil aussi font tourner ce miroir [qui le montre] » (Fouchécour, 2006 : 532 ; traduction du 188/VI).

Mais il y a aussi la notion d'ascension qui est empruntée à Plotin : il s'agit de « retour des figures vers leur exemplaire » (Fouchécour, 2006 : 18). Tous les êtres du monde terrestre qui ne sont que des images de l'exemplaire divin, retournent à leur origine qui est Dieu ; l'Homme aussi témoigne-t-il de la beauté et de la puissance de son créateur divin et le rejoindra.

Même les mots ordinaires reflètent la lumière de l'Aimé, « œil, sourcil, etc. sont l'ombre des noms qui réfèrent aux mystères de l'Aimé, plus exactement aux réalités du « témoin de Beauté » (*šâhed*) » (*La Roseraie du mystère*, cité par Fouchécour, 2006 : 19). Ainsi

l'amour hâfézien rejoint-il la conception spirituelle de l'amour exposée par Mohammad Shabestari dans son traité *La Roseraie du mystère* (déjà cité).

Comme nous l'avons déjà remarqué, quand C. H. de Fouchécour aborde la lecture d'un ghazal, il se réfère constamment à sa profonde connaissance des prédécesseurs de Hâfez et cherche à discerner ce que leur a emprunté Hâfez et ce qu'il a inventé dans son œuvre. De nombreuses allusions qu'il fait, dans son introduction et ses commentaires, aux divergences et convergences entre Hâfez et ses autres poètes de prédilection tels que Attâr, Nezâmî, etc. témoignent de cette attitude du traducteur ; en fait il essaye de dévoiler le secret hâfézien grâce aux autres textes lyriques-mystiques persans. L'amour, en tant que thème majeur de la poésie hâfézienne, forme le pilier principal du secret de Hâfez et constitue donc l'axe central de cette tentative. C. H. de Fouchécour compare la manière dont aime Hâfez avec celle des autres spirituels ainsi que le comportement de l'Être aimé hâfézien avec celui des autres aimés de la littérature classique persane. Par exemple, en rappelant que Hâfez brûle dans le désir de voir le Visage aimé, il cite un extrait de *Haft peykar* de Nézâmi et déclare que « la façon dont Hâfez a parlé de la vision du visage aimé est très différente » (Fouchécour, 2000 b : 14) : tandis que le soufisme concède la faculté de voir le visage aimé aux gens qui ont déchiré les mille voiles qui les séparent de l'Aimé, pour Hâfez « cette vision est destinée à tout « libertin » (*rend*), à tout amant voué à mort à son Aimé » (id.).

Dans la vision du visage aimé, Hâfez laisse penser qu'il y a une « réciprocité du « voir » et de l'« être vu » » entre le poète et l'Aimé ; celui-ci voit le poète en se voyant vu par lui et Hâfez est conscient lors de cette Rencontre. Mais les maîtres spirituels persans vont plus loin ; par exemple pour Attar, le poète « perdra la conscience d'être voyant de l'Aimé et celle d'être vu de l'Aimé » (ibid. : 13). Perdre la conscience lors de la rencontre de l'Aimé est le plus haut degré de l'expérience mystique et prouve la perfection et la pureté de l'amant.

Nous croyons que la différence de ces points de vue sur la Rencontre divine marque une divergence dans la pensée de Hâfez avec celle de ses prédécesseurs : Attar, comme les autres prédécesseurs, cherche la perfection pour parvenir à la rencontre divine ; autrement

dit la notion de « l'homme parfait », l'homme libéré de tous ses désirs charnels et faiblesses mentales, est au cœur de la pensée spirituelle persane ; mais Hâfez veut qu'il reste parfaitement Homme pour pouvoir rencontrer l'Aimé divin. Nous verrons dans le chapitre III de cette recherche que Hâfez prend les deux aspects terrestre et divin de son être en considération dans sa poésie.

C. H. de Fouchécour affirme que pour Hâfez la raison de sa vie est sa prédestination à l'amour et que, comme tout autre spirituel persan, il est l'héritier d'un amour qu'Adam a été le premier à recevoir de la part de Dieu. Selon lui, le bien-aimé de Hâfez est le même que celui des autres spirituels persans ; ce bien aimé qui reste unique pendant toute la carrière poétique de Hâfez, n'a pas de corps et existe dans les vers de Hâfez par les images et fantasmes. Ces images et fantasmes par lesquels « le poète trouve « la possibilité de contempler l'exemplaire », d'approcher du moins l'Aimé cherché » (Fouchécour, 2006 : 18), sont en fait les reflets du visage de l'Aimé sur le monde terrestre ; ils montrent que Hâfez s'inspire de la grande conception spirituelle de l'amour qui s'est modelée sur la notion de l'émanation (*fayz*) de l'Avicenne.

Nous pouvons conclure que selon C. H. de Fouchécour, pour comprendre la poésie hâfézienne, « il faut sortir de l'idée que [Hâfez est] un chanteur du vin, de l'ivresse, de l'amour, des femmes, de la nature, de la beauté » (ibid. : 13) ; cette conviction de C. H. de Fouchécour en la spiritualité de l'amour hâfézien paraît aussi dans le sous-titre de sa traduction : *Œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIV^e siècle* ; il pense que Hâfez a emprunté son amour divin à une tradition lyrique selon laquelle la raison du monde est l'amour. Il indique que les mots qu'emploie Hâfez pour nommer son Être aimé, n'ont aucun signe capable de montrer qu'il s'agit d'un amour humain ou divin ; mais au lieu d'employer des noms propres ou communs, Hâfez préfère plutôt des pronoms : « Je » qui est le poète et pas nécessairement l'homme Hâfez, « tu » et plutôt « Tu » l'unique Aimé divin ; lui et surtout Lui l'Aimé encore ; il y a aussi « soi, référence au sujet en tant que son centre d'approbation, cette troisième personne du « je », qui est l'obstacle au pur amour » (ibid. : 14). Comme C. H. de Fouchécour indique lui-même, il n'y a pas de lettre majuscule en graphie persane et c'est lui qui décide – par sa propre compréhension et à

l'aide des indices qu'il trouve dans le ghazal – quand il s'agit de l'Aimé unique et donc employer « Tu » ou « Lui » dans la traduction et quand il faut écrire « tu », « cette instance du « je » qui est « mon cœur », ou toute autre personne proche » (id.). D'une part la tendance de Hâfez à réduire l'identité de l'Aimé à des pronoms et à des images et d'autre part, son silence sur sa vie personnelle font de Hâfez un poète discret que les critiques tentent de connaître par la recherche des éléments biographiques dans son œuvre, les écrits des premiers commentateurs et les textes historiques.

Mais avant de parler des éléments biographiques de Hâfez que trouve C. H. de Fouchécour dans le *Divân* ainsi que dans les autres sources historiques et littéraires, il y a lieu de remarquer que malgré les raisonnements de C. H. de Fouchécour pour affirmer l'aspect divin et spirituel de l'amour hâfézien, nous pouvons trouver dans le *Divân* plusieurs distiques qui contredisent ses raisonnements : tout d'abord même si nous acceptons le caractère spirituel et divin de l'Être aimé hâfézien, nous ne pouvons pas admettre qu'il l'a aimé de la même manière et avec une même intensité pendant plus de cinquante ans de carrière poétique : même s'il est vrai que dans cette relation amoureuse, l'Être aimé est divin et donc exempt de tous les changements et évolutions affectant le genre humain, le poète-amant est un être humain et à ce titre, ses états d'âme changent en fonction des événements de sa vie personnelle et de sa société. Ces changements d'états d'âme affectent à coup sûr l'amour de Hâfez et sa relation à l'Être aimé ; c'est ainsi que malgré de nombreux distiques où Hâfez affirme être destiné à l'ivresse et à l'amour pendant toute sa vie – même depuis la prééternité jusqu'après sa mort –, nous pouvons voir aussi Hâfez plaindre, conseiller et même menacer son Être aimé dans plusieurs endroits du *Divân*.

Nous pouvons citer comme exemple le ghazal 88, « un poème de plainte pour la séparation de l'Aimé » (ibid. : 339), où Hâfez regrette l'ingratitude de l'Être aimé :

Hélas, cette lune ingrate, amie de l'ennemi,
a renoncé, avec quelle facilité, à fréquenter Ses propres compagnons ! (88/IV ; Tr. Fouchécour)

Ou bien dans le ghazal 291 qui est « un grand développement poétique [...] sur le thème de la distance » (ibid. : 764), Hâfez exprime son regret de sacrifier son orgueil et de passer sa vie dans l'espoir de l'union :

Hélas, la durée de ma vie ! Sur l'espoir de l'union,
elle touche à sa fin sans qu'ait fini le temps de la Distance.
La tête que par orgueil je frottais au rebord du firmament,
croyez m'en, je l'ai posée sur le seuil de la Distance. (291/III, IV ; Tr. Fouchécour)

Hâfez reconnaît même avoir commis une faute en espérant l'union durable :

Ô temps de l'Union, tu étais bien l'Autre Vie !
Vois quelle fut la faute : le cœur attachait son espoir à ta fidélité ! (33/VI ; Tr. Fouchécour)

Selon lui, l'Être aimé a aussi commis une faute en quittant le poète amoureux :

Ce Turc au visage de péri qui nous a quittés la nuit dernière,
quelle faute a-t-il vue qu'il a pris le chemin de la faute ? (82/I)

Hâfez conseille aussi à son Être aimé de ne pas commettre d'erreur en lui infligeant plus de souffrances :

Si tes cils noirs font signe de verser notre sang,
Ô ma beauté, méfie-toi de leur fourberie et ne fais pas erreur ! (33/III)

Tu consommes le cœur d'un monde quand Tu enflames Tes joues.
Toi, quel profit trouves-Tu à ne point user de ménagement ? (33/IV ; Tr. Fouchécour)

Il est vrai que ces moments de plainte et de déception sont d'un nombre médiocre par rapport aux distiques consacrés à la louange de l'amour et de l'Être aimé, pourtant ils peuvent témoigner de ce fait que la relation entre Hâfez et son Être aimé n'est pas monotone et toujours d'une même intensité ; par contre ces distiques montrent qu'il arrive à Hâfez – aussi rarement qu'il soit – d'être déçu et dérangé par le comportement de l'Être aimé et l'inaccessibilité de l'union au cours du long chemin de l'amour. Mais comme nous avons remarqué dans les pages précédentes, l'amour chanté dans la littérature persane est fondé sur les jeux de *Nâz-o Niâz* : l'Être aimé change d'attitude seulement au moment du désespoir du poète pour l'union et de son mécontentement de la vanité de son amour ; il intervient dans ces moments et révèle son désir de l'union pour rallumer le feu de l'amour au cœur du poète. C'est ainsi que non seulement ces moments de désespoir et de mécontentement montrent que la relation amoureuse entre le poète et l'Être aimé n'est pas monotone et d'une même intensité, mais ils permettent aussi à l'Être

aimé de jouer son rôle dans cette histoire d'amour ; cet amour n'est pas une relation unilatérale et l'Être aimé n'est pas cet être cruel qui enamoure les amants pour leur infliger des souffrances ; comme l'amant, il brûle aussi dans l'attente de l'union et cet amour lui est cher ; nous avons même le droit de dire qu'il est plus sensible à l'amour et plus familier de l'amour que Hâfez, parce que c'est lui qui apprend au poète la bonne conduite et la patience sur le chemin de l'union. C'est par ses interventions dans les moments de désespoir que l'amour survit aux vicissitudes de la vie humaine et que l'histoire d'amour entre Hâfez et son Aimé « n'a pas de fin » de la même manière « qu'elle n'a pas de commencement » (304/III).

En plus si comme l'a remarqué C. H. de Fouchécour, Hâfez était « tenu pour un spirituel en son temps » (ibid. : 32), donc il devait suivre une formation et une quête spirituelles – dont au moins une partie devait coïncider avec plus de cinquante ans de carrière poétique de Hâfez ; nous ne pouvons pas accepter qu'à la fin de cette formation l'amour hâfézien était de la même intensité qu'il était à son début : Hâfez ne pouvait être au départ qu'un simple initié qui cernait progressivement les secrets du chemin spirituel ; au fur et à mesure qu'il avançait dans sa quête amoureuse, son amour devenait de plus en plus intense. Le cheminement spirituel de Hâfez et l'évolution de son amour devait apparaître dans son *Divân* de sorte que la description et l'admiration de l'amour et de l'Être aimé dans les derniers ghazals composés par Hâfez ne pouvaient pas être de la même qualité que leurs descriptions dans les premiers ghazals.

Le deuxième groupe des distiques hâféziens qui s'opposent aux raisonnements de C. H. de Fouchécour, sont plus nombreux et prouvent que l'Être aimé n'est pas toujours une image divine et sans corps. Ces distiques peuvent être étudiés en quatre catégories : 1. Les distiques dans lesquels Hâfez, pour appeler l'objet de son amour, recourt aux mots et expressions qui ne permettent pas – ou qui même rejettent – une lecture spirituelle impliquant un Être aimé divin ; 2. Les distiques dans lesquels Hâfez s'adresse à Dieu

pour lui prier la santé et le bonheur de l'Être aimé ou bien pour se plaindre du comportement injuste de ce dernier ; ces distiques montrent que l'Aimé de Hâfez est lui-même une créature de Dieu ; 3. Les distiques dans lesquels Hâfez décrit les moments passés en compagnie de l'Être aimé et la description de ces moments est généralement plus charnelle que spirituelle; 4. Les distiques dans lesquels Hâfez exprime son mécontentement et sa souffrance en voyant que l'Être aimé passe son temps avec les autres. Dans les paragraphes suivants, nous tenons à citer plusieurs distiques et ghazals à titre d'exemple afin d'explicitier ce que nous venons de dire.

Comme nous savons, Hâfez profite du langage lyrique de ses prédécesseurs mystiques pour exprimer son amour ; les mots, expressions et images de ce langage lyrique sont entourés de fortes connotations mystiques de sorte qu'un simple mot peut invoquer un réseau de textes et de significations mystiques (pensons par exemple au mot persan « *dâr* » (gibet) qui employé dans un texte classique, nous rappelle l'histoire de Mansour Hallâdj). Mais au sein de ce langage spirituel, Hâfez emploie de temps en temps certains mots qui confère un aspect charnel à l'Être aimé ou à l'amour qu'il chante et décrit. Nous pouvons donner comme exemple le ghazal 310 où l'emploi des expressions et images poétiques à connotations mystiques crée une ambiance spirituelle dans les premiers distiques : Hâfez s'y présente comme l'oiseau de la roseraie divine (le Paradis) qui raconte l'histoire de sa chute sur la terre des souffrances et de la séparation ; cette chute est survenue à la suite de la faute qu'a commise Adam (distiques II et III). Dans le distique IV, Hâfez dévoile la raison pour laquelle il a renoncé à la quiétude de la vie au paradis : c'est par sa passion pour la ruelle de l'Aimé qu'il a quitté l'ombre de l'arbre Tûbâ, la compagnie des houris et le Bassin du paradis ; c'est ce qui renforce de plus en plus l'ambiance spirituelle du ghazal, car il convient parfaitement à l'histoire amoureuse entre le genre humain et son Créateur telle qu'il est présentée par les maîtres spirituels persans et il affirme une lecture spirituelle en accord avec la tradition mystique persane. Mais cet Aimé dont la taille élancée est la seule lettre (*alif*) gravé sur le tableau du cœur du poète (distique IV) change de visage et devient terrestre dès qu'il est désigné par « *jegar gûše ye mardom* » dans le distique IX. Par l'expression persane « *jegar gûše* » qui

veut dire littéralement « morceau du foie » et qui est aujourd'hui fréquemment utilisée dans les conversations quotidiennes des Iraniens, on désigne un enfant pour montrer qu'il est de la même chaire de ses parents et qu'il est très cher pour eux (comme l'expression française *la chair de sa chair* par laquelle on désigne l'enfant de quelqu'un). Le mot persan « *mardom* » ne veut pas dire ici « le public », « les humains », mais il signifie « quelqu'un d'autre ». Hâfez a donc livré son cœur à l'enfant de quelqu'un d'autre et non pas à Dieu ou à ses créatures célestes (les anges) ! C'est ce qui est affirmé dans les autres endroits du *Divân*, y compris dans le distique VII du ghazal 274 et les distiques V et VI du ghazal 290 que nous allons voir dans les paragraphes suivants. Mais en traduisant cette expression par « Celui que chérissent les humains », C. H. de Fouchécour a caché l'aspect terrestre de cet Aimé ; la lettre majuscule montre que pour lui, il s'agit du même Être aimé divin et unique qu'on constate dans les autres ghazals hâféziens, ce qui convient à son intention pour présenter Hâfez comme un maître spirituel.

Comme nous venons d'indiquer, le ghazal 310 n'est pas le seul endroit où Hâfez a appelé son Être aimé par les noms et adjectifs qui contiennent de façon explicite ou implicite un aspect charnel. Dans le ghazal 290, après avoir exprimé son désir de l'union, Hâfez avoue cultiver dans son cœur un amour ardent pour les « idoles au cœur de pierre », c'est-à-dire « les garçons indignes » qui ne pensent même pas à leur père (distique V) ! Il s'étonne de voir que même malgré son intention de mener une vie ascétique, il est séduit par les Enfants mages jouant de la harpe et du tambourin (distique VI). Dans le distique VII du ghazal 274, l'Aimé de Hâfez est un garçon doux pour qui le sang de Hâfez est aussi « licite » que du lait de sa mère ! Cet Aimé est un « *tefl* », c'est-à-dire un enfant qui n'a pas encore atteint la maturité ; donc même s'il tue Hâfez, il n'est pas coupable selon la Sharia :

Mon séducteur est un Témoin de Beauté et enfant, et par jeu un jour,
Il me tuera misérablement et sera légalement sans faute ! (Tr. Fouchécour)

Même à l'âge de vieillesse, Hâfez est encore amoureux d'une idole enfant (*sanami tefl*) :

Quand donc la raison prendra en compte mon grand âge ?
Car à nouveau je suis l'amant d'une idole enfant ! (325/V ; Tr. Fouchécour)

Et Hâfez affirme même que cette idole enfant n'a que quatorze ans :

Je possède une idole de quatorze ans, vive et douce.
La lune à sa quatorzième nuit est de tout cœur Son esclave. (284/III ; Tr. Fouchécour)

Un vin âgé de deux ans et un être aimé à ses quatorze ans,
voilà qui suffit à ma petite et à ma grande compagnie ! (251/IX ; Tr. Fouchécour)

Il va de même dans le ghazal 40 où Hâfez prétend que son Être aimé est un « buis » qu'il a cultivé chez lui-même (ce que veut dire « *xâne parvar* » en persan) et qui n'est inférieur en rien à celui de quiconque ! (distique I) ; ce buis cultivé est une « tendre idole » pour qui il est plus licite de boire du sang du poète que du lait maternel (distique II).

Il est vrai qu'on peut présenter une lecture spirituelle pour les images et métaphores par lesquelles Hâfez décrit les mystères de son amour et de son Être aimé divins et qui sont fréquemment employées aussi bien dans les ghazals hâféziens que dans les autres textes mystiques persans – comme les cheveux parfumé et bouclés, le duvet, l'œil langoureux, la bouche serrée, etc. ; mais il n'est pas aussi facile d'interpréter d'une manière spirituelle les noms et attributs par lesquels Hâfez décrit son Être aimé dans les distiques mentionnés (l'enfant de quelqu'un d'autre, une idole enfant de 14 ans, des garçons indignes qui n'a pas encore atteint l'âge de maturité) ; ces descriptions peuvent être considérées comme une preuve du caractère terrestre de l'amour hâfézien ; nous pouvons citer aussi les distiques suivants comme des exemples dans lesquels Hâfez parle d'un aimé brun :

Cet être à peau basanée, que la douceur du monde accompagne
a des yeux couleur de vin, des lèvres souriantes, un visage heureux.
Le délicat grain de beauté sur Cette joue couleur de blé,
détient le secret du grain de blé qui coupa la route à Adam. (59/I et III ; Tr. Fouchécour)

Ou bien les distiques suivants où Hâfez exprime que son Être aimé est un « Turc au visage de péri » et « militaire » :

Ce Turc au visage de péri qui nous a quittés la nuit dernière,
quelle faute a-t-il vu ? Il est parti par erreur ! (82/I ; Tr. Fouchécour)

Je me réjouis des beaux yeux serrés de ce Turc soldat,
car il porta l'attaque contre moi, pauvre homme au simple manteau. (141/IX ; Tr. Fouchécour)

Une idole-soldat piller mon cœur et disparut.
Dommage si la bienveillance du roi ne me prend par la main ! (307/IX ; Tr. Fouchécour)

En lisant ces distiques, le lecteur contemporain s'étonnera sans doute de voir qu'un Aimé divin peut être qualifié par des adjectifs de nationalité/ethnique (Turc), de métier (militaire) et la couleur de sa peau (à peau basanée). Il sera plus étonné s'il se souvient du fait que le visage de l'Être aimé est souvent comparé à la lune par sa rondeur et sa blancheur. En plus de la lune à sa quatorzième nuit, le visage de cet Aimé est aussi comparé aux autres symboles de blancheur comme « *bayâz* », « littéralement blanc, le blanc du cahier ou de la feuille » (Fouchécour, 2006 : 1070) dans les ghazals de Hâfez, y compris les distiques III du ghazal 95 et II du ghazal 96 (édition Qani-Qazvini) et IV du ghazal 436. C'est ainsi que le lecteur a le droit de se demander comment un même Être aimé divin peut être à la fois brun et blanc ! Ne vaut-il pas mieux d'accepter que non seulement l'Aimé hâfézien n'est pas divin, mais il n'est non plus le même dans tous les ghazals (n'oublions pas que Hâfez se plaint de l'infidélité des « garçons indignes » dans les ghazals 290/V et 441/VIII) ? Ne faut-il pas parler des Aimés de Hâfez parce que, comme nous venons de voir, il est désigné et décrit aussi bien par les noms et expressions spirituels que charnels ?

Plus que le caractère divin de l'Être aimé hâfézien que C. H. de Fouchécour essaye de suggérer à travers sa traduction du *Divân*, ces derniers distiques nous font penser aux propos de Sirius Shamisâ sur ce que c'est que « *Šâhed bâzi* » ; par cette expression on désigne une pratique assez répandue parmi les maîtres littéraires et spirituels persans, une forme d'amour homme-homme dont l'aspect charnel ou spirituel est largement controversé par les spécialistes.

Dans l'introduction de son livre *Šâhed bâzi dar adabiyât-e Fârsi*, ce critique iranien déclare qu'il a fondé sa recherche sur les textes littéraires persans, car ces textes forment, selon lui, « les meilleures sources pour les recherches dans l'histoire sociale de l'Iran : ils nous présentent une image plutôt limpide des mœurs et coutumes des Iraniens ainsi que des circonstances des leurs cours et gouvernements » (Shamisâ, 2002 : 10). Il remarque que cette forme d'amour n'existait ni dans les textes arabes et persans préislamiques ni dans les écrits des premiers siècles islamiques ; il présente donc les textes grecs et

l'influence turque comme les deux sources principales de l'amour homme-homme (*Šâhed bâzi*) dans la littérature persane.

Les textes de Platon lui montrent que l'amour des « hommes nobles et cultivés » pour les « jeunes chez qui les effets de la maturité et de la sagesse viennent de paraître et dont le visage vient d'être couvert de fin duvet » était de coutume en Grèce ancienne. En étudiant *Le Banquet* (dans sa traduction persane), Sirus Shamisâ conclut que l'amour des femmes et le mariage sont rabaissés par les Grecs parce que cet amour est l'affaire des hommes médiocres, esclaves de leurs désirs charnels. Mais l'amour pour les garçons matures et sages témoigne d'un amour philosophique pour la beauté et la perfection. Le philosophe amant se rend compte que la beauté d'un corps n'est point différent des autres corps et pénètre progressivement le concept de la beauté absolue. En parlant des idées d'Avicenne et de Farâbi sur l'amour entre les hommes, Shamisâ déclare que les textes grecs influencent les philosophes iraniens pour devenir ensuite la source de l'aspect mystique de *Šâhed bâzi* dans la littérature persane. Mais son aspect charnel est le résultat de la domination des Turcs sur les régions iraniennes ; comme l'a remarqué Sirus Shamisâ, c'est dans les textes persans de l'époque ghaznévide qu'on trouve les premières empreintes sûres du bien-aimé masculin. Ce chercheur iranien tente d'explicitier ses déclarations à l'aide d'exemples tirés des écrits de cette époque comme ceux de Nézâmi Arouzi, d'Onsori et de Farokhi Sistâni. Ces extraits qui sont parfois audacieux (par exemple lorsqu'ils parlent des fesses blanches des garçons ou des soldats turcs) nous montrent que l'amour des rois et princes turcs pour leurs serviteurs et soldats avait un aspect charnel (bien que les maîtres mystiques des siècles ultérieurs aient interprété cet amour de sorte à lui donner un caractère spirituel) et que grâce à ces relations amoureuses, ces serviteurs et soldats aimés accédaient parfois aux postes d'émirat et de vizirat dans la cour des Turcs. Dans les extraits cités, le bien aimé est généralement un homme militaire et même un colonel (*Sarhang*) qui attriste le poète lorsqu'il sort de la ville avec les armées ou qui le console quand il rentre à la ville ; cet aimé est aussi habile dans les arts martiaux que dans les jeux d'amour. Il sait déranger les cœurs des participants dans les fêtes de la même manière qu'il sait arranger les armées sur les

champs de bataille ; il est un tireur à l'arc qui blesse les cœurs lors de la paix et de la guerre : lors de la paix il vise le cœur de son amant par l'arc de son sourcil et les flèches de ses cils et dans la guerre, il blesse les cœurs des ennemis avec les flèches de bois ; c'est ainsi qu'il paraît aussi cruel et querelleur avec les amants qu'avec les adversaires (ibid. : 44-46). Selon Shamisâ, le fait que les poètes font la louange de leurs beaux aimés séduisants et belliqueux dans la cour et en présence du roi ou du prince, montre que ces relations amoureuses n'étaient pas indécentes et reprochables dans les cours des Turcs. Dans leurs œuvres, ils ne parlent pas seulement de l'amour, ils présentent aussi des descriptions explicitement érotiques du bien-aimé comme celle de ses fesses blanches et rondes, son dos mince d'argent, etc.

Shamisâ avance même que les courtisans turcs n'étaient pas capables de se maîtriser lorsqu'ils voyaient un homme beau et charmant, même devant le roi et les autres courtisans ; il cite deux extraits de *Târix-e Beihaqi* pour montrer comment l'imprudence des courtisans pour regarder et même tenter de séduire les bien-aimés de Sultan Mahmoud et de Sultan Masoud a provoqué des ennuis et mécontentement dans la cour (ibid. : 54-56). En plus des distiques mentionnés et des extraits de *Târix-e Beihaqi*, Shamisâ cite un passage de *Qâbûs Nâmé* qui affirme de manière assez explicite que cet amour était charnel et qu'il était de coutume dans la société iranienne des IV^e et V^e siècles et surtout parmi les couches supérieures : dans le passage cité de cette « véritable œuvre politique et morale, écrite en forme de testament à son fils » à la fin du V^e siècle (Fouchécour, 2009b : 179), l'auteur donne des conseils à son fils, Guilân Shâh, concernant la manière de traiter son serviteur favori – son *Qolâm* qui était en fait son bien-aimé masculin – dans les cercles ; il conseille même à son fils de ne pas se priver du plaisir de se coucher avec les femmes et les serviteurs favoris : « Ne t'occupe pas à faire l'amour sans arrêt...mais parmi les femmes et les serviteurs que tu préfères, ne te limite pas à un seul sexe pour que tu puisse prendre plaisir de tous les deux et qu'ils (les femmes ou les serviteurs) ne deviennent pas ton ennemi. Couche avec les serviteurs en été et avec les femmes en hiver... » (*Qâbûs Nâmé*, cité par Shamisâ, 2000 : 59-60).

De nombreux exemples cités dans la recherche de Shamisâ affirment que les adjectifs et attributs par lesquels les poètes et écrivains de l'époque ghaznévides ont décrit leurs aimés masculins, se trouvent aussi dans les œuvres littéraires des siècles ultérieurs et pour ce qui nous intéresse, dans le *Divân* de Hâfez : un jeune militaire, tyran, querelleur et infidèle, au visage rond et blanc, aux yeux serrés et cheveux bouclés noirs. Si les poètes de l'époque ghaznévide prétendent qu'ils traitent leurs aimés comme leurs propres fils, nous avons vu que pour Hâfez aussi, l'Être aimé est parfois considéré comme un fils indigne qui ne pense pas à son père (290/V) ou comme un fils cruel pour qui le sang du poète est licite (40/II ; 274/VII). Ou bien lorsque Hâfez désigne son Être aimé par *šemsâd-e xâne parvar*, il nous fait penser aux serviteurs domestiques qu'étaient « *ridakân-e sarâei* » et dont a parlé Shamisâ : le commerce des serviteurs (*bandé, qolâm*) était de coutume en Iran et dans les pays islamiques ; ces serviteurs étaient connus comme « les biens parlants » et s'occupaient des services domestiques dans les maisons de leurs maîtres. Mais comme les soldats, ils faisaient partie des aimés des poètes persans des IV^e et V^e siècles : en plus des maîtres qui tombaient amoureux de leurs serviteurs, il était aussi possible que le poète entretenait des relations amoureuses discrètes avec les serviteurs des autres. Parmi ces serviteurs aimés, les meilleurs sont « *ridakân-e sarâei* », les jeunes serviteurs qui sont encore « enfants », c'est-à-dire qu'ils n'ont pas l'âge de maturité et que leur visage n'est pas encore couvert de fin duvet ! Ils sont élevés et éduqués dans la cour ou chez les nobles ; c'est pour la même raison qu'on les désigne par « *sarâei* : de maison ». Les distiques cités par Shamisâ montrent qu'ils étaient aussi formés aux arts de la guerre et qu'ils accompagnaient leurs maîtres dans le champ de bataille. Ces jeunes serviteurs étaient originaires de Bulgarie, Qandahar et Hisâr à Turkestan, les régions qui étaient connues comme les villes des beautés (*hosn xîz*). Comme nous constatons, l'expression « *xâné parvar* » par laquelle le bien aimé hâfézien est décrit dans le ghazal 40 a la même signification que « *sarâ'ei* » dont nous venons de parler.

Dans les pages suivantes de sa recherche sur la pratique de « *Šâhed bâzi* » dans les différentes périodes de l'histoire de l'Iran, S. Shamisâ s'intéresse aux textes historiques et

littéraires de l'époque des Saljûqides et des Khârezm-Shahs ; les extraits cités nous montrent que cette forme d'amour homme-homme était aussi de coutume dans la cour des Saljûqides et des Khârezm-Shah : il cite l'histoire d'un prince qui refusait d'enterrer le cadavre de son serviteur favori (Sultan Jalal ad-Din Khârezm Shah) ou celle d'un Sultan qui tuait brutalement ses bien-aimés après une période d'amour intense et des complaisances excessives (ibid. 72-74). Dans les œuvres des poètes de ladite période – comme Amir Moezzi (439-521 h.l), Abd ol-Vâse' Jébéli (mort en 555 h.l), Anvari (mort en 575 h.l), Sanâei (473-545 h.l) et le poète pamphlétaire Souzani Samarghandi (mort en 562 ou 569 h.l) – le bien aimé est toujours un Turc militaire, aussi habile dans les arts martiaux que dans les jeux d'amour ; il est décrit sous les mêmes traits qu'il était déjà décrit au siècle précédent. Le poète amant de cette époque avait rendez-vous avec cet aimé dans le hammam public et leur solitude n'avait rien de spirituel. Il parle du pantalon et de la chemise déchirés de son bien-aimé ; il préfère ses membres sexuels à ceux des femmes (ibid. : 80).

Shamisâ cite même un passage du *Divân* de Sanâ'ei qui faisait partie des poètes les plus spirituels de la littérature persane : en plus de nombreux distiques consacrés à la description des garçons au corps d'argent et à la bouche serrée, Sanâ'ei nous raconte l'histoire qu'il avait avec un garçon rencontré dans le bazar ; après avoir attiré l'attention du garçon par des œillades, il l'appelle « l'âme du père » pour l'inviter chez lui ; le garçon accepte volontiers cette invitation et derrière les portes fermées, ils se mettent à boire et à jouir ; et à la demande de trois baisers, le garçon réclame de l'argent ; après avoir payé le peu d'argent qu'il avait, non seulement le poète recevra les baisers promis, mais il peut aller plus loin en ouvrant le pantalon du garçon ! Cette qasida est assez claire et parlante pour ne pas être le sujet d'une lecture spirituelle (ibid. : 80-81).

Les autres textes historiques et littéraires cités par Shamisâ montrent que « *Šâhed bâzi* » était largement répandu, même plus que les siècles précédents, dans les cours régionales de l'Iran et les auteurs de cette époque décrivaient cette forme de relations amoureuses d'une manière plus explicite et détaillée. En plus des courtisans, les autres membres de la

société iranienne, commerçants, dévots et soufis, étaient aussi impliqués dans ces relations soit comme l'amant soit comme l'aimé (ibid. : 80-94).

Ne ne voulons pas parcourir toute la recherche de S. Shamisâ sur l'évolution de « *Šâhed bâzi* », la pratique qui est visible jusque dans les textes contemporains persans (comme ceux d'Iraj Mirzâ). Les récits historiques et les distiques que nous venons de mentionner, suffisent à affirmer l'aspect charnel de « *Šâhed bâzi* » dans les œuvres des prédécesseurs de Hâfez. Mais il nous importe de dire qu'avec l'apparition des pensées soufies au VI^e siècle et leur développement aux siècles suivants, « *Šâhed bâzi* » devient une question centrale dans les œuvres des maîtres penseurs soufis : en outre des maîtres soufis qui préconisent et admirent les relations amoureuses homme-homme, il y a aussi des maîtres qui rejettent cette pratique et qui s'efforcent de nier l'aspect charnel des relations amoureuses des prédécesseurs, par exemple l'histoire de Sultan Mahmoud et Ayâz, et d'en présenter une lecture tout à fait spirituelle. Nous pouvons dire que « *Šâhed bâzi* » a donc ses deux aspects charnel et spirituel en même temps dans les œuvres littéraires persanes.

Dans les pages précédentes nous avons aussi parlé de l'évolution du langage lyrique persan qui, par les efforts des maîtres spirituels et littéraires, a abandonné son aspect littéral pour se charger des connotations spirituelles. Pourtant nous ne pouvons pas nier que l'aspect littéral de ce langage poétique revient toujours à l'esprit du lecteur des textes classiques persans. Il va de même pour celui qui lit le *Divân* de Hâfez : malgré tous les indices que nous avons trouvés dans les distiques mentionnés (et aussi dans les distiques que nous allons considérer dans les paragraphes suivants), nous n'avons pas l'intention de dire que « *Šâhed bâzi* » et l'amour hâféziens sont purement charnels; mais il faut reconnaître qu'en plus de son côté divin qui est toujours affirmé et souligné par les critiques et chercheurs, l'amour de Hâfez a un côté charnel et terrestre, surtout dans le cas des descriptions pour lesquelles il n'est pas facile de présenter une interprétation spirituelle. Les distiques hâféziens que nous avons cités dans les pages précédentes, entrent aisément dans le cadre des descriptions mentionnées et nous croyons que leur interprétation purement spirituelle semble artificielle et imposée.

Nous trouvons aussi dans le *Divân* des distiques prouvant que l'être aimé hâfézien n'est pas le même Être unique et immuable, objet de l'amour divin des maîtres spirituels ; mais par contre il est créé par cet Être unique qui est Dieu. La beauté du visage de l'Aimé de Hâféz et la grâce de ses membres sont un don divin ; c'est un fait que remarque le poète à plusieurs reprises, y compris dans le distique VI du ghazal 21, la bouche serrée de l'Aimé est comparée à un bouton de rose que le jardinier du monde, Dieu, a fait de la meilleure façon que soit :

Puisse mon âme être immolée à Ta bouche, car au jardin du regard,
le jardinier du monde n'a rien noué de plus beau que Ce bouton de rose. (21/VI ; Tr. Fouchécour)

Dans le ghazal 33, C. H. de Fouchécour affirme qu'« on voit bien ici, l'Aimé est créé par Dieu, il n'est pas Dieu » (Fouchécour, 2006 : 203). Le distique I de ce ghazal montre que Dieu a placé l'amour dans le cœur de Hâféz au même moment qu'il créait le beau visage de son Être aimé :

Quand Dieu donna forme à Ton sourcil conquérant,
Il attacha à Tes ceillades le dénouement de mon cas ! (33/I ; Tr. Fouchécour)

La taille élancée et fine de l'Être aimé est aussi un don de Dieu :

Sa taille, que Dieu a créée de rien,
est un point subtil que nulle créature n'a dénoué. (36/III ; Tr. Fouchécour)

Et enfin celui qui a donné le beau visage et la longue chevelure à l'Être aimé, peut aussi être généreux à l'égard du misérable chagriné qu'est Hâféz :

Celui qui donna à ta joue un teint de rose et de jonquille,
peut accorder patience et calme au misérable que je suis,
et de Lui, qui apprit à Ta chevelure comment s'étendre,
la générosité peut aussi me rendre justice, moi le chagriné. (108/I, II ; Tr. Fouchécour)

Il y a aussi des distiques dans lesquels Hâféz prie Dieu pour le bonheur et la santé de l'Être aimé :

Ô Forteresse qui embrases les cœurs, Toi le séjour d'intimité,
je prie le Seigneur pour que le malheur des jours ne cause pas Ta ruine ! (16/IX)

Cette Nuit de la Destinée - les solitaires la disent pour ce soir-,
ah Seigneur ! en quelle planète est Cet effet de la fortune ?
Pour que la main des indignes n'atteigne Ta chevelure,
Chaque cœur en un chœur s'occupe à réciter « Seigneur ! Seigneur ! » (30/I, II ; Tr. Fouchécour)

Seigneur fais que mon Compagnon sain et sauf

revienne et me délivre du lac des reproches (90/I ; Tr. Fouchécour)

Les ghazals 102, 103 et 104 sont composés pour rendre hommage à l'Être aimé. Le refrain de ces trois ghazals sont fait du verbe « *budan* » (être) à l'optatif (au négatif dans le ghazal 102) et les distiques sont des prières et souhaits exprimés pour la gloire, la victoire et la santé de l'Être aimé :

Que ton corps n'ait nul besoin de la suffisance des médecins !
 Que ta délicate existence ne soit tourmentée par le malheur !
 Le salut des horizons du monde est dans ton salut :
 que ton corps n'ait à souffrir d'aucune maladie ! (102/I, II ; Tr. Fouchécour)

Que ta beauté toujours augmente,
 que ton visage l'année entière soit couleur de tulipe ! (103/I ; Tr. Fouchécour)

Ô roi, que la sphère céleste soit la balle dans la galbe de ton maillet,
 que l'étendue de l'univers soit ton hippodrome ! (104/I ; Tr. Fouchécour)

Dans le ghazal 116, Hâfez prie et s'adresse à Dieu pour accorder à l'Être aimé une vie éternelle :

La fine poussière du duvet a recouvert le soleil de Sa face. Seigneur
 Accorde-lui de rester éternellement, car Elle a l'éternelle beauté ! (116/II; Tr. Fouchécour)

Dans le ghazal 19, Hâfez exprime sa gratitude envers Dieu parce que son Être aimé a pu échapper le vent dévastateur d'automne :

À ton retour la joie des convives est sur tes pas.
 Que tout cœur qui ne Te veut heureux soit le séjour du chagrin !
 Grâce soient rendues à Dieu, car il n'a subi nulle brèche de ce vent d'automne,
 Ton jardin de jasmin, de cyprès, de rose et de buis !
 Au loin le mauvais œil ! Car ils T'ont bien ramené de cette dissipation,
 Ton horoscope fameux et la bonne fortune reçue à Ta naissance. (19/IV, V, VI ; Tr. Fouchécour)

Hâfez prend aussi Dieu en témoin pour dire qu'en fréquentant la mosquée et la taverne, il ne cherche que l'union à l'Être aimé :

En fréquentant la mosquée et la taverne, je ne cherche que m'unir à vous,
 Dieu m'en est témoin, je n'ai d'autre pensée. (54/IV)

Dans le ghazal 92, c'est à Dieu que Hâfez confie son Être aimé bien que ce dernier lui ait brûlé l'âme :

Toi qui es caché aux regards, je Te recommande à Dieu !
 Tu as brûlé mon âme et de toute mon âme je T'aime. (92/I ; Tr. Fouchécour)

L'Aimé hâfézien est un être au souffle résurrecteur et plus beau que tout autre créature, envoyé par Dieu aux moments du chagrin et de la détresse :

Le poids du chagrin qui avait blessé notre cœur,
 Dieu a envoyé un Être au souffle de Jésus, et l'a déchargé.
 Toute créature belle comme houri, qui étalait sa beauté devant la lune et le soleil,
 quand Tu entras, s'est occupée à autre chose (86/V, VI ; Tr. Fouchécour)

Et enfin c'est par Dieu que jure Hâfez son Être aimé pour que ce dernier lui questionne sur son besoin :

Bien-Aimé, au nom du besoin que Tu as de la compagnie de Dieu,
 je T'adjure de T'enquérir enfin un instant du besoin que nous avons !
 Par Dieu, Roi de beauté, nous nous sommes consommés !
 Interroge enfin sur le besoin qu'a le mendiant ! (34/II, III ; Tr. Fouchécour)

En plus des distiques dans lesquels Hâfez porte plainte à Dieu contre l'injustice et la tyrannie de l'Être aimé, il y a aussi des distiques dans lesquels Hâfez s'adresse aux êtres humains contre le comportement de son Aimé ; par exemple dans le distique XI du ghazal 116, il prie le gardien de l'assemblée pour lui rendre justice contre le comportement de l'Aimé :

Par dieu, gardien de l'assemblée, rends-moi la justice contre Lui,
 car il a bu avec un autre et s'est emporté contre moi ! (116/XI, Tr. Fouchécour)

Comment peut-on accepter que Hâfez ose de plaider contre son Être aimé divin à un être terrestre ? Quand Hâfez reconnaît que la beauté de l'Être aimé est un don divin et qu'il prie Dieu pour la beauté, la gloire et la santé de son aimé, ou bien lorsqu'il se permet de plaider contre le comportement de son Être aimé, nous aurons le droit de conclure que cet aimé n'est pas Dieu et que comme tout être terrestre, il est créé par Dieu. Mais est-il unique ? Certains distiques du *Divân* nous font croire que l'aimé de Hâfez n'est pas unique et qu'il est un être au visage de lune parmi les autres beautés ; par exemple dans le ghazal 124, il déplore qu'il n'existe plus de belle créature dans la ville qui puisse lui fait battre le cœur :

Nulle beauté en ville qui nous ravirait le cœur.
 Si le sort me vient en aide, il emportera mes affaires hors d'ici. (124/I ; Tr. Fouchécour)

Il conseille même à ses condisciples de prendre « la mèche d'un être au visage de lune » :

Saisis la mèche d'un être au visage de lune, et ne raconte pas
 que bonheur et malheur dépendent de l'influence de vénus et de saturne ! (46/VI ; Tr.
 Fouchécour)

Par l'emploi de « i » (ى), la marque d'infini de la langue persane, dans les expressions « *negâri* » et « *mahčehre-i* » – qui signifient respectivement « UNE beauté » et « UN être

au visage de lune » – nous pouvons entendre que l’Aimé hâfézien n’est pas unique : lorsque Hâféz conseille de prendre la mèche d’UN être au visage de lune, c’est à dire que pour lui, l’important est de passer le temps aux côtés d’un être au visage de lune – peu importe lequel, aux côtés de celui qu’on choisit parmi les autres – et de prendre le plaisir du moment sans se soucier du malheur et bonheur que nous apporte le sort !

D’ailleurs certains distiques nous permettent de dire que l’union de cet Être aimé terrestre n’est pas impossible et que Hâféz ne souffre toujours pas de la séparation ; il a connu aussi les moments passés en intimité avec son Être aimé tandis que Dieu était avec eux :

En souvenir du temps où, à la réception intime, en buveurs de vin de l’aube,
Il n’y avait que moi et mon compagnon, et Dieu était avec nous ! (200/III ; Tr. Fouchécour)

Et ce n’est pas le seul cas où Hâféz s’est trouvé en présence de l’Être aimé : dans le ghazal 43, une nuit passée aux côtés de l’Être aimé est comparée à la Nuit de Destinée (*qadr*¹⁷) :

Une telle Nuit de Destinée, si précieuse et si noble,
se coucher avec toi jusqu’au jour, c’est mon désir (43/III ; Tr. Fouchécour).

Dans le ghazal 47 il s’agit d’un jour et d’une nuit où l’Être aimé et le poète se rassemblent au gré de leur désir ; cette assemblée est éclairée par la lune du visage de l’Aimé et parfumée par sa chevelure ; Hâféz prétend que dans ces moments d’amour et de plaisir le roi du monde est comme un esclave devant lui :

La rose dans les bras, le vin dans la main, la bien-aimée au gré du désir !
En pareil jour le prince du monde m’est un esclave !
Dis qu’on n’apporte pas la chandelle à cette réunion, car ce soir,
en notre assemblée, pleine est la lune de visage de l’Ami !
En notre assemblée ne répandez pas de parfum, car, pour nous,
c’est par Ta chevelure qu’à tout moment l’odorat est embaumé¹⁸ ! (47/I, II, IV ; Tr. Fouchécour)

Et le ghazal 423 commence par une description plus charnelle des baisers et des lèvres de l’Être aimé ; mais malgré l’audace du poète dans le premier distique, dès le distique II, il

¹⁷ . Sur ce que veut dire la Nuit de Destinée, voir : Fouchécour, 2006, p. 190.

¹⁸ . Il y a lieu de se demander pourquoi l’Être aimé hâfézien est cette fois-ci féminin selon C. H. de Fouchécour (distique I) tandis que dans les autres endroits il a tendance à traduire en masculin les mots désignant l’Être aimé afin d’atténuer l’aspect charnel qu’impose certains mots. En plus, dans le distique II, l’Être aimé devient de nouveau masculin (Ami) et dans le distique IV, le traducteur hésite de vouvoyer ou tutoyer l’Être aimé tandis que Hâféz est sûr à le tutoyer !

s'exprime dans un ton discret comme s'il se rappelle que les moments de l'union doivent rester cachés :

Je baise ses lèvres et prends le vin,
j'ai atteint l'Eau de la Vie.
Je ne puis dire à personne Son mystère
Ni ne puis voir personne en Sa compagnie. (432/I, II ; Tr. Fouchécour)

En plus de ces moments passés entre Hâfez et son Être aimé, ce dernier semble ne pas être assez fidèle et passe aussi son temps avec les autres ; ce qui bouleverse et trouble le poète dans certains endroits du *Divân* ; par exemple dans le ghazal 16, on voit un Hâfez inquiet et curieux de savoir avec qui habite et couche son Aimé tandis que ce dernier ne se soucie pas des gémissements et des cris d'appel du poète :

Ô beauté céleste, qui donc défait le cordon de Ton voile ?
Et puis, Oiseau de paradis, qui Te donne graine et eau ?
Le sommeil a quitté mes yeux à cette pensée qui me brûle le foie :
de qui est le sein devenu lieu de refuge de Ton sommeil ? (16/I, II ; Tr. Fouchécour)

Il va de même pour le ghazal 68 : ce ghazal est centré sur l'identité de celui qui a toute la faveur de l'Aimé ; celui que fréquente l'Être aimé et à qui ce dernier a promis le vin rubis de ses lèvres :

Seigneur, ce Flambeau illumine les cœurs, mais du foyer de qui vient-Il ?
Notre âme brûle : demandez de qui Il est le bien-aimé ?
À présent Il abat le séjour de mon cœur et ma foi.
Voyons avec qui Il est enlacé, avec qui Il partage sa demeure ? (68/I, II ; Tr. Fouchécour)

L'ensemble des distiques que nous venons de citer dans les pages précédentes, nous encouragent à avancer qu'en plus de l'Être aimé divin unique qu'aimait et chantait Hâfez pendant plus de cinquante ans de carrière poétique, il célèbre et décrit aussi un (et même des) Être aimé(s) terrestre(s) dans son *Divân*. Bien que nous trouvions dans les ghazals de Hâfez certains indices qui nous permettent d'identifier l'aspect charnel de l'amour hâfézien et même le caractère masculin de son Être aimé, nous nous efforçons de désigner l'objet de l'amour hâfézien par « Être aimé » dès les premières pages de cette recherche, car ce nom est neutre et nous évite d'imposer un caractère charnel ou divin et

masculin ou féminin à l'amour hâfézien et à son objet : Pourquoi insister sur le caractère divin de l'Être aimé de Hâféz lorsqu'il avoue lui-même que son aimé est une beauté de 14 ans (251/9 ; 284/3) et que pour désigner l'objet de son amour, il emploie certains mots qui ne permettent pas une interprétation mystique, comme le mot arabe « *mašūqa* » (201/7, 272/5, 304/2, 392/2, 481/8) ? (L'emploi de cet adjectif féminin suggère un aspect charnel ; ce mot d'origine arabe est le féminin du mot « *mašūq* » souvent employé dans la langue persane pour désigner la bien-aimée ou le bien-aimé.) Et pourquoi nier la spiritualité de l'amour hâfézien tandis que dans de nombreux distiques, les descriptions de Hâféz ne laissent aucun doute sur le caractère divin de son Être aimé ? Si dans certains ghazals l'ambiance charnelle des premiers distiques se remplace par une ambiance spirituelle dans les derniers distiques (le ghazal 22), il y a aussi des ghazals dans lesquels la teinte spirituelle créée par les premiers distiques est affaiblie et diluée par l'emploi de certains mots et expressions dans les derniers distiques (le ghazal 310).

En plus des distiques mentionnés dans les pages précédentes qui décrivent l'Être aimé hâfézien comme un garçon doux ou comme un jeune Turc militaire et cruel, il y a aussi des ghazals consacrés entièrement à un aimé terrestre comme le ghazal 95 : le refrain du ghazal est un nom propre masculin, *Farrokh*. Le dédicataire du ghazal 95 est, selon C. H. de Fouchécour, « un émir, Farokh Âqâ, [...] un chef d'armée de Shâh Shodjâ', qu'il accompagna dans sa campagne en Azerbaïdjan » (Fouchécour, 2006 : 353). Cette hypothèse est acceptable dans la mesure où les poètes classiques persans se sont déjà habitués à louer leurs protecteurs et mécènes avec les expressions par lesquelles ils décrivaient aussi leurs biens aimés (qui était souvent un jeune garçon, un Turc militaire ou un serviteur). Pourtant certains commentateurs du *Divân* croient que la présence d'un tel émir dans la cour de Shâh Shodjâ n'est pas affirmée par les sources historiques fiables et que celui qui accompagnait le prince dans la campagne d'Azerbaïdjan s'appelait Amir Faraj (voir par exemple Este'lâmi, 2004 : 313). Pour ces commentateurs le ghazal peut être dédié à un homme et même une femme aimée (parce que Farrokh est aussi le diminutif des noms propres féminins comme Farrokh leqâ). Plus qu'identifier le sexe de

l'aimé décrit et loué dans le ghazal, il nous importe de montrer que les bien aimés terrestres sont aussi chantés par Hâfez.

Ce ghazal et bien d'autres témoignent qu'à côté de l'amour divin qui rayonne dans les coins du *Divân*, il y a un amour terrestre que chante Hâfez dans ses ghazals. Nous croyons que le rôle de l'aspect terrestre de l'amour hâfézien est indéniable dans la pensée de Hâfez et dans sa lutte contre l'hypocrisie régnante et qu'il doit être pris en compte pour donner une nouvelle lecture exhaustive de l'œuvre de Hâfez ; une telle lecture peut nous aider à résoudre les contradictions rencontrées dans la pensée et la parole de Hâfez¹⁹.

1.2.3. Hâfez, poète discret

Le silence de Hâfez sur sa vie personnelle forme un obstacle pour découvrir les facettes variées de son secret : « Hâfez n'a laissé aucune indication sur le nom de ses parents et le lieu de sa naissance, sur son éducation, sur son parcours dans les études » (Fouchécour, 2006 : 31).

Ce qu'on trouve dans le *Divân*, ce sont les paroles d'un poète amoureux et non celles de la personne de Hâfez : « Il appartient à l'assemblée des amants » (ibid. : 28) et son haute ambition ne lui permet pas de se soucier des affaires de gloire et d'argent. « Il est le soufi d'un outre-monde » (id.) dont le « vrai séjour n'est pas ici-bas » (id.). Dans l'espoir de rejoindre le séjour éternel et de rencontrer la face de l'Être aimé, « il avance au désert de la quête » qu'est le monde terrestre (id.). Par son dévouement total à l'amour, il se contente de n'être que ce que l'Aimé lui a destiné. Ce dernier veut que le poète brûle dans le désir, qu'il soit privé du sommeil et de la quiétude, et qu'il s'éloigne de l'hypocrisie notoire de ses coreligionnaires à tout prix, même par la réputation à l'infamie ; pour cela, « plutôt que de refuser hypocritement le vin qu'on lui présente, il préfère dire franchement qu'il l'accepte » (ibid. : 29). Malgré son combat impitoyable contre les

¹⁹ . Sur la vision du monde qui a animé l'œuvre de Hâfez, voir : Chap. III, Hâfez, philosophe, mystique ou ...

soufis hypocrites, « il accepte même sa réputation d'hypocrite » (id.) ; mais son hypocrisie est sincère comme sa corruption : il avoue être hypocrite afin de se disculper de la fausse sincérité à laquelle prétendent les soufis ; ces derniers cherchent à attirer l'attention et l'approbation des autres tandis que Hâfez cherche à les rejeter dans le but d'obtenir la faveur de l'Être aimé.

Ce dernier lui a appris la parole, « de sorte que sa poésie mérite l'or » (ibid. : 28). Sa poésie est d'une grande finesse et les autres poètes « ne l'égal[ent] pas plus en parole qu'en pensée » (ibid. : 29). Sa « parole est connue du monde entier » (id.). Il a aussi une belle voix, « ses mots sont doux. Sa poésie déclamée est accompagnée de musique, Vénus elle-même ne fait pas aussi bien » (id.). Il est le Hâfez du Coran, c'est-à-dire qu'il a le Coran en cœur et « de tête, il peut le réciter dans ses quatorze recensions » (id.).

Voilà ce que nous pouvons savoir de Hâfez poète à l'aide de son *Divân* et que C. H. de Fouchécour confie à son lecteur francophone. Il précise que « comme presque tous les maîtres de la littérature persane, Hâfez ne s'est guère livré aux confidences. Il a été le poète de ceux qui n'ont pas la parole, pour dire ce qu'ils ont dans le cœur » (ibid. : 30) ; c'est seulement du poète qu'il y avait derrière la personne de Hâfez que nous rendons compte grâce au *Divân*. Mais que pouvons-nous savoir de la personne de Hâfez ?

Pour trouver la réponse à cette question, C. H. de Fouchécour se fonde sur le texte du *Divân*, les écrits des historiens et les avis des commentateurs et critiques prédécesseurs ou contemporains.

La première explication de C. H. de Fouchécour concerne le nom de plume de Hâfez : Hâfez est le nom de plume (*takhallos*) de Khâdjé Shams ad-din Mohammad Shirâzi, ce par quoi il signe ses poèmes. Il y a un désaccord entre les critiques iraniens même dans l'interprétation de ce nom de plume : il y a des critiques qui croient que Hâfez était le nom de métier des musiciens qui chantaient sur les airs qu'ils composaient et jouaient eux-mêmes. Mais la majorité des critiques et commentateurs affirment que Hâfez désignait – et désigne encore aujourd'hui – « celui qui connaît par cœur le Coran, voire l'ensemble des dits du Prophète d'Islam (les *hadîş*) » (ibid. : 31). Un Hâfez du Coran pouvait user de cette mémoire dans l'enseignement ou comme récitant du Coran.

C. H. de Fouchécour se place dans le rang de ces derniers critiques et prend pour témoin Ibn battûta, le voyageur et géographe arabe, qui en « visitant Chirâz en 1327, a noté la pratique continuelle de la récitation du Coran par des centaines de personnes ». Il nomme aussi Vâ'ez Kâshefi, un maître de la littérature persane de la brillante école de Hérat au début du XVI^e siècle qui décrit dans un ouvrage de technique poétique « la fonction des « Hâfez à la belle voix » (*Hâfez-e Xoşxân*), récitants publics du Coran et de poésie » (id.) ; pourtant C. H. de Fouchécour insiste que « rien ne nous permet d'affirmer que Hâfez fut enseignant, récitant ou copiste » (id.).

Mais pour bien saisir ce que veut dire le nom de plume de « Hâfez », en plus de ce que C. H. de Fouchécour a déclaré en la matière, nous pouvons parler de ce que les autres chercheurs ont avancé sur la relation qui existait entre la poésie classique persane et le métier des ménestrels courtois dans l'Iran médiéval : depuis les temps préislamiques, le poète persan entretenait une relation ferme avec la cour de Perse où les ménestrels jouissaient d'une place importante et influente de sorte qu'il y avait même une hiérarchie entre ces derniers en fonction de leur habileté et des instruments qu'ils jouaient ; les poètes appartenaient à ce groupe en tant que « praticiens d'un art oral proche de la musique » (Scott Meisami, 1987 : 3). Ces ménestrels qui étaient souvent eux-mêmes poètes, participaient aux funérailles et fêtes et y présentaient leur vers sur les airs composés à ces occasions. Aux temps des Sassanides, dernière dynastie de l'Iran préislamique, les poètes et ménestrels avaient une place privilégiée dans la cour et appartenaient à la première classe des courtisans qui comprenait les nobles et les princes du sang royal ; ils étaient dans l'intimité du roi et lui offraient leurs œuvres en diverses occasions et particulièrement à l'occasion des fêtes annuelles de *Nowrouz*, de *Mehrégân* et de *Sadé*²⁰.

La présence de ces poètes et ménestrels continuait à la cour après la conquête de l'Iran par les arabes musulmans. Mais ils n'avaient plus la même place et leur rôle s'était affaibli remarquablement. Selon J. Scott Meisami, c'est sous les Umayyades et surtout les

²⁰. Les trois fêtes anciennes des Iraniens qui avaient lieu respectivement au début du printemps, de l'automne et de l'hiver.

Abbassides, dont les étiquettes de cour se dérivèrent largement de celles des Sassanides, que les poètes et ménestrels ont retrouvé leur place dans la cour et sont redevenus les familiers du roi et de l'aristocratie. La relation du poète et du ménestrel avec la cour persistait dans les siècles suivants.

Les textes historiques, les biographies des poètes et autres sources historiques affirment l'importance du poète de la cour pendant le moyen âge ; « le fameux chapitre du *Chahâr Maqâlah* [...] de Nézâmi 'Arûzî décrit la relation et les bénéfices mutuels qui existaient entre le poète et le patron ; la fonction officielle du chef des poètes était de répandre la gloire et la réputation du roi » (Scott Meisami, 1987 : 10) de sorte que ce dernier ne pouvait pas se dispenser de recevoir dans sa cour un poète de renommée qui devait immortaliser son nom et enregistrer ses qualités dans les œuvres.

Contre leurs vers éloquents qui garantissaient la réputation du roi, les poètes de cour jouissaient de privilèges considérables jusqu'à l'invasion de l'armée mongole qui a changé radicalement les modèles du patronage et les goûts littéraires.

En plus de garantir l'immortalité du nom du roi et de sa réputation, les poètes de cour avaient d'autres fonctions : composer les vers panégyriques, bachiques, didactiques et même érotiques ; mais ce qui importe ici, c'est le caractère chanté de leur poésie ; les vers de ces poètes étaient composés pour être chantés à haute voix ou en compagnie de la musique en privé, dans les fêtes ou à l'occasion d'un événement quelconque. Parmi les différentes formes fixes de la poésie classique persane, le ghazal semble tenir une relation plus ferme avec la musique selon Julie Scott Meisami ; cette dernière affirme que « le ghazal est à l'origine composé pour être chanté et a longtemps conservé sa relation étroite avec la musique ; pourtant l'influence du contexte de sa performance sur son style est rarement étudiée » (Scott Meisami, 2003 : 45). Les possibilités rythmiques du ghazal, l'emploi des mètres courts et célèbres, l'abondance des jeux de sonorité, le contenu conventionnel et peu compliqué, l'indépendance sémantique des distiques sont présentés comme les caractéristiques du ghazal qui le rend apte à être chanté.

Cette relation ferme entre la poésie, la musique et la cour dans les différentes périodes de l'histoire de la Perse – qui est affirmée par les recherches des maîtres iraniens et étrangers

et à l'aide des textes historiques et littéraires – a encouragé les chercheurs iraniens à placer Hâfez dans le rang des poètes-musiciens de cour.

Pour montrer que Hâfez faisait partie desdits poètes-musiciens, ces chercheurs iraniens ont essayé de découvrir ce que voulait dire le nom de plume de Hâfez dans la tradition littéraire persane. Parmi ces chercheurs, nous pouvons nommer Homâ Nâteq : elle s'appuie sur les textes historiques, les dictionnaires et les traités de musique anciens et déclare qu'après le VI^e/XII^e siècle, le surnom « Hâfez » désignait des artistes qui en plus d'être poètes, avaient une belle voix, connaissaient les modes et les mélodies de la musique traditionnelle persane et jouaient d'un instrument. Ces poètes-musiciens faisaient partie des « gens de la culture et du savoir » et se distinguaient des ménestrels (*motreb*) par le fait qu'ils chantaient eux-mêmes leurs propres poèmes tandis que les ménestrels étaient les chanteurs des vers composés par les autres. Il semble que la tradition des poètes-musiciens continuaient dans les siècles ultérieurs ; Homâ Nâteq prend en témoin Jean Chardin qui a visité la cour de Perse en 1673 et a écrit que « dans la cour de Perse, les musiciens de la cour sont non seulement les meilleurs chanteurs et joueurs, mais ils sont aussi les meilleurs poètes » (*Les voyages du chevalier Chardin en Perse et autres lieux de l'Orient*, cité par Nâteq, 2004 : 79).

Pour prouver la justesse de son hypothèse, Homâ Nâteq se fonde surtout sur les anciens dictionnaires de la langue persane imprimés en Inde sous prétexte que le temps de leur impression est proche du siècle de Hâfez de Chirâz et qu'ils étaient moins exposés aux altérations qui pouvaient survenir au cours des siècles. En plus, de la même manière que Hossein Ali Mallâh (1972), elle cherche dans le *Divân* de Hâfez de Chirâz, les noms des instruments, des modes et des mélodies de la musique traditionnelle persane et conclut que l'emploi que fait Hâfez de ces noms, affirme qu'il avait une connaissance profonde de la musique traditionnelle persane et qu'il était lui-même un chanteur avec une voix excellente et un musicien très habile.

En plus de Homâ Nâteq, Ebrâhim Bâstâni Pârizi s'intéresse aussi aux musiciens, ménestrels et poètes qui portaient le surnom de Hâfez : dans un article présenté à l'occasion du congrès international de Sa'di et de Hâfez tenu à Chirâz en 1971

(Rastegâr Fasâei, 1997, pp. 101-128), cet historien et critique iranien déclare que dans les premiers siècles islamiques, Hâfez était le surnom de ceux qui connaissaient par cœur le Coran et l'ensemble des dits et hadiths islamiques, mais dans les siècles ultérieurs ce surnom désignait seulement les gens qui récitaient le Coran à la belle voix ; c'était depuis le VI^e/XI^e siècle que les musiciens et ménestrels étaient aussi désignés par ledit surnom. Selon lui, ce surnom désignait les musiciens et ménestrels même deux cent ans après Hâfez. À côté de plusieurs textes historiques et littéraires et de nombreux musiciens, chanteurs et littéraires portant le surnom Hâfez qu'il présente dans le but de clarifier ses propos, Bâstâni Pârizi avance que la relation entre Hâfez de Chirâz et la cour du Fârs devait être due à sa renommée de musicien et de chanteur ; Bâstâni Pârizi atteste, en citant plusieurs distiques du *Divân*, que Hâfez récitait à la belle voix le Coran qu'il connaissait par cœur mais selon lui, son savoir coranique ne lui a pas apporté l'attention et la faveur des princes dévots du Fârs : Hâfez a vécu sous le règne des princes dévots et libertins à Chirâz : Abou Eshâq, Amir Mobârez ad-din, Shâh Shodjâ', Shâh Yahyâ et Shâh Mansour. Amir Mobârez ad-din qui était connue pour sa dévotion et qui favorisait le développement de la vie religieuse sous toutes ses formes, n'a jamais attiré l'approbation de Hâfez et ce dernier n'a jamais loué ce prince dévot dans ses poèmes ; et si nous nous référons aux commentaires et récits des maîtres littéraires et historiens concernant plusieurs ghazals hâféziens, nous pouvons dire que « Hâfez ne l'a jamais nommé autrement que *mohtaseb*, chef de la police de mœurs, voire « briseur de jarre » » (Fouchécour, 2006 : 58). Mais Abou Eshâq et Shâh Shodjâ' qui faisaient partie des princes les plus libertins de leur temps, étaient remarquablement loués et admirés dans le *Divân* ; Bâstâni Pârizi cite plusieurs récits pour montrer à quel point ces princes passaient leur temps à la beuverie et à la jouissance même lorsque les ennemis étaient à la porte de leur capitale. Il se demande pourquoi Hâfez loue et admire les princes libertins et qu'il fréquente leurs cours tandis qu'il ne consacre pas un seul distique à la louange d'Amir Mobârez ad-din ; selon lui le fait que ces princes libertins se faisaient le mécène et le protecteur de Hâfez et que ce dernier les vante dans le *Divân*, montre que son métier de

musicien, chanteur et poète lui apporte la faveur et la protection des courtisans plus que son savoir coranique.

Il faut remarquer que ces recherches mettent l'accent sur le métier de Hâfez comme le poète-musicien-chanteur et par là, leurs auteurs ont l'intention d'affirmer le caractère chanté de sa poésie. Mais ils ont oublié la question principale : quelle est l'influence de la connaissance musicale de Hâfez sur sa poésie ? Que Hâfez soit récitant du Coran ou musicien et ménestrel, quelle conséquence aurait-il dans la signification et l'interprétation de son œuvre ?

Ces chercheurs concluent qu'il y a une harmonie et une correspondance entre les ghazals de Hâfez et les modes et mélodies de la musique traditionnelle iranienne sans entrer dans les détails ; ils se contentent des généralités sur le métier des hommes qui portaient le surnom de Hâfez et le lexique de la musique iranienne employé dans les ghazals et ainsi se dispensent-ils de prouver leurs déclarations ; examiner la justesse de cette conclusion implique une véritable connaissance de la musique traditionnelle iranienne et malheureusement nous ne sommes pas dans la mesure de traiter de cette question. Ce qui nous importe plus que le métier de Hâfez, c'est la musicalité qu'il crée dans sa poésie en tant que poète classique (aux niveaux de mètre, de rime et refrains et de jeux d'assonance et d'allitération). Afin de ne pas s'éloigner du sujet de cette section, nous nous contentons ici de ces quelques paragraphes sur le métier de Hâfez tel qu'il est vu par les chercheurs et critiques ; la grande musicalité de ses ghazals sera longuement étudiée au chapitre III de cette recherche. Pourtant il y a lieu ici de citer deux distiques du *Divân* dans lesquels Hâfez fait lui-même allusion au caractère chanté de sa poésie :

Le chant de Ton assemblée fait danser le ciel, maintenant
que le poème de Hâfez aux paroles savoureuses est Ta chanson²¹. (35/IX, Tr. : Fouchécour)

Si le ménestrel à l'assemblée joue la mélodie d'amour de cette façon
au temps de *samâ*' le poème de Hâfez me fera perdre la conscience²² ! (332/IX, Tr. : Fouchécour)

²¹ سرود مجلس است اکنون فلک به رقص آرد که شعر حافظ شیرین سخن ترانه توست .

²² گر از این دست زند مطرب مجلس ره عشق شعر حافظ ببرد وقت سماع از هوشم .

* * * *

En ce qui concerne l'appartenance de Hâfez à une confrérie soufie, C. H. de Fouchécour est sûr qu'on ne peut l'imputer à aucune confrérie et « qu'on ne lui connaît pas un maître dont on pourrait dire à coup sûr le nom ou citer l'œuvre » (Fouchécour, 2006 : 32). Mais il affirme que Hâfez fait partie des grands maîtres spirituels de son temps et à ce titre, il participe à quelques grands événements de la vie politique du Fârs (la province de sud d'Iran dont la capitale est Chirâz). Il faut dire que dans l'Iran médiéval, et même l'Iran préislamique, la politique et la religion allaient toujours de pair ; le roi et les gouverneurs s'efforçaient d'obtenir l'attention et l'approbation des maîtres spirituels ; en fait, les maîtres spirituels jouissaient d'une grande influence sociale dans les différentes couches de la société iranienne ; leurs couvents, leurs séances de prédication ou de cours religieux étaient le lieu du rassemblements des personnages influents de la ville : les héros (*Pahlévân*), les chefs de familles, les commerçants, etc. La présence des personnages influents augmentait de plus en plus l'étendue de l'influence sociale des maîtres spirituels. C'était la même influence sociale qui provoquait l'attention des autorités politiques pour les maîtres spirituels. Même si ces autorités politiques ne croyaient pas aux enseignements de ces maîtres spirituels, ils se montraient comme leurs protecteurs et disciples afin de mettre leur influence sociale au service du pouvoir politique et de donner de la légitimité au gouvernement. Si Hâfez faisait partie des maîtres spirituels de son temps, il devrait, comme l'a noté C. H. de Fouchécour, « être impliqué dans quelques grands événements de la vie politique du Fârs » (id.).

La discrétion de Hâfez est respectée par les premiers commentateurs de son œuvre. En se référant à l'introduction qu'a rédigée Mohammad Golandâm à l'un des plus anciens recueils des ghazals, C. H. de Fouchécour déclare que cet introducteur « semble avoir connu Hâfez, il explique que le poète n'a pas pu assembler lui-même ses poèmes parce

qu'il était trop pris par sa fonction à la cour, il donne le nom de quelques savants fréquentés par Hâfez et quelques œuvres qui l'intéressèrent²³ » (id.).

À l'époque, l'intérêt des anthologues porte d'abord sur l'œuvre de Hâfez et non pas sur sa biographie ; ils considèrent les ghazals de Hâfez comme « modèle d'une poésie persane accomplie » (ibid. : 33). 'Abd al-Rahmân Jâmi, « l'éminent lettré et spirituel de la cour timouride de Hérat » au XV^e siècle, fait l'éloge de Hâfez « dans son immense revue des grands spirituels du monde musulman, en 1478 » et aussi « en 1502, dans son grand ouvrage composé pour l'éducation des princes » (ibid. : 33-34). Il y propose les ghazals de Hâfez « comme modèle à tous les poètes et se justifie en le comparant à d'autres poètes, pour dire en quoi il est original » (ibid. : 34).

Dowlatshâh de Samarcande (842/1463–900/1521) est un autre homme de lettres qui rend hommage à la poésie hâfézienne dans sa vaste anthologie *Tazkerat al-šo'arâ* (cité par C. H. de Fouchécour, 2006 : 34) ; il la trouve incomparable et déclare son admiration pour le savoir du poète. Il est le premier anthologue « à tenter une biographie (de Hâfez) en utilisant avec justesse quelques données évidentes du *Divân* » (id.).

Habib al-siyar fi akhbâr-e afrâd-e bashar (Khândamir, 1954) est un ouvrage historique dans lequel C. H. de Fouchécour cherche les détails de la vie personnelle de Hâfez ; Khândamir (vers 1473-1535), l'auteur de cette « monumentale histoire du monde » (Fouchécour, 2006 : 34), est « un bon diffuseur de la connaissance de Hâfez » (id.). Après avoir exprimé son estime pour la qualité des poèmes de Hâfez, il s'applique « en historien à rapporter quelques anecdotes sur le poète, comme celle sur l'accusation d'incroyance en la résurrection, contre laquelle Hâfez aurait eu à se défendre » (ibid. : 35).

L'auteur de l'imposante histoire du monde Khândamir, la grande autorité du soufisme au XV^e siècle Abd al-Rahmân Jâmi et l'auteur de l'anthologie majeure de la littérature persane Dowlatshâh de Samarcande qui, tous les trois, étaient « placés à la charnière

²³ . Il y a lieu de remarquer que parmi les références souvent consultées par C. H. de Fouchécour, c'est dans la recherche d'A. Zarrinkoub que l'occupation de Hâfez par une fonction à la cour est aussi avancée en appuyant sur l'emploi des termes administratives dans les ghazals du *Divân* (Zarrinkoub, 2008 : 112-114).

géographique entre le monde iranien et le monde indien, ont contribué à la connaissance et à la diffusion des ghazals de Hâfez sur une aire très vaste » (ibid. : 36).

C. H. de Fouchécour pousse la recherche des éléments biographiques jusque dans les commentaires des ghazals. En lisant le ghazal 130, il voit un poète regrettant « le décès d'une épouse enceinte » (ibid. : 418) ; dans ce ghazal douloureux, « le malheur du rossignol et celui du perroquet annoncent déjà le drame » (id.) : la jalousie du destin a fait que « la Lune bien aimée du poète [...] a maintenant établi sa demeure dans la tombe » (id.). Le mot « *mahmel* » dans le distique 4 qui signifie la « litière » où loge la femme sur le chameau dans la caravane, connote une autre signification : il « comporte dans sa racine arabe, la notion de « porter » et, pour une femme, d'être enceinte » (id.). Le mot arabe « *Qorrat ol-'eyn* » dans le distique 3 qui veut dire « la joie des yeux » montre que le poète espérait avoir un fils mais son espoir est effacé par la jalousie de « la Roue céleste » (id.).

En plus du ghazal 130, les distiques 7 et 8 du ghazal 55 et les distiques 3 et 4 du ghazal 210 contiennent des traces du décès d'un être cher ; ils sont considérés comme des élégies pour un décès. « Les beyts [distiques] 1 à 4 de ce ghazal 210 sont tout à l'éloge de cet être cher, ravi par le destin. Le beyt 3 fait penser qu'il s'agit d'un adolescent ou d'un adulte » (ibid. : 579) ; il est « doué de sagesse » (*xeradmand*), « beau comme une péri », il sait « allier le savoir-faire et la perspicacité » (beyt 3), Hélas qu'il est « parti en « voyage », décédé » (beyt 2) » (id.).

En suivant les chercheurs iraniens, C. H. de Fouchécour déclare qu'on peut trouver dans le *Divân* quelques ghazals qui permettent d'imaginer les voyages probables qu'avait Hâfez ; dans le commentaire du ghazal 12, C. H. de Fouchécour parle des derniers distiques XI, XII et XIII « qui sont ajoutés par Hâfez au ghazal et constituent une dédicace au prince de Yazd et à ses habitants » (ibid. : 127) ; dans ce ghazal Hâfez exprime son désir de quitter Chirâz pour fuir son « ambiance détestable » causée par la « gestion de Shâh Shodjâ' ». Il réalise enfin son voyage à Yazd « au temps de ce qu'il a appelé sa vieillesse » mais il n'y trouve pas « aucune générosité de la part de Shâh

Yahyâ », neveu de Shâh Shodjâ' qui gouverne Yazd, et « écœuré par la ville » il la quitte vite (id.).

Les ghazals 325, 351 et 352 témoignent d'une « fuite temporaire et décevante à Yazd » (ibid. : 32) ; le ghazal 325 est « le chant d'un poète amant loin de son Bien-Aimé » (ibid. : 834), il se sent étranger et demande à Dieu de le ramener auprès de ses compagnons. C. H. de Fouchécour affirme qu'il est difficile de « préciser qui est l'Aimé et d'où parle le poète » (id.), pourtant il n'exclut pas que ce ghazal « peut bien partir d'un fait réel, en l'occurrence une absence du poète de Chirâz (distique 7), de sa cour et de son prince » (ibid. : 835). Le commentaire du ghazal 351 est plus évident à cet égard : en expliquant l'ambiance générale du ghazal, C. H. de Fouchécour dévoile qu'« au VIII^e/XIV^e siècle, la prison d'Alexandre et le royaume de Salomon (distique 4²⁴) désignaient clairement le pays de Yazd et le pays de Chirâz » (ibid. : 892) et en explique les raisons. Hâfez emprunte ces deux termes à la tradition littéraire persane pour parler de deux années de refuge qu'il a passées à Yazd « où il a cru trouver un temps la paix et où il fut mal reçu [...]. Il ne pensa plus qu'à retourner à Chirâz » (ibid. : 893). C. H. de Fouchécour continue par expliquer comment Hâfez a pu enfin rentrer à Chirâz à l'aide d'un vizir de Shâh Shodjâ' – ce vizir est le même « Âsef de notre époque » dont parle Hâfez dans ses ghazals (id.).

Le thème traité dans le ghazal 352 est « celui de retour au pays » (ibid. : 895) ; Hâfez souhaite rentrer « du lieu de l'exil où il est, au lieu où est sa maison » (id.). Le fait que Hâfez développe le thème de « l'amitié du vizir » (ibid. : 896) dans le distique VII²⁵ du ghazal, permet à C. H. de Fouchécour d'avancer qu'« il est facile de relier ce ghazal au précédent, dans une circonstance commune, à savoir le désir de Hâfez de fuir Yazd et de retourner au Fârs auprès de Shâh Shodjâ' grâce à l'amitié de son vizir » (id.).

On imagine d'autres voyages dans la vie de Hâfez, y compris un voyage à Ispahân, la ville qu'« il devait connaître » et « dont il a célébré la beauté d'un jardin » (ibid. : 32) et

²⁴ . Mon cœur s'est assombri, horrifié par la prison d'Alexandre,
Je ramasserai mes affaires et j'irai au royaume de Salomon (Fouchécour, 2006 : 892).

²⁵ . Heureux cet instant où, comme Hâfez, fort de l'amitié du vizir,
Sortant grisé de la taverne, j'irai avec l'Ami au logis ! (ibid. : 895)

de sa célèbre rivière Zâyandé-Roud qui coule le long de la ville. Mais comme l'a précisé C. H. de Fouchécour, Hâfez parle à plusieurs reprises d'Ispahân (plus précisément d'Eraq, la région iranienne dont l'Ispahân était capitale) dans ses ghazals (ghazals 42/VII, 99/V, 451/I et III) ; pourtant rien n'est sûr à ce propos et « Hâfez a peut-être voyagé jusqu'à la ville » (ibid. : 359).

Il y a aussi des ghazals qui sont en effet la réponse de Hâfez à l'invitation de quelques princes et rois qui ont demandé à Hâfez de se rendre à leurs cours. Il s'agit des ghazals 147, 218 et 316.

C. H. de Fouchécour déclare que « la tradition a voulu trouver une circonstance historique » au ghazal 147 (ibid. : 452) ; il pourrait être la réponse négative de Hâfez à l'invitation d'un sultan de l'Inde. Le ghazal 218 est aussi « envoyé par Hâfez à un sultan de l'Inde, en réponse à une invitation du sultan à venir à sa cour » (ibid. : 597). Hâfez a trouvé dans ce ghazal l'occasion de vanter son art poétique ; « il reprend l'éloge du sultan au poète et justifie l'éloge par une démonstration de virtuosité poétique » (id.). Il compare sa poésie au « sucre candi de Perse qui circule au Bengale » et à un « enfant âgé d'une nuit [qui] fait le chemin d'une année » en une nuit (ibid. : 598). Dans le distique IX, Hâfez exprime son désir de rejoindre le sultan en forme de plainte ; selon C. H. de Fouchécour c'est une « preuve que le poète n'était pas présent et ne se rendit pas à la cour de Delhi » (id.).

Pour C. H. de Fouchécour le ghazal 316 semble être un poème de reconnaissance « à un prince qui a manifesté ses sympathies à Hâfez, voire son désir de le faire venir à sa cour » (ibid. : 816) ; le vocabulaire marin qu'emploie Hâfez dans ce ghazal, surtout dans les derniers distiques, tels que « la perle de l'union », « transformer les yeux en océan de larmes », « se noyer », « le roi de la mer », encourage C. H. de Fouchécour à déclarer, unanimement avec Mohammad Mo'in et Parviz Âhûr, que ce roi de la mer peut « désigner un seigneur régnant sur la mer » et « qu'il s'agit d'un prince de l'île de Hormoz, sans doute Qotb ad-din Tahamtan [...] ou son fils Tourânshâh » (id.).

Comme nous avons déjà indiqué, l'étude de l'évolution d'un genre littéraire, d'un thème ou de la pensée d'un poète au cours d'une période déterminée constitue l'un des axes

principaux des recherches de C. H. de Fouchécour. Nous voyons qu'au cours de sa traduction, il cherche aussi à établir un ordre chronologique entre les ghazals de Hâfez afin de discerner l'évolution de la pensée hâfézienne. Il déclare explicitement que Hâfez n'est pas un historien ; quand un événement historique est la source d'inspiration d'un ghazal, celui-ci le déborde aussitôt et il est dilué dans l'ambiance générale du ghazal et que « ses références historiques n'ont d'intérêt historique que pour sa biographie. Elles en sont les seuls repères sûrs ou probables » (ibid. : 30). C'est ainsi que dans les commentaires, lorsqu'il lui semble nécessaire ou intéressant, il fait allusion à un événement historique censé être la source d'inspiration du ghazal en question.

À la fin de cette recherche sur « ce que dit Hâfez de lui-même » dans le *Divân* et ce qu'on peut trouver de lui dans les écrits des autres lettrés et critiques, C. H. de Fouchécour conclut : « Quant à Hâfez, il n'a voulu être regardé que comme poète engagé sur une voie précise, en compagnie de fidèles résolus comme lui » (ibid. : 36). Comme nous avons déjà constaté, cette voie précise est celle de l'amour. Hâfez voit tout du point de vue de l'amour.

1.2.4. Hâfez et sa ville natale

La reconstruction du contexte social, culturel et politique de Chirâz, ville natale de Hâfez, au XIV^e siècle est un autre chemin que prend C. H. de Fouchécour pour trouver le secret de Hâfez et mieux comprendre sa poésie. Il avance que « tenter d'expliquer une philosophie de Hâfez ne peut se faire que si l'on est bien sûr de sa connaissance du monde culturel de l'époque » (Fouchécour, 2006 : 14). Ainsi se lance-t-il dans la description de l'ambiance culturelle de Chirâz et de Kermân, la région voisine du Fârs. Après avoir étudié « ce que Hâfez a dit de lui-même » (ibid. : 28) dans ses ghazals et « ce qu'on sait de Hâfez » (ibid. : 30) à l'aide des textes historiques et des premiers commentaires du *Divân*, il conclut que Hâfez fut « un homme [...] proche du milieu soufi de son temps et proche de la cour de Perse » (ibid. : 36) qui fréquentait « un milieu littéraire dont nous ignorons tout » (ibid. : 38). Ensuite il énumère les personnages célèbres religieux, culturels, littéraires et aussi politiques qui influençaient la société

chirâzienne à l'époque et donc l'œuvre de Hâfez, car les ghazals de Hâfez sont « de quelque façon le miroir de ce qui vivait publiquement ou secrètement à Chirâz » (ibid. : 13) et que chaque ghazal est « un fait social » (id.).

Il commence sa description du contexte socioculturel de Chirâz par la présentation des recherches de deux maîtres iraniens : le premier est 'Abd al-Hoseyn Zarrinkoub qui, dans son éminent ouvrage, *Az Koutche-ye Rendân* (Zarrinkoub, 2008), cherche à reconstruire l'atmosphère de la ville « en confrontant les écrits des historiens du temps avec ce que l'on peut deviner de l'histoire dans le *Divân* de Hâfez » (ibid. 37). Il offre « une biographie mise en un contexte bien plausible d'amitiés et de conflits » (id.). Selon cette recherche, Hâfez aurait mené une vie libertine dans sa jeunesse et supporté une vie désespérée et pleine des misères dans sa vieillesse. Il avait une relation chaotique d'amitié et de désaccord avec son prince aimé, Shâh Shodjâ', qui était lui-même un vrai libertin crédule et versatile.

Le deuxième maître iranien est Mohammad Mo'in dont la démarche est plus prudente. « Il a assemblé ce qu'il est possible de connaître, successivement des savants, des autorités religieuses, puis des poètes du temps de Hâfez » (ibid. : 37-38). Les pages que consacre C. H. de Fouchécour à la biographie de Hâfez et au contexte culturel, social et politique de Chirâz du XIV^e siècle dans son introduction, montrent qu'il s'est largement inspiré des recherches de ces deux maîtres.

Ensuite C. H. de Fouchécour se met à la recherche des différents registres lexicaux dans le *Divân* de Hâfez pour découvrir les différents milieux de la société chirâzienne que fréquentait Hâfez. Cette recherche montre que le lexique de tous les groupes sociaux y est présent : « celui du soufisme, dans sa théorie et ses pratiques, [...] celui de la lyrique de la cour, [...] du commerce, [...] de la rue, [...] de la chasse, [...] des jardins » (ibid. 38) ; C. H. de Fouchécour y voit un poète qui aurait « dû fréquenter les milieux dont il parlait la langue » (id.). Il y voit aussi « un lettré, un homme formé aux questions majeures de théologie, de spiritualité ou de droit » (id.). Donc on peut affirmer que Hâfez était bien en contact avec ce qui se passait aux différentes couches de la société chirâzienne d'alors,

depuis la cour des princes et « les puissantes institutions du soufisme » jusque dans « les ruelles inquiétantes pour la police des mœurs » (id.).

Le pouvoir religieux jouait un rôle important dans l'atmosphère sociale, culturelle et politique de l'Iran médiéval ; pour la même raison C. H. de Fouchécour tente « d'évoquer le climat religieux de Chirâz au temps de Hâfez » (ibid. : 39) par la description du pouvoir de juridiction : la loi musulmane, appliquée à tous les citoyens musulmans et non musulmans, était exercée par le cadi, le juge de la capitale. La fonction du cadi « ne se réduisait pas au contentieux, sa compétence s'étendait, par exemple à l'administration des biens communs comme celle des mosquées ou des fondations pieuses » (ibid. 38). Les importantes responsabilités du cadi lui fournissaient une influence considérable dans la société. D'où « le grand souci des princes de faire nommer à la charge des hommes conformes à leur estime » (id.). C. H. de Fouchécour présente deux figures influentes qui occupaient la fonction de cadi au temps de Hâfez ; Madjd ad-din 'Esmâ'il, « un savant très vénéré, juriste et théologien influent » qui « jouit de la plus grande faveur auprès des princes Indjouides » (ibid. : 39) ; Al-Idji, une figure éminente, « un théologien ash'arite et un juriste shâfé'ite » (id.).

Comme les deux cadis étaient des savants ash'arites, C. H. de Fouchécour conclut que « la plus haute autorité était donc sunnite, ash'arite en théologie, shâfé'ite en droit musulman » (id.). Après avoir parlé du sunnisme et du shiisme, C. H. de Fouchécour déclare que « tout laisse penser que Hâfez ne fut pas shi'ite » (id.). Les paragraphes suivants lui permettent de dévoiler son savoir des doctrines islamiques et de leurs maîtres sans expliquer quelle était l'influence de ces doctrines sur la pensée de Hâfez. Ce qui importe pour lui, c'est de montrer que Chirâz était un foyer pour les savants religieux sunnites dont le rôle était indéniable dans le développement et la diffusion de l'ash'arisme.

Parmi ces maîtres, C. H. de Fouchécour nomme Amin ad-din Mohammad de Balyân dont la « réserve à l'égard des faits d'extase et de la danse soufie du samâ', son zèle au service des pauvres et à la construction d'œuvres charitables » (ibid. : 42) laisse imaginer son influence probable sur Hâfez.

C. H. de Fouchécour remarque aussi qu'à cette époque les princes de Chirâz étaient non seulement « les protecteurs de l'orthodoxie régnante », mais aussi « des fidèles à l'écoute, à leurs heures, de maîtres spirituels » (id.).

La cour jouait aussi le rôle du mécénat des lettres et des arts. Tous les princes qui régnaient au temps de Hâfez, ont protégé un cercle de poètes. Parmi les hommes de lettres qui bénéficiaient du mécénat des princes, C. H. de Fouchécour nomme ceux qui ont influencé, d'une manière ou de l'autre, la poésie hâfézienne : 'Emâd ad-din 'Ali Faqih Kermâni était « un maître soufi », « un cadî très estimé » et « aussi un poète important de son temps » (id.) qui fonda un couvent soufi à Kermân que fréquentait Shâh Shodjâ' presque chaque année. « Mohammad fils de 'Ali qui se nomma constamment Khadjou dans ses poèmes » (ibid. : 43) était un soufi fidèle à l'ordre de Kâzarouniyya qui voyageait de cours en couvents et dédiait ses poèmes aux princes et vizirs rencontrés et menait une vie exemplaire de dévotion. Salmân Sâveji et Obeyd Zâkâni étaient deux autres lettrés protégés par les princes. Nous avons déjà parlé de l'influence qu'avaient ces quatre gens de lettres sur les poèmes de Hâfez (ibid. : 42-45).

C. H. de Fouchécour clôt son débat sur l'ambiance culturelle de Chirâz en remarquant que son introduction n'est pas un lieu pour « dresser un impossible panorama de l'histoire de la pensée au XIV^e siècle » (ibid. : 45) ; il s'efforce de montrer l'importance du siècle pour les siècles suivants par la présentation de quelques maîtres à penser shi'ites et sunnites, dont les pensées « ont vraiment dessiné, en ce XIV^e siècle, la voie de l'Islam pour les siècles suivants » (ibid. : 47).

Ce qu'il importe de retenir de ce débat sur l'atmosphère culturel de Chirâz, c'est que malgré la situation politique trouble et inconsistante du Fârs (et des autres régions iraniennes), cette province était un refuge sûr pour les gens de goût et de raison. Les savants et lettrés se rendaient à Chirâz pour les séjours temporaires et permanents, ils bénéficiaient de la protection des princes amoureux de lettres et de spiritualité, qui étaient parfois eux-mêmes des poètes. Ces savants et lettrés réfugiés faisaient l'éloge des princes régnants ; et lors des conflits politiques, ils tentaient la médiation entre les parties, tantôt fuyaient la ville avec le prince vaincu, tantôt se rangeaient du côté du vainqueur ; il est

certain qu'ils payaient parfois cher leur attachement à un prince ou leur intervention dans les conflits politiques : comme nous avons remarqué, le rôle du poète persan dans la cour ne se limitait pas à composer des poèmes à l'occasion des événements ou pour amuser les courtisans ; le poète persan médiéval était parfois un conseiller et maître moral que consultait le roi dans les moments décisifs de son règne ou le chargeait de l'éducation des princes ; le poète persan était parfois un maître spirituel et son amitié était d'une grande importance pour les gens de la cour ; l'amitié d'un maître spirituel procurait la légitimité de leur pouvoir et de leurs actes. C'était ainsi que le poète de la cour faisait partie des personnages importants et à ce titre, sa situation changeait suivant les troubles et conflits politiques.

1.2.5. Hâfez et la cour du Fârs

En déclarant que Hâfez fréquentait la cour du Fârs au XIV^e siècle et qu'il fit « le choix de tout regarder du point de vue de l'amour de sorte que ce qu'il regardait n'apparaît pas autrement » (Fouchécour, 2006 : 27), C. H. de Fouchécour se demande si la relation de l'amant à l'aimé dans l'œuvre de Hâfez n'est pas sans interférences avec la relation du serviteur à son maître tel qu'il existait dans le système social de l'époque ; c'est ainsi qu'il consacre une vingtaine de pages à l'étude détaillée de la situation politique trouble du Fârs (et des autres régions limitrophes) et y traite l'appréciation ou le reproche qu'avait Hâfez envers les princes et vizirs de son époque.

Si dans *Moralia...* il s'agit des gens de lettres qui adressent leurs conseils moraux et éducatifs aux princes et vizirs de leurs temps, il y a lieu ici de se demander si Hâfez, et aussi ses autres confrères lyriques n'expriment pas leur amour pour les princes et vizirs ; sachant que les princes sont qualifiés des plus hauts titres et considérés comme l'ombre de Dieu et les dépositaires de la gloire divine sur la terre.

Ainsi C. H. de Fouchécour se met-il à la recherche des références historiques dans les poèmes de Hâfez et y trouve quatre-vingt-six ghazals comportant une référence certaine ou probable au nom des princes ou vizirs ou à un événement historique quelconque.

Le VIII^e siècle persan est celui des principautés rivales ; il est situé entre deux siècles qui ont marqué l'histoire de l'Iran : le VII^e/XIII^e siècle est celui d'invasion de l'Iran et des régions limitrophes par les armées de Hulagu ; le IX^e/XV^e siècle est marqué par la nouvelle occupation de l'Iran par Tamerlan. Pendant ces deux siècles, le pouvoir politique est d'abord centré à Tabriz et à Samarcande et puis à Hérat « tandis que le VIII^e/XIV^e est un siècle de grandes divisions politiques et guerrières » (id. : 48).

Après la chute définitive des Ilkhânides, le sultanat établi par Hulagu en Azerbaïdjan, plusieurs dynasties se mettent en place dans les différentes régions iraniennes ; au Fârs, avec Kermân et Hormoz, s'installent les Indjouides et puis les Mozaffarides. La description détaillée de ces deux dynasties permet à C. H. de Fouchécour de dévoiler son savoir historique sur l'Iran médiéval. Les plus de vingt pages consacrées à cette description témoignent de l'importance que prête C. H. de Fouchécour au contexte historique dans l'étude d'une œuvre : il veut mettre son lecteur au courant du contexte politique du VIII^e/XIV^e siècle pour que ce dernier puisse lire avec lui les traces de ce contexte dans les vers de Hâfez ; cette démarche permet d'une part de découvrir l'influence du contexte historique sur l'œuvre de Hâfez et d'autre part, d'établir un ordre chronologique entre les ghazals à l'aide des dédicaces que fait Hâfez à ses protecteurs et ses renvois aux événements historiques ; cet ordre chronologique permet d'étudier l'évolution de la pensée de Hâfez et de son art poétique. Nous nous contenterons ici de présenter un aperçu succinct de cette description détaillée afin de nous forger une idée de la relation de Hâfez à la cour des princes et de la situation politique trouble du XIV^e siècle.

La dynastie indjouide est instaurée par Mahmoud-Shâh ; celui-ci est envoyé à titre personnel par le Mongol ilkhânide Ôldjaytû pour administrer les domaines royaux depuis le Fârs jusqu'à Bahrayn. Il conserve et renforce cette charge durant le règne des Ilkhânides et des Tchoupânides et finit par devenir le souverain indépendant de Chirâz en 1325. Mais le meurtre de Mahmoud-Shâh par le Tchoupânide Arap Ke'ûn et la reprise de ses fonctions par son fils aîné Mas'oud Shâh, après plusieurs conflits et événements, marquent le début des hostilités fraternelles entre les quatre fils de Mahmoud-Shâh ; ces

hostilités fraternelles, les menaces des gouverneurs des régions voisines et l'expédition des armées tchoupândies troublent le contexte politique du Fârs. Les débuts des Indjouides du Fârs coïncident avec les années de jeunesse et d'études de Hâfez.

Parmi les différents gouverneurs indjouides du Fârs, c'est la carrière de Shâh Sheykh Abou Eshâq qui attire l'attention de C. H. de Fouchécour, car « Hâfez est présent maintenant dans les cercles du pouvoir, parmi les poètes de renom » (ibid. : 53). C'est le premier long règne qui joue le rôle d'un brillant mécénat offrant à Hâfez « la continuité nécessaire pour imposer une première fois son talent » (id.).

Comme tous les autres princes de son temps, Abou Eshâq n'hésite pas à employer toutes les ruses pour s'asseoir sur le trône de Chirâz ; mais il se distingue des autres en jouant le rôle d'un protecteur passionné qui sait « réunir un cercle fameux de poètes et de lettrés, plusieurs ouvrages célèbres du temps portent une dédicace très élogieuse au grand mécène qu'est ce prince » (ibid. : 54). En plus de Hâfez, Obeyd Zâkâni, le cadî et juriste al-Idji et l'auteur d'une intéressante histoire du Fârs, Zarkoub-e Shirâzi, bénéficient de la faveur d'Abou Eshâq. C. H. de Fouchécour indique que certains poèmes de Hâfez sont considérés par les critiques et commentateurs comme comportant une marque des événements historiques du temps d'Abou Eshâq : par exemple les ghazals 203 et 285 sont une « plainte pour sa mort ou désolation pour sa fuite loin de Chirâz » (ibid. : 53) ; les ghazals 81 et 82 montrent le chagrin du poète à cause de l'assassinat de son prince aimé par Mobârez al-din Mohammad ; le ghazal 162 témoigne de la joie qu'éprouve Hâfez pour le retour d'Abou Eshâq à Chirâz. En plus de ces ghazals, il reste de Hâfez un poème d'éloge, « composé pour Abou Eshâq, lors du siège de Mobârez al-din devant Chirâz » (ibid. : 54) et une pièce en vers « où est donnée la date de la mort d'Abou Eshâq » (id.).

Abou Eshâq est un protecteur des lettres, un poète et un bâtisseur de Chirâz ; il jouit de la sympathie des chirâziens ; ses qualités personnelles sont l'objet d'éloge de beaucoup et ses fautes nombreuses sont aussi révélées.

Hâfez indique aussi dans son *Divân* le nom de deux vizirs de la cour d'Abou Eshâq : Hâdji Qavvâm ad-din Hassan est « le conseiller personnel d'Abou Eshâq, son vizir et son

commensal » (ibid. : 55) ; Hâfez lui dédie les ghazals 10, 303 et 342 et « enfin et spécialement le ghazal 322 où l'on sent toute la reconnaissance qu'[a] Hâfez pour un protecteur qui lui [offre] la sécurité » (id.). L'autre vizir nommé est 'Emâd ad-din Mahmoud ; ce dernier joue un rôle important dans les entreprises d'Abou Eshâq ; il est un bienfaiteur de Hâfez ; ce dernier le nomme au distique IX du ghazal 198 et semble faire allusion à lui aussi dans le distique IX du ghazal 347.

Après les Indjouïdes viennent les Mozzafarides. Le fondateur de cette dynastie est Mobârez ad-din Mohammad, fils de Mozzafar. Après avoir parlé des origines du fondateur de cette dynastie qui remontent aux Arabes du Khorâsân, C. H. de Fouchécour explique comment il se fait le maître de tout un vaste pays par ses conquêtes à Yazd, à Kermân, à Chirâz et Ispahân et puis en Azerbaydjân. Il mène une vie ascétique et soutient « le développement de la vie religieuse sous toutes ses formes, fondations pieuses, enseignements théologique et juridique, vie associative, spécialement celle de l'ordre soufi des Kâzarouniyya » (ibid. : 57). Selon C. H. de Fouchécour, Hâfez parle dans certains poèmes de Mobârez ad-din et de l'ambiance étouffante engendrée par son austérité à Chirâz. Hâfez le désigne dans sa poésie comme *Mohtaseb* (chef de la police des mœurs), « le briseur de jarre (*khom-shekan*, ghazal 464/8) » (ibid. : 58). Les ghazals 42, 195 et 197 portent une marque de « l'ambiance de contrainte créée par les rigueurs de Mobârez ad-din, et le ghazal 354 célèbre la disparition de ce mohtaseb » (id.). Une pièce versifiée se trouve dans quatre manuscrits anciens dans laquelle Hâfez décrit comment Mobârez ad-din est enfin aveuglé par ses fils.

En présentant l'arbre généalogique des descendants de Mobârez ad-din, C. H. de Fouchécour explique la fin tragique qui attend Mobârez ad-din : la préférence qu'affiche ce dernier pour son petit-fils Shâh Yahyâ (ainé de son fils défunt Shâh Mozzafar) suscite la jalousie et l'hostilité de ses trois fils. Ils arrêtent leur père et le mettent en forteresse en Ispahân. Et enfin, sur ordre de Shâh Shodjâ' il est aveuglé et exilé en Kohguilouyé et puis à Bam, mais il meurt en chemin. À la suite du partage de l'héritage paternel entre les trois fils, la cour de Chirâz tombe dans les mains de Shâh Shodjâ'.

Le vie politique et militaire de Shâh Shodjâ' est d'une grande complexité à cause de ses alliances et ruptures successives. Cette complexité résulte d'une part de son caractère lunatique et d'autre part, de la situation politique confuse du pays qui lui fait changer de camp selon la nécessité ou l'intérêt. Pour dresser « un panorama d'ensemble où paraît aussi ce qui importe pour une biographie de Hâfez » (ibid. : 59), C. H. de Fouchécour s'appuie sur l'histoire détaillée qu'a tiré Mohammad Mo'in des différentes sources historiques.

On peut dire en résumé que le règne de Shâh Shodjâ' est aussi une période de conflits familiaux entre les descendants de Mobârez ad-din, d'expéditions militaires qui aboutissent aux triomphes et revers temporaires, et d'alliances et de trahisons inouïes. Pour les historiens, Shâh Shodjâ' est un prince « aux qualités fortes et aux défauts voyants » (ibid. : 62) ; il assiste aux leçons des maîtres de théologie et de droit, veille à l'observance des règles religieuses dans son pays ; il a un « souci réel pour la justice » (id.), pourtant il ne manque pas d'être cruel comme il l'est à l'égard de son père et de son fils révolté Shebli. Mais plus que tout, il est un homme de lettres, qui compose lui-même « un recueil de poèmes qui ne sont pas sans qualité » (id.) et sa cour est fréquentée par un cercle de poètes de haut niveau.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la relation de Hâfez avec son prince aimé, Shâh Shodjâ', était une relation d'amitié mais marquée quelques fois d'heures sombres. Hâfez a composé une part remarquable de son œuvre poétique sous le règne de Shâh Shodjâ'. C. H. de Fouchécour tente de mieux saisir la relation du poète au prince en parcourant le *Divân* de Hâfez.

C. H. de Fouchécour énumère ainsi les ghazals qui comportent une allusion au temps de Shâh Shodjâ' : Hâfez célèbre la fin du règne de Mobârez ad-din et affiche sa grande amitié pour Shâh Shodjâ' dans le ghazal 287. Les ghazals 163, 278, 288 et 280 sont visiblement pour Hâfez l'occasion de louer son prince aimé et de célébrer son accession au trône ainsi que la vie qui revient à Chirâz avec la chute de Mobârez ad-din ; le ghazal 42 est la célébration de la réouverture des tavernes fermées par le prince dévot que fut Mobârez ad-din. Le ghazal 480 qui est une louange de Shâh Shodjâ', se réfère clairement

à l'exil temporaire de ce dernier par son frère Shâh Mahmoud ; Hâfez a composé ce ghazal « sans doute pour montrer au prince sa fidélité, bien que Hâfez ne l'ait pas suivi dans son exil » (ibid. : 63). Il y a d'autres ghazals dans lesquels il est question de cet exil qui a séparé le poète de son prince aimé : le ghazal 88 est adressé au prince aimé parti en voyage ; le ghazal 101 semble être la parole d'un poète qui se défend pour ne pas avoir suivi son prince dans l'exil ; le ghazal 156 est un ghazal du temps de l'exil ; dans le ghazal 174, le poète a contesté dans un « ton ironique » (ibid. : 502) « un usurpateur [qui] occupait le trône de Chirâz » (ibid. : 63) « qui semble bien être [...] Shâh Mahmoud » (ibid. : 502). Dans le ghazal 296, il regrette l'absence du prince ; dans le ghazal 378 Hâfez prie pour le retour du prince ; le ghazal 391 – dont « le langage est chiffré » (ibid. 976) – est l'adresse du poète au prince en voyage pour le prier de revenir à Chirâz, ce ghazal étant la « preuve de l'attachement de Hâfez pendant l'absence du prince bien aimé » (ibid. : 63) ; le ghazal 430 est « le souvenir douloureux et serein » (ibid. : 1057) du départ du prince ; « le ghazal 454 est une fervente composition dédiée à un ami parti comme en pèlerinage à la Mecque » (ibid. : 63) ; le ghazal 460 est aussi « à rapprocher de ces ghazals 430 et 454, il y est question de ce pèlerinage à la Mecque, manière de parler de l'errance du prince » (id.) ; et enfin le ghazal 464 est aussi composé au temps de l'exil du prince aimé « avec une insistance de ne pas se laisser enfermer dans l'obscurantisme revenu avec Shâh Mahmoud » (id.). Cet exil se termine par un retour victorieux de Shâh Shodjâ' à Chirâz ; Hâfez célèbre ce retour tellement attendu dans les ghazals 172 et 302. À l'aide de ces exemples C. H. de Fouchécour conclut que Hâfez est un « franc laudateur » (id.) qui par sa relation personnelle avec le prince, fait son éloge dans les circonstances différentes de son règne ; selon lui son *Divân* ne manque pas de « poèmes purement panégyriques » (id.). Les ghazals 40, 401 et 402 font partie de ces poèmes panégyriques dont les circonstances de la composition restent inconnues aux critiques et commentateurs, sauf une exception : « Le ghazal 261 énonce précisément la circonstance, celle de l'absence de Shâh Shodjâ', parti en expédition en Azerbaïdjan » (id.).

Nous avons déjà remarqué que la relation du poète et du prince n'était pas toujours sereine : au ghazal 286 Hâfez se sent mal à l'aise à Chirâz et éprouve l'envie de quitter sa

ville natale. Ce malaise mène à un voyage décevant à Yazd à la cour de Shâh Yahyâ, l'ennemi de Shâh Shodjâ' ; mais déçu de l'ambiance de la ville et de sa cour, Hâfez ne pense qu'à rentrer à Chirâz. Il réalise enfin son projet de retour à Chirâz sans payer le prix de la faute commise à l'aide de Tourânshâh, qui était le vizir de Shâh Shodjâ'. Le ghazal 337 parle de l'envie de Hâfez pour fuir « la prison » qu'est pour lui Chirâz et se rendre à la cour de Hormoz ; mais on comprend par le ghazal 316 qu'il décline cette fois l'invitation de Tahamtan, le prince de Hormoz.

De la même manière que Hâfez bénéficiait de la protection des vizirs au temps des Indjouides, il bénéficie aussi de l'estime et de la protection de trois grands vizirs de Shâh Shodjâ' : Borhân ad-din Aboul-Ma'âli, Qavvâm ad-din Mohammad Sâheb 'Eyâr et Djalâl ad-din Tourânshâh. Ces vizirs sont désignés dans le *Divân* de Hâfez par le nom général 'Âsef qui est en fait le « nom légendaire du vizir du roi Salomon, le roi Salomon étant la figure imposée du roi de Perse » (ibid. : 64) ; d'où la difficulté de l'identification de ces vizirs. Mais il y a aussi des cas où le poète les désigne nommément dans une dédicace au dernier distique du ghazal ; cette dédicace « n'a le plus souvent rien à voir avec le contenu du ghazal » (id.). C. H. de Fouchécour donne une description succincte de la carrière de ces trois vizirs et énumère les poèmes de Hâfez dans lesquels il est question de ses *Asefs* du temps. En remarquant qu'un nombre important des poèmes hâféziens sont dédiés à Djalâl ad-din Tourânshâh, C. H. de Fouchécour conclut que c'est lui qui a attiré l'admiration de Hâfez et qu'il y a une forte relation d'amitié spirituelle entre le poète et le vizir. Ce nombre tient aussi au fait que Tourânshâh a une longue carrière et qu'après la mort de Shâh Shodjâ', il devient aussi le vizir de son fils Zeyn al-'Âbedin.

Quoique Shâh Shodjâ' règle sa succession avant sa mort, le règne de derniers Mozzafarides est plein de combats et de rivalités entre les membres de la famille ; à ce moment se produit l'irruption épouvantable des armées de Tamerlan qui s'emparent successivement des villes et s'approchent de plus en plus du territoire des Mozzafarides.

C. H. de Fouchécour déclare que parmi les derniers princes Mozzafarides, Shâh Mansour est celui qui éveille l'admiration de Hâfez comme d'ailleurs des Chirâziens. Après avoir emprisonné Zeyn al-'Âbedin qui a fui Chirâz par la crainte des armées de Tamerlan, Shâh

Mansour s'est emparé d'Ispahân et puis s'est rendu à Chirâz où il a été chaleureusement accueilli par les habitants. Quand Tamerlan était revenu dans la région, Shâh Mansour avait tenté d'allier les siens dans une coalition et affrontait l'armée de Tamerlan avec un courage tellement exemplaire que Tamerlan rendait hommage devant son cadavre. Toute la famille mozzafaride était massacrée sauf Zeyn al-'Âbedin et Soltân Shebli qui étaient aveuglés et envoyés à Samarcande. Hâfez n'a pas connu la fin tragique des Mozzafarides. Comme l'a remarqué C. H. de Fouchécour, plusieurs poèmes du *Divân* de Hâfez sont dédiés « à trois princes Mozzafarides engagés dans ces luttes familiales » (ibid. : 67), mais c'est Shâh Mansour qui attire toute l'admiration de Hâfez : à partir de son entrée triomphale à Chirâz, Hâfez lui dédie plusieurs ghazals ; les ghazals 143, 149 et 237 « célèbrent cet avènement et nous restent comme de beaux exemples de l'ultime production de Hâfez » (ibid. : 67-68). Dans les ghazals 240, 384 et 394, il est aussi question de ce prince très aimé de Hâfez ; « le très beau ghazal 374 » (ibid. : 68) montre la qualité de la relation du poète avec Shâh Mansour. Hâfez a composé aussi une qasida, « faite de vingt-six distiques fervents » (id.) où le poète âgé, qualifie son prince de *Qâzi*, du conquérant, « référant au temps où [...] [Shâh Mansour] luttait contre des tribus mongoles » (id.).

Selon C. H. de Fouchécour on peut lire dans le *Divân* des ghazals adressés à Shâh Yahyâ, frère et ennemi de Shâh Mansour, qui sont composés « sans doute au temps de son bref règne sur Chirâz » (id.) : le ghazal 298 est un bel éloge de ce prince ; les ghazals 206 et 413 lui sont dédiés et le ghazal 425 est composé « en forme d'une qasida toute à son éloge » (id.). Pourtant la relation entre le poète et Shâh Yahyâ n'était pas bonne.

Le passage de Tamerlan en Perse a laissé ses traces dans le *Divân* de Hâfez : comme l'a noté C. H. de Fouchécour, certains critiques croient que « le Turc de Chirâz » dans le distique I du ghazal 3 se réfère à Tamerlan ; ce dernier estimait hautement les savants et lettrés et les invitait à la capitale, « rien n'empêche d'imaginer que, parmi d'autres, il ait convoqué et rencontré Hâfez » (ibid. : 69). Un fait plus sûr, selon C. H. de Fouchécour, est la correction du sens du dernier distique du ghazal 431, « sans doute lors de la venue

du conquérant » (id.). Dans ce ghazal Hâfez s'en prend « aux exactions commises par les Turcs de Samarcande, ceux de Tamerlan, contre les habitants de Khwârazm » (id.).

À la fin de ce long cheminement dans l'histoire du Fârs et des régions voisines, C. H. de Fouchécour consacre deux pages à la dynastie djalâyeride, une famille alliée des familles ilkhânide et tchoupânide. Comme il était de coutume entre les dynasties rivales à cette époque-là, les Djalâyerides et les Mozzafarides étaient des alliés et des concurrents par intervalles.

Parmi les princes djalâyerides, Hâfez a fait l'éloge de Sheykh Oveys au ghazal 158 « au temps détestable où Mobârez ad-din imposait ses rigueurs excessives à Chirâz » (ibid. : 71) ; mais comme le montre ghazal 270, Hâfez a dû demander pardon auprès de Shâh Shodjâ' pour cet éloge.

Parmi les autres ghazals qui comportent une référence à un personnage ou un événement historique, C. H. de Fouchécour cite les ghazals 185 et 463 qui sont « une fine réponse de Hâfez à Sultân Ahmad, qui l'invitait à se rendre à Baghdad » (id.) au moment où Hâfez se sentait mal à Chirâz mais il ne s'y est jamais rendu. Le ghazal 218 est une « manière subtile de décliner l'invitation du prince » (id.) Qiyâs ad-din Mohammand, sultan de Delhi. Le ghazal 382 est une somptueuse adresse à l'atabek du Lorestân, Shams ad-din Pashang ; la raison de cette dédicace échappe aux critiques. « Le ghazal 377 est dédié à un prince dont on ne connaît pas l'identité » (id.).

Maintenant que nous avons parcouru la traduction de C. H. de Fouchécour afin de dévoiler sa préoccupation pour la recherche des éléments biographiques et des références historiques dans les ghazals de Hâfez, il nous semble nécessaire de poser certaines questions devant cette préoccupation : quelle est l'influence des vicissitudes de sa vie privée et de la situation politique, sociale et culturelle du Fârs sur l'œuvre de Hâfez ? Pouvons-nous dire que cette influence se réduit à quelques allusions aux faits historiques évoqués dans les ghazals ? Comment ces détails ont-ils animé le génie poétique de Hâfez

et de quelle manière les a-t-il exploités dans sa poésie ? Quand le génie de Hâfez est animé par un fait de la vie quotidienne ou un événement historique-politique, comment dépasse-t-il les limites de sa temporalité ?

Il va sans dire que si les ghazals de Hâfez étaient des poèmes de circonstance, ils auraient dû disparaître au cours des siècles avec les événements historiques qui les ont animés. Mais nous assistons au prestige populaire de sa poésie de son vivant et elle n'a pas cessé de susciter l'admiration de tous les groupes sociaux pendant plus de six siècles. En ce qui concerne les dédicaces de Hâfez aux princes et vizirs de son temps, il faut dire que Hâfez, en tant que poète classique professionnel, ne pouvait vivre qu'en s'attachant à un prince ou vizir protecteur qui le subventionnait ; ainsi ne faut-il pas être surpris de voir qu'il a dédié quelques poèmes à ses protecteurs et qu'il les a nommés dans ces poèmes.

Comme l'a noté C. H. de Fouchécour, il ne faut pas oublier que quand un fait historique est à l'origine de la création d'un ghazal, Hâfez sait bien dépasser l'obstacle de sa temporalité. Mais comment ? C'est la question qui mérite une réflexion plus profonde qu'une simple préoccupation pour la recherche des éléments biographiques et historiques dans les ghazals afin de discerner le secret du *Divân* de Hâfez.

En ce qui concerne cette préoccupation pour redresser la biographie de Hâfez, il faut dire qu'elle est en quelque sorte l'influence de la critique traditionnelle iranienne sur la lecture qu'a faite C. H. de Fouchécour de l'œuvre de Hâfez et par conséquent sur sa traduction du *Divân* : Comme nous avons constaté, dans l'introduction et les commentaires de sa traduction du *Divân*, C. H. de Fouchécour reprend et ré-exprime en fait les recherches des maîtres iraniens et donc il n'est pas surprenant de voir qu'il suit la même préoccupation qu'ont les critiques iraniens pour l'étude de la poésie hâfézienne. La critique littéraire pour les maîtres iraniens, surtout lorsqu'il s'agit des œuvres classiques, est la découverte d'un sens unique et absolu dans le texte étudié en s'appuyant sur la biographie de l'auteur comme le repère principal : pour eux, c'est à partir des éléments biographiques de l'auteur qu'un texte littéraire doit être interprété ; ce sont les conditions familiales et sociales, les études et les occupations professionnelles, les attachements religieux, littéraires et politiques du poète ou de l'écrivain qui illuminent l'œuvre étudiée et qui

révèlent le sens unique qu'a caché son auteur derrière les mots et entre les lignes. Dans cette tradition, le rôle du critique est d'abord la recherche des éléments biographiques de l'auteur aussi bien dans les sources internes (le texte étudié et les autres écrits de l'auteur) que dans les sources externes (les écrits des autres sur la vie et l'œuvre de l'auteur étudié) et puis, l'explication du texte à la lumière des informations trouvées ; le sens qui est ainsi dégagé, est le seul sens acceptable et fiable du texte, pour la seule raison qu'il est fondé et justifié par la biographie de l'auteur. Cette prédominance de l'auteur dans la critique peut être qualifiée de sa dictature : il n'est pas seulement celui qui écrit l'œuvre, mais il est aussi celui qui lit et interprète son œuvre. Les lecteurs n'y sont que des serviteurs dociles et leur rôle se réduit à affirmer ce que l'auteur dicte.

Mais ce grand intérêt des critiques iraniens pour la biographie des auteurs se heurte à un obstacle : le silence des maîtres littéraires persans sur leurs vies personnelles. Ils ne parlent que rarement de leurs familles, leurs études, leurs occupations et leurs attachements politiques, religieux, littéraires et sociaux. D'ailleurs, comme l'a noté C. H. de Fouchécour dans sa recherche sur les textes de morale persans, les rares données autobiographiques que proposent les écrivains et poètes iraniens dans leurs œuvres, doivent être interprétées en tenant compte de cette vérité que l'image de l'auteur tel qu'il est présenté dans son œuvre, ne correspond pas à coup sûr à sa personne réelle. Leur silence sur leur vie personnelle a rendu difficile, voire impossible, toute tentative pour établir leur biographie ; les récits qu'ont racontés les commentateurs et anthologues sont souvent incroyables et contradictoires ; pensons par exemple au cas de Bâbâ Tâher Hamédâni (V^e/XI^e siècle) : selon les récits des anthologues, tout illettré il a passé une nuit d'hiver dans un bassin glacé pour devenir poète et maître spirituel ! Ou bien pensons aux anthologues qui ont envoyé Hâfez au fond d'un puits près de Chirâz, puits de Morteza Ali, pour qu'il y passe quarante jours à prier et qu'au milieu d'une nuit, toutes les connaissances humaines et divines lui soient envoyées et enregistrées dans le cœur ! (Este'lâmi, 2004 :15). Plus que tout autre chose, ces récits nous font croire qu'ils étaient inventés afin de distraire les auditeurs et de susciter leur étonnement pour les extravagances qui n'ont jamais eu lieu ; en inventant des histoires extravagantes et

extrahumaines autour des personnages célèbres, les commentateurs et anthologues essayaient de clarifier les passages difficiles ou ambigus des œuvres ou bien ils cherchaient à gagner leur pain quotidien et même à se procurer de la renommée.

Comme nous avons remarqué plus haut, nous ne savons pas grande chose sur la vie personnelle de Hâfez au point que nous ignorons même la date de sa naissance ou de sa mort ; nous ne savons pas la raison pour laquelle il est désigné par le surnom Hâfez ou les études qu'il a suivies. Faute d'informations fiables, toute recherche des éléments biographiques de Hâfez serait donc hasardeuse. Il faut reconnaître que ces anthologues qui se sont souvent placés dans une grande distance temporelle et géographique de Hâfez, n'avaient pas les soucis académiques des chercheurs d'aujourd'hui et leurs œuvres n'étaient jamais rédigées comme les documents historiques fiables. Ce que nous trouvons dans les sources historiques ou littéraires sur Hâfez, sont en fait les récits qu'ont entendus ou qu'ont inventés leurs auteurs. Il est vrai que les critiques traditionnels iraniens affirment le caractère irrationnel et imaginaire des récits rapportés par les anthologues et qu'ils déclarent leur méfiance à l'égard desdits récits, pourtant ils montrent eux-mêmes un grand intérêt pour la biographie de Hâfez lors de l'étude des poèmes hâféziens.

Cet intérêt témoigne de la dominance de l'auteur dans la critique des œuvres classiques persanes et va à l'encontre du rôle attribué au lecteur et à l'œuvre elle-même dans la critique moderne. Nous croyons que les études consacrées à Hâfez doivent s'ouvrir sur le concept de « la mort de l'auteur » qui sous-tend la critique littéraire d'aujourd'hui ; ce concept a trouvé sa place au cœur des études littéraires grâce à deux articles manifestes dont le but est d'ébranler la place faite à l'auteur dans les études littéraires : celui de Roland Barthes au titre fracassant de « La mort de l'auteur » (Barthes, 1984) et celui de Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » qui est le texte d'une conférence tenue à la société française de philosophie en février 1969 (Foucault, 1994). Il y a lieu de remarquer que Barthes et Foucault n'étaient pas les premiers à s'opposer à la littérature considérée comme expression de son auteur : en plus des formalistes russes et des News critics américains, Mallarmé, Proust, Blanchot et le mouvement surréaliste faisaient partie de ceux qui se sont révoltés contre l'empire de l'auteur en France.

Il semble que les critiques iraniens n'ignorent pas le fondement du concept de la mort de l'auteur lorsqu'ils affirment que si un fait historique est à l'origine de la composition d'un ghazal, Hâfez sait bien le dépasser par son art poétique de sorte qu'on ne trouve plus de trace claire et certaine dudit fait dans le ghazal, c'est ce qui est aussi affirmé par C. H. de Fouchécour (Fouchécour, 2006 : 15). Pourtant lorsqu'ils se mettent à étudier les poèmes de Hâfez, ils cherchent à prouver la justesse des données biographiques et historiques qu'ils ont trouvées dans les autres sources et ensuite de montrer à quel point ces données sont utiles pour la découverte du sens unique du ghazal.

Mais il y a longtemps que la critique littéraire d'aujourd'hui a abandonné l'auteur pour se diriger de plus en plus vers l'œuvre (Barthes a même remplacé *l'œuvre* par le *texte* dans son article afin d'effacer la *relation à l'auteur* qu'implique *l'œuvre*). L'auteur n'est plus avec son texte dans « le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant » (Barthes, 1984 : 57) : le passé de l'auteur n'est plus considéré comme « un avant » qui définit et qui donne sens à l'œuvre ou bien l'œuvre n'est plus « un après » dans lequel le passé de l'auteur est enregistré et reflété. Et même si le passé de l'auteur se trouve à l'origine de l'œuvre, son talent et son imagination jouent le rôle de « catalyseur » pour créer une chose nouvelle à partir des éléments biographiques selon une analogie de T. S. Eliot : lorsqu'on combine les deux gaz d'hydrogène et d'oxygène en présence d'un fil de platine, ce dernier joue le rôle de catalyseur et à la suite d'une réaction, ils forment de l'acide sulfurique ; cette réaction a lieu seulement en présence de platine ; mais cette dernière reste intacte et la nouvelle matière obtenue n'en a aucune trace. Il va de même pour un texte littéraire : selon T. S. Eliot, l'écrivain ou le poète le plus parfait est celui dont l'imagination est un catalyseur qui en opérant, partiellement ou exclusivement, sur la base de la vie privée et de la personnalité de l'auteur, crée un texte nouveau où son vécu est absorbé et transmué. Par conséquent pour comprendre un texte littéraire, il ne faut pas s'appuyer sur la vie de son auteur et de la même manière, il est impossible de dégager la biographie et la personnalité de l'auteur grâce à son œuvre.

Un ghazal hâfézien, comme tout autre texte littéraire, n'est pas l'expression directe et sans transmutation des émotions personnelles du poète. C'est un texte où la voix de

Hâfez, en tant que personne réelle ayant vécu dans un temps et dans une société, s'est détruit ; il n'est plus comme un *coffre clos* où Hâfez cache les détails de sa vie et de sa personnalité et que le critique a à déchiffrer à l'aide des informations trouvées ici et ailleurs et à présenter ensuite sa découverte sous le nom de « *l'intention de l'auteur* ». Un ghazal est un *texte ouvert* où l'auteur cède la place au langage : « c'est le langage qui parle [...] à travers une impersonnalité préalable » (Barthes, 1984 : 55) ; le langage y agit, performe et pose sans cesse des sens. Nous croyons que maintenant c'est le temps d'ouvrir les portes des études hâféziennes sur les nouveaux concepts de la critique moderne et accorder le droit de cité au lecteur : il n'y a plus de sens unique et absolu dans l'origine du *Divân* – la vie et la personnalité de Hâfez, mais il faut faire confiance à sa destination, c'est-à-dire au lecteur qui prend la place du « sujet » du texte chaque fois qu'il est lu ; c'est le lecteur qui révèle les dimensions multiples du texte et le transforme à une écriture infinie et continue ; ainsi un texte a-t-il autant de sens qu'il a de lecteurs. Une critique de l'œuvre hâfézienne qui veut rendre justice au lecteur et au texte hâfézien, qui sont jusque maintenant opprimés dans la critique traditionnelle persane, ne peut pas se passer de la théorie nouvelle en vogue dans la critique littéraire occidentale : intertextualité, énonciation, écriture, etc.

Lors de la lecture du *Divân* de Hâfez, il faut prendre en considération au moins deux facteurs : l'un est la discrétion de Hâfez dont nous avons déjà parlé ; nous pouvons avancer que si Hâfez ne donne aucune indication de sa vie personnelle et qu'il cache ses attachements, ce pourrait être dans le but de s'éloigner toute appartenance aux courants spirituels, sociaux ou politiques et de cette manière, chercher à éviter les lectures ultérieures qui interpréteront sa poésie en s'appuyant sur les concepts d'une école spirituelle ou politique quelconque. Autrement dit, la discrétion de Hâfez est une discrétion consciente et voulue : comme il avait une connaissance aiguë du langage poétique qu'utilisaient ses prédécesseurs, Hâfez était conscient du fait que les images et expressions de ce langage poétique n'étaient pas loin de devenir des clichés qui se prêteraient volontiers à une lecture spirituelle, surtout dans le cas où l'auteur était proche d'un milieu spirituel. Ainsi Hâfez a-t-il caché les éléments biographiques susceptibles de

suggérer son appartenance à un courant précis. Sa discrétion serait de cette manière un moyen de garantir l'originalité de sa pensée tout en exploitant un langage poétique déjà épuisé ; elle permettrait aux lecteurs de concevoir la pensée originale qui réside en sa poésie. Il faut donc prendre en considération cette volonté de Hâfez comme une clé de la lecture de son œuvre. Cette hypothèse est valable, par exemple pour l'appartenance de Hâfez au courant *Malâmati*. Comme nous avons déjà constaté, il est vrai que l'emploi de certains termes et expressions du langage *Malâmati* dans le *Divân* laisse penser que Hâfez fait partie des adeptes de ce courant de pensée fondé sur le combat contre le culte du soi, mais il y a aussi de nombreux ghazals dans lesquels Hâfez se vante et se montre fier d'être admiré des autres tandis que *Malâmatyya* prône le mépris de soi et le rejet de l'approbation des autres. Parmi les ghazals qui suggèrent l'appartenance de Hâfez à *Malâmatyya*, nous pouvons citer les ghazals 333 et surtout 385 : dans le distique I du ghazal 333, Hâfez montre son indifférence pour les blâmes des ascètes prétentieux et insiste sur sa passion pour l'ivresse et le libertinage ; cette indifférence et cette insistance sont deux principes respectés par les adeptes de *Malâmatyya* pour se donner une apparence provocante et scandaleuse aux yeux des autres et de sorte, dissimuler leurs valeurs spirituelles :

Si je me préoccupe du blâme des prétentieux,
Je ne progresserais pas sur la voie de l'ivresse et du libertinage²⁶. (333/I ; Tr. Fouchécour)

Tous les distiques du ghazals 385 comportent un acte *Malâmati* mais le plus provocant est le distique III :

Nous pratiquons la fidélité, endurons le blâme et sommes heureux,
Car sur notre vie spirituelle, peiner c'est blasphémer²⁷. (385/III ; Tr. Fouchécour)

Dans ce distique, il s'agit du principe *Malâmati* qui consiste à supporter le blâme des autres sans se plaindre.

²⁶ شیوه مستی و رندی نرود از پیشم.

گر من از سرزنش مدعیان اندیشم

²⁷ که در طریقت ما کافرست رنجیدن .

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم

À l'encontre de tels distiques à caractère *Malâmati*, nous pouvons proposer de nombreux distiques dans lesquels Hâfez se présente comme un bon exemple à suivre dans le chemin du renoncement à ce bas monde vil (147/VII), dans le chemin du pur amour divin (127/VII) ; il se vante de la qualité de sa poésie qui ressemble à une perle royale qui embellit la coupe incrustée des buveurs (241/VI), qui guérit (102/VII), que les habitants des cieux récitent par cœur (194/X), que le destin a couvert d'or et porte sur soi comme une amulette (86/VIII). Dans certains distiques, Hâfez non seulement ne rejette pas l'approbation des autres, mais il espère aussi que les autres le placeront parmi les gens de bonne réputation (459/IV). Il prétend aussi être le meilleur serviteur au monde (122/VIII), ce qui ne convient pas du tout aux mœurs des gens *Malâmati* qui méprisent le soi et reconnaissent l'imperfection de leurs amour et servitude.

Les autres propositions des critiques et commentateurs sur la vie privée et les croyances de Hâfez peuvent être rejetées de la même manière. Il va de même pour certains commentaires historicisants qui voient dans les ghazals de Hâfez certaines allusions aux faits historiques.

Le deuxième facteur est le langage poétique qu'il emploie dans sa poésie ; ce langage poétique, imprégné des métaphores et des connotations mystiques, laisse sa parole flotter entre une interprétation historique et une interprétation mystique ; par exemple dans le distique IV du ghazal 351, quand il dit « mon cœur s'est assombri, horrifié par la prison d'Alexandre / Je ramasserai mes affaires et j'irai au royaume de Salomon », nous pouvons dire, unanimement avec C. H. de Fouchécour et bien des critiques iraniens que « la prison d'Alexandre » est une métaphore de Yazd et « le royaume de Salomon » une métaphore de Chirâz ou bien déclarer que « la prison d'Alexandre » est le monde terrestre d'ici-bas et « le royaume de Salomon » est le paradis promis. C'est ainsi que dans la poésie hâfézienne nous ne sommes pas devant un groupe humain, prince, vizir, soufi, poète, etc., qui ont vécu pendant une période déterminée dans un lieu précis ; mais nous avons affaire au genre humain et à ses questions fondamentales sur la Création ; c'est-à-dire les questions qui ont préoccupé et qui préoccuperont les enfants d'Adam depuis la prééternité jusqu'à l'éternité.

Une solution pour découvrir l'influence du contexte social et politique sur l'œuvre et la pensée de Hâfez peut être l'étude des enjeux essentiels de la vie sociale et politique de Chirâz au XIV^e siècle dans le *Divân*. La société chirâzienne d'alors était une société religieuse contrôlée par les institutions soufies et gouvernée par les princes à l'écoute des maîtres religieux et fidèles aux institutions soufies, qui par cupidité et ambition, ne manquait aucun acte cruel, qu'il s'agisse d'aveugler un père ou d'assassiner un frère. La religion, les institutions soufies et l'avidité des princes aux apparences bienséantes jouaient un rôle capital dans l'ambiance sociale, culturelle et politique de Chirâz. L'étude de ces enjeux dans l'œuvre de Hâfez est susceptible de révéler l'influence du contexte historique de Chirâz sur sa poésie. On verra qu'ils sont l'objet de la satire et des reproches de Hâfez et s'inscrivent dans son combat impitoyable contre l'hypocrisie.

Quand Hâfez se tait sur sa vie et ses attachements personnels, il n'est plus un homme déterminé vivant au XIV^e siècle à Chirâz, par contre il est un membre de la société humaine et en devient le porte-parole ; sa poésie est ainsi la voix humaine qui résonne au long des siècles.

Nous chercherons à répondre à ces questions dans le chapitre III de cette recherche dans lequel nous proposerons une nouvelle lecture de l'œuvre de Hâfez, une lecture qui se veut exhaustive et qui formera la base de la méthode de confrontation des ghazals et des traductions.

1.2.6. La musicalité et l'écriture dans les ghazals de Hâfez

Le rôle de la musicalité et de l'écriture dans les poèmes de Hâfez est une question qui a toujours attiré l'attention de C. H. de Fouchécour. Hâfez appartient à la longue tradition lyrique persane qui « est une culture à la fois du manuscrit et de l'incantation » : un poème est « un objet d'art » par sa calligraphie et « un cahier de musique » (Fouchécour, 2000 : 15). Ainsi, le texte du *Divân* de Hâfez est-il « fait pour l'oreille d'une assemblée autant que pour l'œil du lecteur. De sorte qu'un distique dont l'écriture convient au calligraphe peut choquer l'oreille musicale » (Fouchécour, 2006 : 75). Un ghazal est pour le calligraphe un objet artistique brut qui lui permet de créer un tableau

incarnant à la fois le sens et le son du ghazal par les lettres enchaînées : les courbures et longueurs des lettres calligraphiées représenteraient la longueur des cheveux ondulés de l'Être aimé ; l'enchevêtrement des lettres serait le signe de l'enchevêtrement des pensées dans l'esprit troublé du poète et rappellerait aussi les difficultés du chemin de l'amour ; mais la calligraphie évoque surtout l'harmonie phonique du ghazal : quand les hémistiches d'un distique sont calligraphiés en deux parties qui se suivent horizontalement et que les autres hémistiches se placent au-dessous de façon à former deux colonnes, l'égalité de chaque colonne serait le signe de l'égalité métrique de tous les hémistiches ; la ressemblance scripturaire de la fin des distiques manifesterait l'harmonie phonique des rimes et refrains.

Mais en ce qui concerne la musicalité des ghazals hâféziens, C. H. de Fouchécour, en suivant les spécialistes iraniens, se contente de déclarer dans l'introduction de la traduction que « le *Divân* va mieux sur un CD qu'à l'imprimerie » (ibid. 75) et il n'entre pas dans les détails. En rappelant que toute la technique poétique persane se fonde sur « les jeux d'assonance et d'allitération, combinés avec les jeux de la graphie manuscrite (*tajnîs*, *maqlûb*, etc.) », il déclare que le poète classique persan doit exploiter cette technique poétique et la musique qu'elle produit, afin de « faire miroiter par les figures poétiques, les sens à livrer » (Fouchécour, 2000 : 15) ; pour lui, le mètre et les jeux de sonorité doivent servir à une meilleure compréhension de la pensée du poète : pour cela, « il faut le (ghazal) lire correctement, ce qui ne se peut qu'en allant tout de suite à ces faits : le lire en respectant le mètre (ce qui est bien facile avec Hâfez), et sentir les mots persans qui sonnent ensemble par les voyelles et/ou les consonnes [...] je regarde ensuite deux choses : la rime mais surtout le refrain [...] » (Fouchécour, 1996 : 12) ; en effet « celui-ci (le refrain) donne volontiers son sens au poème entier » (Fouchécour, 2006 : 10). Comme nous le constatons, tout conscient qu'il est de la grande musicalité de la poésie hâfézienne, pour C. H. de Fouchécour les éléments constitutifs de cette musicalité – c'est-à-dire mètre, jeux de sonorité, rime et refrain – méritent d'être pris en compte dans la mesure où ils participent dans la production du sens. Autrement dit, C. H. de Fouchécour croit que la forme doit être au service du contenu.

Mais une étude détaillée des ghazals de Hâfez montrera à quel point ce dernier donne de l'importance à la musicalité de sa poésie : nous y trouvons peu de mots qui ne participent pas de manière réfléchie à la grande musicalité de cette poésie. Comme nous avons déjà indiqué, Hâfez emploie le même langage poétique et les mêmes mots et expressions que ses prédécesseurs, et pourtant nous rencontrons dans son œuvre certaines expressions innovantes dont l'emploi peut être justifié par le rôle qu'elles jouent dans la musicalité du distique : parmi ces expressions innovantes, nous pouvons citer « *sûfi sûz* » (Édition Qani-Qazvini : 352/II), « *sadr-e mastabe* » (163/IV ; 264/IV), « *roxsat-e xobs* » (199/VIII), etc.²⁸ (Azimi, 2009 : 33-36).

Comme l'a remarqué C. H. de Fouchécour, « seule la voix peut rendre au ghazal sa vérité. [...] Le texte écrit qui devient voix subit une mutation globale » (Fouchécour, 1988 : 14). Un ghazal chanté ou lu à haute voix est comme un hologramme qui se redresse sous le rayon et trouve de multiples dimensions. Un ghazal lu à haute voix se répand et résonne dans l'oreille et l'esprit du lecteur ou de l'auditeur.

Si en même temps, nous prenons en considération la grande musicalité subtile des ghazals de Hâfez et l'indépendance sémantique entre les distiques d'un ghazal, nous aurons le droit d'avancer que dans l'œuvre de Hâfez, c'est le contenu qui est au service de la forme. En d'autres termes, la poésie hâfézienne est « cette hésitation prolongée entre le son et le sens » qui a duré plus de cinquante ans.

Pour résumer ce que nous venons de voir sur la manière dont C. H. de Fouchécour conçoit l'œuvre de Hâfez, nous pouvons dire que selon lui, Hâfez est l'héritier de cinq siècles de la littérature classique persane qui sait bien exploiter d'une manière originale un langage poétique formé par les grands maîtres de cette littérature ; Hâfez appartient à une tradition qui voit la raison de la Création dans l'amour divin. Selon C. H. de Fouchécour le secret de l'œuvre de Hâfez réside dans la qualité de son amour et dans la relation qui existe entre le poète et l'Être aimé ; il cherche les facettes multiples de cet amour, d'une part dans la totalité du *Divân* et dans les œuvres des prédécesseurs de

²⁸. Pour en savoir plus, voir : Chap. III, Les jeux de sonorité.

Hâfez, d'autre part dans le contexte socioculturel et politique de l'époque. L'importance qu'il prête à l'étude des éléments biographiques concernant Hâfez et aux enjeux essentiels du contexte social, culturel et politique de Chirâz au XIV^e siècle, témoigne de son attitude pour étudier les influences desdits enjeux sur l'œuvre de Hâfez et par là, découvrir l'idéologie qui l'anime. Nous pouvons clore ainsi ce chapitre pour ouvrir un autre chapitre sur la relation qu'entretient C. H. de Fouchécour avec la traduction comme le moyen choisi pour partager avec son public français sa compréhension profonde de l'œuvre de Hâfez et de la littérature classique persane.

CHAPITRE II

Le traducteur et la traduction

0. Introduction

Après avoir parcouru la carrière de C. H. de Fouchécour en tant que chercheur dans le domaine de la littérature classique persane et de l'œuvre de Hâfez, nous nous intéresserons dans ce chapitre au traducteur qu'est C. H. de Fouchécour pour déterminer sa position traductive, son projet de traduction et l'horizon traductif dans lequel il a préparé et publié sa traduction. Nous chercherons aussi à montrer comment sa carrière de chercheur a influencé sa traduction.

1. Position traductive

Il faut remarquer d'emblée que C. H. de Fouchécour n'est pas traducteur de métier et il ne s'est exprimé sur la traduction qu'une seule fois dans l'introduction de sa traduction du *Divân*. Selon lui, la traduction est un outil de connaissance et il considère la traduction dans la perspective de ses recherches sur la littérature classique persane. Comme nous l'avons déjà remarqué, C. H. de Fouchécour met l'œuvre de Hâfez au centre de la littérature classique persane et y voit un miroir dans lequel se reflète toute la lyrique persane ; il est persuadé que s'y trouve un aspect récapitulatif de tous les mots, thèmes et motifs ainsi qu'un aspect synthétique de toute la mentalité de la littérature persane. Donc il traduit le *Divân* pour présenter ce poète majeur et cet héritier de la littérature lyrique persane à son public français.

Faire connaître Hâfez en France n'est pas le seul but que cherche C. H. de Fouchécour en traduisant le *Divân* de Hâfez ; il a aussi l'intention de transférer la profonde connaissance qu'il a acquise de la littérature persane « à son public habituel, les initiés » – c'est-à-dire les étudiants et chercheurs dans le domaine des études iraniennes – « dans l'espoir d'être lu plus largement » (Shams, 2001 : 117). Nous pouvons donc dire que la traduction qu'il propose de l'œuvre de Hâfez est en fait un prolongement de sa carrière de professeur et de chercheur.

En plus de la seule « manière » qu'est la traduction pour « faire connaître Hâfez en France » (Fouchécour, 2006 : 8), elle est aussi pour C. H. de Fouchécour, comme il le dit lui-même, un exercice pour mieux comprendre la poésie hâfézienne et un moyen de partager sa compréhension avec ses lecteurs dans l'espoir d'être corrigé. Cet effort pour la compréhension de Hâfez provient d'un amour : pour C. H. de Fouchécour, Hâfez n'est pas seulement la figure majeure de la poésie classique persane qu'il veut présenter à son public français, mais il est aussi son poète de prédilection, un poète « incomparable » auquel il n'a pas fini de penser bien qu'il ait travaillé plus de quinze ans sur son œuvre (Shams, 2001 : 116). C'est dans le désir d'entrer en dialogue avec ce poète aimé et par la suite, de partager avec les autres l'expérience vécue lors de ce dialogue qu'il traduit les ghazals de Hâfez. Mais la traduction, est-elle un outil parfait et sans défaut pour connaître et faire connaître un poète aussi prestigieux que Hâfez ? Suffit-elle à partager le dialogue et l'expérience vécue du traducteur ?

L'étude de la traduction du *Divân* montre que la réponse de C. H. de Fouchécour n'est pas affirmative ; dans les commentaires de C. H. de Fouchécour, on rencontre fréquemment les propos du genre de « que la traduction est incapable de rendre » (Fouchécour, 2006 : 530), « ce mot (par sa richesse sémantique et sonore) défie la traduction » (ibid. : 680), « la traduction est impuissante à y faire écho » (ibid. : 921) et ses aveux d'avoir choisi une solution intermédiaire ou renoncé expressément à une ou plusieurs solutions possibles lorsqu'il se trouve devant un défi imposé par un jeu de sens ou de sonorité ou encore une référence culturelle. Ces propos mettent en évidence la

conviction de C. H. de Fouchécour en ce qui concerne la « défektivité » de la traduction : ce concept élaboré par Berman (1995 : 41) veut dire que tout texte traduit serait par nature imparfait parce que second. Il est vrai que ce néologisme bermanien désigne toutes les formes possibles de défaut, de défaillance et d'erreur dont aucune traduction n'est exempte, mais nous ne voulons pas parler ici des défauts et erreurs qui sont les conséquences des « sommeils inexplicables » (ibid. : 42) dont sont pris même les meilleurs traducteurs ; par contre, nous voulons mettre l'accent sur les défaillances et défauts de la traduction qui ne sont pas dues des incapacités éventuelles du traducteur, mais qui proviennent du fait que la traduction est produite dans une langue-culture autre que celle de l'original, c'est-à-dire résultant de l'écart entre les deux langues-cultures de départ et d'accueil. La raison de cette défektivité est située par les théoriciens – qui l'ont rebaptisée chacun d'une manière différente – dans les différences linguistiques et culturelles : une traduction ne peut pas recréer les mêmes procédés stylistiques de l'original parce qu'elle est soumise à des contraintes syntaxiques et lexicales de sa propre langue ; ou vaut-il mieux dire que la traduction ne jouit pas de mêmes possibilités syntaxiques et lexicales offertes à l'original par sa propre langue ? Mais la traduction n'est pas une opération purement linguistique, elle est aussi prise dans un ensemble d'interrelations sociales et culturelles : ce sont les aspects culturels de l'original qui freinent l'acte de traduire et qui forment « un lieu de résistance très solide à la traduction » (Cordonnier, 1995 : 12). Une traduction n'est pas née dans la même culture que l'original ; elle appartient à une culture qui pense et voit le monde différemment, qui cultive ses propres goûts esthétiques et qui prône ses propres valeurs. Lors de la traduction, il y a une résistance mutuelle entre les deux cultures : la culture d'accueil ne se montre pas très accueillante à l'égard de l'étrangeté de la culture de départ et la souhaite appropriée et adaptée ; et la culture de départ exige un respect total de son étrangeté et ne se laisse pas violer. C'est ainsi que la traduction semble linguistiquement et culturellement défective et présente des capacités limitées pour transférer les traits linguistiques et culturels du texte original dans la langue-culture d'accueil, surtout lorsqu'il s'agit de la première traduction qui est en fait une traduction-introduction

(Berman, 1995 : 84) ; c'est ainsi que les philosophes et théoriciens qui s'intéressent à la traduction affirment qu'il y a « un certain degré d'entropie, autrement dit une certaine déperdition informationnelle » dans toute traduction (Ladmiral, 1994 : 18-19), qu'« en traduction [...] il est procédé à un certain sauvetage et à un certain consentement à la perte » (Ricœur, 2004 : 18) et qu'à la traduction « manquera toujours nécessairement une partie des résonances qui vibrent dans l'original » (Gadamer, 1996 : 407).

Entre les deux aspects linguistique et culturel de la défektivité traductive, C. H. de Fouchécour donne la priorité à son aspect culturel et si au cours de sa traduction du *Divân*, il fait allusion à l'impuissance de la traduction pour refléter un trait linguistique de l'original, c'est parce qu'en pratique, la langue et la culture forment un tout indissociable et que les procédés littéraires sont des faits sociaux dans le sens qu'ils sont formés et adaptés pour les goûts esthétiques d'un public déterminé.

C'est surtout l'aspect culturel de l'original qui impose au traducteur la situation, difficile à gérer, de « servir deux maîtres » à la fois (Franz Rosenzweig, cité par Berman, 1984 : 15) ; cette situation oriente le traducteur vers un spectre des choix de traduction qui varient « d'une appropriation, voire l'accaparement de l'étranger » jusqu'à « son exclusion, voire sa discrimination » (F. Leinen, in Lombez, 2004 : 139) ; et entre ces deux extrémités, se trouvent des choix intermédiaires qui préconisent à l'Autre et au Même de s'écarter, chacun à son tour et dans la mesure du possible, de son altérité afin d'entrer en dialogue.

Nous avons vu que le *Divân* de Hâfez est une œuvre qui s'est située dans une culture particulière, remarquablement développée et raffinée ; il en représente l'essence et en reflète les multiples facettes ; il en exploite largement les moyens littéraires et intellectuels ; mais en les exploitant, il crée de nouveaux moyens littéraires et intellectuels et en élargit les frontières ; autrement dit, le *Divân* de Hâfez est créé sur les fondements de la tradition mystique persane et emploie un langage poétique déjà formé et accompli par cette dernière ; dans ce langage poétique, les mots sont transfigurés par le travail des penseurs et littéraires prédécesseurs et lorsqu'ils sont employés dans un texte

appartenant à cette tradition mystique, ils créent un réseau d'interrelations entre ledit texte et ladite tradition et font que la signification du texte déborde sa clôture : les connotations mystiques et les références culturelles sont des liens qui attachent la poésie hâfézienne à son contexte de production ; lors de la traduction, ce sont ces liens qui posent les problèmes majeurs au traducteur ; l'acte de traduire consiste à détacher le texte de son contexte, à le décontextualiser pour l'enraciner dans un autre contexte linguistique et culturel. Une métaphore jardinière paraît éclaircissante : l'arbre du *Divân* est vieux de huit siècles et le traducteur-jardinier veut arracher cet arbre qui s'est enraciné dans un terrain encore plus vieux, pour le planter dans son propre terrain linguistique-culturel ; il importe de garder les racines de manière la plus intacte possible parce qu'en dépend la vie de l'arbre. Mais que les racines soient gardées intactes ne suffit pas : il faut que le terrain d'accueil ait les mêmes vertus que le terrain d'origine, sinon l'arbre meurt. Si l'arbre déplacé meurt, si le texte traduit ne tient pas comme l'œuvre dans la langue-culture d'accueil, cela ne veut pas dire que son nouveau terrain est sans qualité, qu'il est faible, inférieur ; cela met en relief la nonchalance du traducteur devant la différence des qualités de deux terrains d'origine et d'accueil, de l'ampleur du fossé culturel qui sépare les lecteurs de l'original et de la traduction. Cette nonchalance est souvent manifestée chez les traducteurs par une « haine de la langue maternelle » (Berman, 1984 : 22) qu'ils essayent de justifier en hiérarchisant les langues : la langue traduite est toujours placée en haut parce qu'elle est considérée comme plus souple, plus riche, plus musicale... Cette haine de la langue maternelle et cette hiérarchisation des langues ne s'affichent pas chez C. H. de Fouchécour, ni lorsqu'il s'exprime sur la traduction, ni dans sa traduction du *Divân*. Selon lui, la défektivité est inhérente à l'acte même du traduire et il la situe dans les différences linguistiques et surtout culturelles des mondes mis en contact par la traduction. Dans ses commentaires pour les ghazals traduits, c'est toujours la traduction, et non pas la langue française, qui ne permet pas de recréer une subtilité formelle, de rendre parfaitement ce que veut dire le poème original ou de percevoir un aspect culturel de l'original. Si le lecteur français ne peut pas comprendre le monde poétique de Hâfez,

ce n'est pas à cause de l'incapacité de sa langue-culture maternelle, par contre c'est parce que ce monde poétique appartient à une langue-culture particulière.

Tout conscient de la défektivité de la traduction et de cette vérité que préparer le terrain français pour accueillir l'œuvre de Hâfez ne peut pas être le travail d'un seul traducteur et d'une seule traduction, C. H. de Fouchécour ne trouve d'autre manière de faire connaître Hâfez en France que de traduire son *Divân* ; et afin de réduire le niveau de la défektivité de sa traduction, il met toute son érudition au service de sa traduction et prend une série de décisions qui apparaissent en premier lieu dans son projet de traduction.

Il y a lieu de remarquer que dans le domaine théorique de la traduction, C. H. de Fouchécour affirme être influencé par Antoine Berman et par son éminent ouvrage : *Pour une critique des traductions...* (Shams, 2001 : 117). Par conséquent on peut supposer que traduire une œuvre étrangère est pour lui « la traduction de-la-lettre, du texte en tant qu'il est *lettre* » (Berman, 1999 : 25), c'est-à-dire une traduction anti-platonicienne où la forme et le sens ne sont pas séparables et qui se situe entre deux pôles de la traduction mot à mot et la traduction de la forme-poésie, « laquelle peut éventuellement être amenée, pour parvenir à ses fins, à forcer le français et à modifier certains éléments de l'original » (ibid. : 14). Cette attitude implique que l'étrangeté de l'œuvre originale soit introduite dans la langue traduisante pour en faire une auberge du lointain. C. H. de Fouchécour prétend emmener le lecteur à la rencontre du poète plutôt que d'étirer le texte jusqu'à lui. Pour atteindre son but, il définit un projet de traduction dont nous allons parler.

2. Projet de traduction

Comme nous venons de le remarquer, de longues années de recherches et d'enseignements apportent à C. H. de Fouchécour une connaissance profonde de la littérature classique persane ; une connaissance qui l'oriente vers une lecture ponctuelle de la poésie hâfézienne. À la suite de cette lecture il conclut que « pour notre connaissance de l'Orient, il [le *Divân* de Hâfez] est un monument » (Fouchécour, 2006 : 7). Pour faire connaître ce « merveilleux outil de culture » (ibid. : 9)

« il n'a pas trouvé d'autre manière que de le traduire » (ibid. : 8). Il annonce au fur et à mesure de son introduction un projet de traduction qui correspond bien à sa position traductive (traduction un outil défectif de connaissance) et surtout aux exigences posées par l'image qu'il établit de Hâfez et de son œuvre dans ses recherches. Il présente aux lecteurs français une traduction *commentée et non versifiée de tous les ghazals hâféziens*.

2. 1. Une traduction de tous les ghazals du *Divân*

Nous avons constaté que C. H. de Fouchécour essaye de trouver les différents aspects de l'amour hâfézien, qui constitue le noyau de sa pensée, dans la totalité du *Divân*. L'amour y rayonne dans tous les coins et colore tout ce dont il y est question. Dans chaque ghazal, le poète par son désir ardent et l'Être aimé par son comportement étrange, trahissent un détail de l'identité de ce dernier et de la qualité de leur amour : le traducteur parcourt tout le *Divân* à la recherche des traces de cet amour réciproque et comprend vite qu'il forme un tout et que « c'est le *Divân* entier qui livre le sens aux mots essentiels » (Fouchécour, 2006 : 8), de la même manière que chaque ghazal est un tout, qu'il met en valeur chacun de ses distiques, qui sont eux-mêmes « de remarquables entités » (ibid. : 7). Le *Divân* – et chaque ghazal à son tour – est comme un collier qui met les perles en valeur ou bien un tapis ou miniature qui justifient l'existence des desseins et des figures. En outre, le traducteur croit que « le fait que pas une lettre de l'alphabet ne manque pas au classement des ghazals, fait par la rime ou le refrain » (ibid. : 12), montre que Hâfez pensait à l'unité de son *Divân* tout au long de sa vie ; si le traducteur faisait un choix entre les ghazals de Hâfez et publiait une anthologie de l'œuvre de Hâfez en français, ce choix serait sans doute le choix de C. H. de Fouchécour, non pas celui de Hâfez. Mais comme il a l'intention d'offrir aux lecteurs français un certain accès au texte même de Hâfez et de rester « en retrait de [sa] compréhension pour que Hâfez puisse parler encore à travers [sa] traduction » (ibid. : 8), il présente une traduction de tous les ghazals du *Divân* afin de ne pas borner l'esprit de son lecteur français aux limites de sa compréhension de la pensée hâfézienne. Ainsi envisage-t-il de permettre à son lecteur

d'évoluer à son gré dans le monde hâfézien et de s'approprier une nouvelle lecture du *Divân*, le livre qui « donne peu à lire et beaucoup à penser » (ibid. : 13).

Traduire tous les ghazals de Hâfez permet au traducteur de compenser la défektivité inhérente à la traduction dont nous avons parlé ; cet effet *compensatoire* est surtout visible pour les mots polysémiques ou couronnés d'un halo des connotations culturelles : par exemple le mot persan « 'ayyâr » (عیار) a une référence historique et désignait un cavalier audacieux qui usait de son habilité martiale et de son agilité pour piller les caravanes et combattre les armées des gouvernants pour la bonne cause de la protection des pauvres et des opprimés. Le comportement paradoxal de ces jeunes cavaliers, « 'ayyârân », est entré et développé dans la littérature persane par plusieurs générations des poètes et écrivains ; et Hâfez met l'accent dans plusieurs ghazals sur les différents aspects caractéristiques de ce *malfaiteur charitable et respectueux* comme l'audace, l'agilité et la cruauté afin d'exprimer son dévouement à l'amour ou de décrire le comportement de l'Être aimé ou de ses parties du corps comme les cheveux et les yeux²⁸. Quand le lecteur dispose de la traduction de tous les ghazals, il trouve la possibilité de percevoir les divers aspects du caractère de « 'ayyâr » au long de sa lecture du *Divân* – sans parler du rôle indéniable des commentaires rédigés pour chaque ghazal. Il en va de même pour l'Échanson, « *sâqi* », qui est l'un des personnages-clé de la poésie hâfézienne ; l'étude des ghazals de Hâfez montre que ce personnage-clé se confond volontiers avec deux autres personnages-clé du *Divân*, c'est-à-dire l'Être aimé et le Maître, et se charge de leurs rôles de sorte que ces personnages-clé semblent être un même personnage ; celui qui fait boire le vin de l'amour au poète et le guide dans le chemin de l'amour²⁹. En présentant la traduction de tous les ghazals de Hâfez, le traducteur fournit à son lecteur français l'occasion de découvrir les différents aspects des thèmes et images de la poésie hâfézienne et ainsi, au fur et à mesure que ce dernier

²⁸. Pour en savoir plus sur l'expression « 'ayyârân » : Voir : Chap. IV, ghazal 186/VII.

²⁹. Pour en savoir plus sur la confusion de l'Échanson, l'Être aimé et le Maître : Voir : Chap. IV, ghazal 9/III.

avance dans la lecture du *Divân* traduit, peut-il se former une image exhaustive de l'amour et de l'Être aimé que chante Hâfez dans son *Divân*.

Si nous nous abstenons de nommer la traduction de C. H. de Fouchécour « une traduction complète du *Divân* » comme il est indiqué au dos de sa couverture, c'est parce que la question du *Divân* complet de Hâfez pose problème même en persan : comme l'a remarqué C. H. de Fouchécour dans son introduction, malgré le grand renom dont jouissait Hâfez de son vivant en Iran et même dans les régions limitrophes, ses poèmes n'ont pas été assemblés dans un volume complet pendant sa vie et ce n'était qu'un siècle après sa mort qu'un prince timouride, Hoseyn Bayqarâ, a commandé d'assembler les manuscrits comprenant les poèmes de Hâfez.

L'importance de rassembler les poèmes de Hâfez avec un esprit critique n'a été perçue en Iran que dans les années trente avec les efforts de Mohammad Qazvini et Qasem Qani qui ont donné naissance à la première édition critique du *Divân* en 1941. Contrairement aux autres éditions imprimées du *Divân* jusqu'alors – dont la première date de 1791, imprimée à Calcutta, Up John's Press –, l'édition de Qazvini-Qani n'est pas une copie servile des anciens manuscrits, mais elle est préparée avec un esprit critique, c'est-à-dire que l'authenticité des ghazals et des autres pièces poétiques est vérifiée par les critères internes et externes. Aujourd'hui non seulement les spécialistes de Hâfez, mais aussi les autres célébrités iraniennes – comme le poète contemporain Ahmad Shâmlou (1975) ou le célèbre cinéaste iranien Abbâs Kiâ Rostami (2007) – se sont intéressés à l'édition du *Divân* de Hâfez, ce qui témoigne de la popularité de la poésie hâfézienne et du prestige qu'elle procure à ses éditeurs³⁰.

Les spécialistes-éditeurs du *Divân* affirment unanimement que le nombre des manuscrits du *Divân* se monte à plus de mille exemplaires dans les bibliothèques publiques ou

³⁰. B. Khoramshâhi a dressé un inventaire des éditions critiques du *Divân* de Hâfez dans son livre intitulé *Zehn-o zabân-e hâfez* (2005 : 583-593). Parmi les vingt et une éditions mentionnées, on peut nommer comme les plus fréquentées celles de : Qazvini-Qani, Farzâd, Salim Neysâri, Khânlari, Khoramshâhi et Sâyé. Ce livre comporte aussi plusieurs articles et entretiens journalistiques sur quelques-unes des éditions du *Divân*.

privées iraniennes et étrangères (surtout en Turquie, en Inde et au Tadjikistan) et même « si on aborde une recherche attentive et sérieuse en la matière, ce nombre peut être multiplié de deux ou trois fois » (Khânlari, 1983 : 1117). Ces manuscrits se trouvent sous la forme des anthologies contenant non seulement un ensemble des poèmes hâféziens, mais aussi ceux des autres poètes ou écrivains devanciers, successeurs ou contemporains de Hâféz ou sous la forme d'un petit volume consacré parfois à moins de dix ghazals hâféziens. Ces poèmes hâféziens forment parfois le texte principal des manuscrits ou bien ils sont calligraphiés en marge du texte principal. Ce qui semble étonnant, c'est que parmi ces mille manuscrits, il n'y en a même pas deux qui soient sous tous rapports exactement similaires. Les divergences des manuscrits se manifestent au niveau : 1) du nombre des ghazals ; 2) de l'ordre des distiques dans un ghazal ; 3) du remplacement d'un mot ou groupe de mots par un autre mot ou groupe de mots dans un même distique, 4) certains manuscrits, surtout ceux qui comptent le plus grand nombre des ghazals, comportent plusieurs poèmes hâféziens dans d'autres formes classiques de la poésie persane telles que *Qasîda*, *Mathnavî*³¹, *Robâ'i*³² (quatrain), *Qat'ê*³³ (littéralement : morceau), *Tarkib band*³⁴ et *Sâqi nâmê*³⁵.

³¹. *Mathnavi* est une forme fixe de la poésie classique persane composée d'un nombre indéterminé de distiques ayant le même mètre dont chacun a sa propre rime ; la liberté du poète pour changer de rime d'un distique à l'autre et le nombre illimité des distiques approprient cette forme à la narration ; *Le livre des rois* de Ferdowsi, *le Cinq trésors* de Nézâmi et *Mathnavi manavi* de Rûmi sont des chefs-d'œuvre de la poésie persane composés dans la forme de mathnavi.

³². *Robâ'ei* : poème composé de quatre hémistiches ayant le même mètre et la même rime à l'exception du troisième hémistich qui n'a pas la même rime ; les poèmes de Khayâm ou de Attâr sont les quatrains les plus célèbres de la littérature persane.

³³. *Qat'ê* : un poème composé d'un nombre variable des distiques (entre 2 à 50) qui traite d'un sujet unique (un récit, une règle morale, éloge ou satire de quelqu'un ou de quelque chose). Tous les hémistiches ont le même mètre mais ce sont les hémistiches pairs qui ont la même rime.

³⁴. *Tarkib band* : est un ensemble de quelques ghazals ou qasida ayant le même mètre, qui sont joints par un distique. Chaque ghazal ou qasida a une rime différente et les distiques qui les joignent ont chaque fois une rime différente.

³⁵. *Sâqi namê* : est en fait un mathnavi adressé à l'échanson dans lequel le poète, généralement d'un ton épique, appelle ce dernier à servir le vin et dénonce la précarité de la vie humaine. Les *sâqi nâme* de Nézâmi, Hâféz, Razi Ârtimâni sont des exemples du genre.

Toutes ces divergences se retrouvent encore aujourd'hui dans les différentes éditions imprimées du *Divân* de sorte que le nombre des ghazals retenus comme authentiques par les différents éditeurs varie entre 450 et 550. L'ordre des distiques dans les ghazals jugés authentiques peut être différent d'une édition à l'autre et en plus, il y a des désaccords à propos de la justesse et de l'authenticité de certains mots ou expressions employés dans un nombre des distiques. Mais le grand désaccord des éditeurs concerne plusieurs pièces poétiques composées dans les autres formes fixes qui sont attribuées à Hâfez par les copistes. Comme l'a indiqué C. H. de Fouchécour, le nombre de ces pièces s'est accru au cours des siècles et avec le nombre des manuscrits, de sorte que les premiers manuscrits ne comportaient qu'un nombre médiocre de ces pièces poétiques. L'authenticité d'une grande partie de ces pièces poétiques est rejetée par les spécialistes et critiques à cause de la faiblesse de leur structure poétique et de la trivialité de leur contenu. Pourtant l'authenticité de certaines d'entre elles est affirmée par les recherches des maîtres iraniens et des iranologues étrangers. C. H. de Fouchécour a présenté de manière succincte quelques-unes de ces pièces jugées authentiques et fait allusion à certaines études consacrées à leur authenticité dans l'introduction de sa traduction (Fouchécour, 2006 : 75-77).

Le *Divân* édité par P. Nâtel Khânleri (1983) qui est l'édition de référence de la traduction de C. H. de Fouchécour, compte 486 ghazals dont l'authenticité est jugée certaine par le savant éminent que fut P. Nâtel Khânleri ; mais cette édition comporte aussi un deuxième volume que ladite traduction ignore : dans ce deuxième volume – absent à la première parution de l'édition de Khânleri en 1980 et ajouté à la deuxième édition en 1983 – sont insérés : 38 ghazals qui ne se trouvaient que dans l'un, deux ou trois des manuscrits-sources et dont l'authenticité est mise en doute ; 4 qasida en persan et 1 qasida en arabe, 1 *tarkib band*, 3 *mathnavi*, 3 *sâqi nâmé*, 1 *moqanni nâmé*³⁶, 59 *qat'é* et 63 *robâ'ei* (quatrain).

³⁶ . *Moqanni nâmé* : comme *Sâqi nâmé*, est un poème composé sous la forme de mathnavi adressé au ménestrel et au musicien pour les encourager à jouer et à chanter.

Ce deuxième volume commence par les photos des premières ou des dernières pages des manuscrits-sources et permet aussi à l'éditeur de confier à ses lecteurs une historique des manuscrits et des travaux réalisés par les différents chercheurs sur les manuscrits du *Divân* ; il y expose les problèmes imposés par l'abondance des manuscrits qui sont épars dans les musées, bibliothèques ou collections privées du monde entier ; P. Khânlari présente aussi en détail les quatorze manuscrits employés comme manuscrits-sources pour son travail d'édition et explique sa méthode de travail.

Comme nous constatons, l'œuvre complète de Hâfez n'est pas encore établie et les efforts des maîtres-éditeurs iraniens n'ont pas abouti à un accord général sur ce qu'est le *Divân* complet de Hâfez quoique de nos jours, un progrès remarquable dans l'édition du *Divân* de Hâfez soit évident depuis le travail pionnier réalisé par Mohammad Qazvini et Qâsem Qani en 1941 ; il y a lieu de remarquer que l'édition de Qazvini-Qani est encore aujourd'hui l'édition la plus fréquentée bien que l'édition de Khânlari soit l'édition la plus admirée par les spécialistes et critiques de la poésie hâfézienne de sorte qu'elle est considérée comme « l'édition finale du *Divân* de Hâfez » (M. A. Haqshenâs, cité par : Anvari, 2008 : 77-78), « la fin heureuse des travaux d'édition du *Divân* » (B. Khoramshâhi, cité par : Anvari, 2008 : 78) et « l'édition qui nous a approché de la version finale du *Divân* » (A. A. Sâdeghi, cité par : Anvari, 2008 : 78) et à ce titre, elle est l'édition la plus citée dans les recherches consacrées à Hâfez et à son œuvre. Nous nous permettons donc de conclure que comme le *Divân* complet de Hâfez n'est pas encore établi même dans la littérature persane, la traduction de C. H. de Fouchécour ne peut pas être qualifiée de traduction complète du *Divân* : elle est une traduction des ghazals jugés authentiques de Hâfez selon l'édition de Khânlari, c'est-à-dire la traduction du premier volume du *Divân* de Hâfez établi par P. N. Khânlari.

Comme nous venons de voir en présentant la traduction de tous les ghazals du *Divân*, C. H. de Fouchécour essaye de recréer le monde poétique de Hâfez dans son intégralité pour son lecteur français ; mais conscient de l'étrangeté et de l'originalité de ce monde

poétique, il ne laisse pas son lecteur seul dans ce monde aux facettes variées et lui fournit des repères en présentant une traduction commentée précédée d'une longue introduction.

2.2. Une traduction commentée

En plus de la longue introduction qu'a rédigée C. H. de Fouchécour pour sa traduction et que nous avons étudiée dans le chapitre I, chaque ghazal est suivi de quelques pages de commentaires. Selon lui ces commentaires sont indispensables car, affirme-t-il, « il est difficile pour les gens ordinaires de comprendre les ghazals de Hâfez parce qu'il a une pensée et une culture particulières. Donc il faut qu'en traduisant chaque ghazal, j'écrive une note explicative. Les Français ne peuvent pas cerner directement la signification de la poésie hâfézienne » (Shâhrokhî et Dehbâshi, 1995 : 248). Cette incompréhensibilité est due à l'écart historique et culturel qui existe entre l'œuvre de Hâfez et son public français. Ils sont de deux mondes différents, l'un est oriental et basé sur l'Islam et la culture de l'ancienne Perse tandis que l'autre est occidental et fondé sur le christianisme et les vestiges gréco-romains. L'ampleur de cet écart s'aggrave aux yeux de notre traducteur quand il aborde la poésie hâfézienne en se référant à ses connaissances sur la littérature classique persane. Ainsi y voit-il sans cesse des emprunts que fait Hâfez à ses prédécesseurs et des originalités qu'il crée dans sa poésie. Le souci qu'a C. H. de Fouchécour de partager sa compréhension de la poésie hâfézienne et de la faire corriger par ses lecteurs le pousse à dévoiler toute son érudition au long de sa traduction : chaque commentaire comprend trois parties distinctes ; la première est technique où le traducteur indique le mètre, donne la référence du même ghazal dans les autres éditions du *Divân* ainsi que dans *Hâfez Nâmé*, l'un des plus célèbres commentaires du *Divân* (Khoramshâhi, 1987). Il présente ensuite la rime et le refrain (transcription latine et signification française), leur formation et leur fonction dans la phrase ; le mètre, la rime et le cas échéant, le refrain qui fournissent l'unité formelle du ghazal.

Dans la seconde partie, il cherche l'unité de sens du ghazal vers laquelle il est conduit par son unité formelle. Comme nous savons, les distiques des ghazals hâféziens sont sémantiquement indépendants, mais C. H. de Fouchécour essaye d'établir une relation

sémantique entre le premier et le dernier distique croyant qu'ils « se répondent, le dernier marquant le sens du chemin parcouru depuis le premier » (Fouchécour, 2006 : 10). Ainsi y traite-t-il le sens global et l'ambiance de chaque ghazal, y expose les questions générales sur la totalité du ghazal et annonce le rôle qu'a le ghazal étudié dans l'œuvre et la pensée hâféziennes.

Dans la troisième partie, il s'occupe des questions de détail en s'appuyant sur les travaux des commentateurs et spécialistes iraniens, surtout ceux de Parviz Ahûr, Bahâ al-din Khoramshâhi, Hâshem Jâvid et Mohammad Mo'ain. Dans cette partie, il traite, distique après distique, des mots essentiels, des thèmes en question, des images et figures qui sont l'objet de controverses entre les critiques, et des subtilités formelles et sémantiques que la traduction ne peut pas rendre. Pour chaque détail traité, il propose aussi des références bibliographiques et lorsqu'il lui semble nécessaire, il fait allusion à d'autres œuvres classiques et en particulier aux œuvres de 'Attâr, Nézâmi et Shabestari.

Comme nous le constatons, le commentaire fournit au traducteur l'occasion de confier à son lecteur ce que la traduction ne peut pas divulguer sur le texte original, sur la manière dont ce dernier est conçu par les critiques dans sa langue-culture d'origine et aussi par le traducteur lui-même.

2.2.1. Le commentaire, l'objectivité du texte et la subjectivité du traducteur

La première et la deuxième partie des commentaires de C. H. de Fouchécour visent en premier lieu le texte original et ne concernent qu'occasionnellement l'acte de traduire et la traduction (comme produit fini) ; il y essaye de décrire l'unité formelle du ghazal et d'ouvrir le texte original en reformulant les dits du poète ; en fait ces parties du commentaire décrivent le texte dans son objectivité. Mais la troisième partie des commentaires montre que la compréhension et donc la traduction d'un ghazal (mais de tout autre texte) est un processus complexe qui engage à la fois l'objectivité du texte et la subjectivité de l'interprète qu'est le traducteur.

Comme nous avons constaté, en traduisant le *Divân*, C. H. de Fouchécour cultive l'envie de comprendre la poésie hâfézienne et de partager sa compréhension des ghazals de Hâféz avec ses lecteurs ; il est vrai que C. H. de Fouchécour essaye de rester en retrait de sa compréhension et de garder le commentaire au minimum, pourtant la grande partie de ses commentaires est consacrée à sa compréhension du texte : c'est généralement dans la troisième partie (et parfois dans la deuxième partie) du commentaire d'un ghazal qu'il présente sa compréhension dans le cadre d'une interprétation du texte.

L'interprétation d'un texte peut apparaître sous forme de l'exégèse ou de l'herméneutique : « L'exégèse a pour tâche la compréhension du texte en lui-même. L'herméneutique met en lumière ce qu'il signifie pour son interprète et ses contemporains » (D. et A. Patte, cités par Pascale Sardin, 2007 : 122) ; autrement dit, l'interprétation vacille entre l'objectivité du texte et la subjectivité de l'interprète-traducteur, mais elle n'atteint jamais le degré zéro ni de l'objectivité du texte, ni de la subjectivité du lecteur-traducteur. Il en va de même pour les commentaires de C. H. de Fouchécour : parfois il décrit le texte à traduire sans y intervenir par sa propre compréhension et se contente de ré-exprimer ce que dit le poète et ce qu'est le texte original ; et parfois il marque son interprétation de ses présupposés et essaye d'expliquer le texte de Hâféz selon sa propre compréhension et à l'aide de ce qu'il sait déjà sur Hâféz, sa poésie et le contexte social, culturel et littéraire de son époque. C'est ainsi qu'il déclare lui-même que ces commentaires forment « naturellement la partie risquée de [son] entreprise » (Fouchécour, 2006 : 78).

Les commentaires qui suivent une traduction forment le terrain par excellence où se trahit la subjectivité du traducteur et que l'illusion de l'invisibilité du traducteur est dénoncée. C'est par les commentaires que nous pouvons voir à quel point le texte traduit est marqué par la subjectivité du traducteur et par sa propre lecture de l'original ; c'est dans ces commentaires que nous pouvons apercevoir clairement la qualité du regard de C. H. de Fouchécour sur le *Divân* et l'attitude dans laquelle il aborde les ghazals de Hâféz.

Il faut remarquer que ce que nous venons de dire sur les trois parties du commentaire d'un ghazal est plus exact pour les cinquante premiers ghazals qui sont le plus largement commentés et les trois parties du commentaire y sont plus distinctes ; mais au fur et à mesure qu'on avance dans la traduction du *Divân*, les commentaires se rétrécissent et la distinction entre ces trois parties devient de plus en plus imprécise.

2.2.2. Le commentaire, la défektivité traductive et les différences linguistiques-culturelles

Lorsque le commentaire se charge de signaler ce que la traduction ne peut pas refléter du texte original, il trouve une fonction compensatoire devant la défektivité inhérente à la traduction : il vient élucider une notion culturelle de l'original qui n'existe pas dans la langue-culture d'accueil et qui est une marque de la différence ; le commentaire permet au lecteur d'accueil – ainsi qu'au texte traduit – de franchir cette lacune culturelle et d'entrer en dialogue avec le texte original : par exemple dans le commentaire du distique IX du ghazal 12, C. H. de Fouchécour explique ce que c'est la fête de Nowrûz et pourquoi le poète l'appelle la fête de *Djam* : le premier jour du printemps est fêté comme le début du nouvel an persan et selon la tradition, cette fête vient de *Djamshid* qui était le roi du temps de la fondation du monde. Dans le distique en question, Hâfez fait allusion à la cérémonie de boire le vin à la fête de *Djam* (l'abrégé de *Djamshid*). Dans le commentaire du distique IX du ghazal 475, C. H. de Fouchécour explique une expression persane qu'il a totalement effacée et remplacée dans la traduction par ce qu'entend dire le poète ; « *šîše bâzî* » est cette expression persane ambiguë même pour le lecteur iranien contemporain, qui indique un jeu enfantin, une forme de danse « qui consistait à en exécuter les mouvements sans faire tomber un récipient de verre rempli de fleurs mis sur la tête » (Fouchécour, 2006 : 1154).

Les commentaires explicatifs sont plus remarquables et plus détaillés lorsqu'ils ont trait à la tradition spirituelle persane : dans le distique VIII du ghazal 18, Hâfez fait allusion à deux rites des couvents des soufis ; la compréhension de ce distique qui « est un bon

exemple de l'abondance des références culturelles voilées sous bien des mots simples de Hâfêz » (ibid. : 148) pour un lecteur étranger aussi bien que pour un lecteur amateur iranien, implique l'explication de ce que veut dire les rites mentionnés et de ce que c'est que « *xerqé* » (le froc en bure des soufis) : en rappelant l'abondance des commentaires suscités par ce distique, C. H. de Fouchécour déclare que « dans un couvent soufi, quand un disciple avait causé du tort à un confrère, celui-ci faisait convoquer les membres du couvent et exposait ses griefs selon un rite fixé », c'est ce que veut dire l'expression « *mâjerâ kam kardan* ». Brûler le froc en bure faisait aussi partie des rites pratiqués dans les couvents soufis : le soufi coupable qui avait causé du tort à son confrère « ôtait son froc devant l'assemblée et y mettait le feu » pour mettre fin aux reproches confraternels ; « la bure représentait la faute, que l'on brûlait pour évacuer faute et reproche » (id.). Ce n'est que par ces commentaires explicatifs du traducteur que le lecteur d'accueil peut rendre compte de l'usage poétique que fait Hâfêz de ces rites soufis : le poète apostrophe l'Être aimé et lui demande d'atténuer/d'abrèger ses reproches faits au poète à cause de son infidélité (allusion au premier rite mentionné : *mâjerâ kam kardan*) ; dans le deuxième hémistiche, la bure de soufi évoque l'iris de l'œil par sa couleur bleue sombre et quand les yeux pleurent, leurs couleurs disparaissent comme s'ils avaient ôté leur bure ; ainsi les pleurs des yeux du poète, sont-ils comme l'acte d'ôter et de brûler le froc par le soufi dans l'espoir d'être pardonné.

Mais ces commentaires explicatifs ne concernent toujours pas les aspects culturels de l'original ; ils renseignent aussi le lecteur sur les procédés littéraires purement linguistiques comme les jeux de sonorité ou les structures polysémiques et ils mettent d'avantage en relief les manques de la traduction ; c'est dans ces commentaires que le traducteur met son lecteur au courant des difficultés rencontrées et lui confie l'incapacité de son propre discours pour recréer l'original dans sa totalité ; nous pouvons citer comme exemple le commentaire du distique VI du ghazal 10 dans lequel C. H. de Fouchécour remarque l'emploi poétique que fait consciemment Hâfêz du champ sémantique des mots persans « *siyâh* » (noir) et « *sowdâ* » (échange commercial) et puis il avoue qu'« aucune

traduction ne peut suggérer l'ensemble de cette richesse sémantique, utilisée ici en accord parfait avec le contexte » (ibid. : 118) ; ou bien dans les commentaires du ghazal 31, il renseigne son lecteur sur les « effets sonores et de mots en échos » (ibid. : 195) ou « un jeu de lettres entre 'rq et ghrq ('araq, « la sueur », gharq, « plongé ») » dont dépend le distique VI (ibid. : 196).

Ces derniers commentaires explicatifs sont moins nombreux et remarquables que les commentaires traitant des aspects culturels du *Divân*, parce que ces derniers importent plus à ce que cherche C. H. de Fouchécour en traduisant les ghazals de Hâfez, c'est-à-dire qu'ils sont indispensables à la compréhension de la poésie hâfézienne et à la connaissance du monde poétique et mystique de l'Iran médiéval. Qu'ils soient l'explication d'une référence culturelle dans l'original ou d'un jeu de mots intraduisible, ces commentaires explicatifs témoignent de la défektivité de la traduction et de son incapacité pour établir à elle seule un dialogue efficace et suffisant entre les deux langues-cultures mis en contact qui voient, pensent et expriment le monde de deux manières différentes.

2.2.3. Le commentaire et l'intertextualité

Le commentaire d'une traduction est le lieu où le traducteur confie à son lecteur les aspects intertextuels du texte à traduire : nous avons longuement parlé, dans le chapitre I, des emprunts que fait Hâfez à ses prédécesseurs et des influences qu'il subit de leurs œuvres ; ces emprunts et ces influences créent le côté intertextuel de la poésie hâfézienne ; l'identification de ce côté intertextuel implique la familiarité et la sensibilité du traducteur et son transfert dans la langue-culture d'accueil dépend des décisions de ce dernier. Comme nous avons constaté, les recherches de C. H. de Fouchécour lui fournissent la compétence et la sensibilité exigées pour l'identification des aspects intertextuels des ghazals de Hâfez ; et pour informer son lecteur desdits aspects intertextuels, il a recours aux appareils paratextuels qui étayent sa traduction, c'est-à-dire l'introduction et le commentaire. Mais nous voulons parler ici d'une autre forme de l'intertextualité que nous pouvons appeler « intertextualité traductive ».

Cette intertextualité traductive dépasse le champ intertextuel visible dans l'original pour joindre un autre champ intertextuel qui n'existe que dans le texte traduit : pour mieux comprendre le texte à traduire, le traducteur fait appel aux autres textes, généralement critiques, qui ont abordé le texte original dans ses divers aspects ; ces textes lui ouvrent le texte à traduire, lui procurent des informations sur son auteur, l'époque de sa production et sa place dans la langue-culture de départ ; ainsi influencent-ils la lecture personnelle que fait le traducteur du texte à traduire et par conséquent, ils marquent aussi les choix traductifs de ce dernier de sorte que nous avons le droit de dire que la traduction est un compromis entre l'auteur original, le traducteur et les auteurs qui ont aidé ce dernier à se former une lecture personnelle du texte à traduire.

Cette intertextualité traductive est surtout remarquable pour la traduction d'une œuvre majestueuse comme le *Divân* de Hâfez ; il est l'objet des controverses entre les critiques et commentateurs et se prête aisément à multiples lectures parfois contradictoires : selon que le traducteur suit la lecture d'un tel critique ou de l'autre ou au moins, il les laisse influencer sa propre lecture, ses décisions et ses préférences peuvent varier et cherchent à souligner et suggérer dans la traduction ce que voient les critiques dans le *Divân*.

En plus du texte traduit qui porte implicitement les empreintes des études critiques consultées par le traducteur, c'est dans les commentaires que nous pouvons voir le traducteur avouer l'influencabilité de ses choix traductifs d'un temps à l'autre et ainsi nous révèle-t-il les champs intertextuels de sa traduction. Par exemple, le distique VI du ghazal 6 a suscité, malgré sa clarté sémantique, le désaccord des critiques ; on lit dans le commentaire de ce distique que parmi les différentes lectures possibles, « nous suivons la lecture de Zaryâb-Kho'i » et donc, la traduction et le commentaire comportent les traces de cette lecture. Mais ce n'est pas toujours par les aveux du traducteur lui-même que la question de l'intertextualité traductive se révèle ; pour un lecteur habitué au monde poétique de Hâfez et à ses lectures critiques, cette intertextualité est identifiable lorsque C. H. de Fouchécour explicite un distique controversé et expose sa propre lecture dans les commentaires. Nous avons déjà mentionné qu'il suit dans les commentaires les travaux

critiques de Khoramshâhi, Parviz Âhur, Hâshem Jâvid, etc. Par exemple dans le distique IX du ghazal 20, « *gofte-ye soxanat* » (le dit de ta parole) a attiré l'attention des spécialistes : ce groupe nominal est considéré par certains éditeurs du *Divân* comme une faute ou une manipulation des copistes et par conséquent, ils l'ont remplacé par un autre ; il semble être, pour certains commentateurs, comme une « cheville », une répétition pour compléter le modèle métrique (Estelâmi, 2004 : 137), mais il y a aussi d'autres critiques qui, en se fondant sur les anciens traités musicologiques, avancent que dans ce groupe nominal, « *gofte* » est un ancien mot persan qui désignait un poème chanté et donc, que ce groupe souligne le caractère chanté de la poésie hâfézienne (Shafi'i Kadkani, 2006 : 105-111). Dans les commentaires, C. H. de Fouchécour se contente de dire que ce distique est une « intéressante allusion à la circulation qu'ont connue [...] les poèmes de Hâféz de son vivant même » (Fouchécour, 2006 : 155). Ces remarques font penser aux allusions faites par Khoramshâhi dans *Hâféz Nâmé* (1987 : 220).

Il reste à remarquer qu'une traduction peut avoir un autre côté intertextuel : la recherche intertextuelle du traducteur ne concerne pas seulement les textes de la langue-culture de départ ; il cherche aussi les ressources de sa propre langue-culture – et parfois même des langues-cultures plus familières à son lecteur que celle de départ – afin de trouver les modèles qui correspondent au texte à traduire dans la langue-culture d'accueil ; ces modèles sont les textes déjà existants dans la langue-culture d'accueil, produits par les auteurs qui, selon le traducteur, sont censés avoir une pensée ou une vision similaires ou proches de celles de l'auteur étranger ; cette affinité de pensée et de vision est un prétexte pour que le traducteur se permette de produire un texte traduit qui imite les traits stylistiques d'un texte de l'auteur national supposé être équivalent de l'original étranger. Cette relation d'intertextualité entre la traduction d'une œuvre étrangère et une œuvre propre est dénoncée et rejetée par A. Berman sous le nom d'« hypertextualité » et comme l'une des caractéristiques de la tradition occidentale de la traduction (1999 : 36-39).

En ce qui concerne la traduction de C. H. de Fouchécour, il faut dire qu'elle est exempte de cette hypertextualité même s'il lui arrive très rarement de mentionner une affinité entre quelque chose d'un poème de Hâfez avec quelque chose d'un texte français, comme dans les commentaires du ghazal 142 dont le distique V « n'est pas sans rappeler les mots célèbres de Jean de la Croix » (Fouchécour, 2006 : 441) ; mais ces allusions n'influencent jamais ses choix traductifs.

2.2.4. Le commentaire, l'identité du lecteur et la mission pédagogique de la traduction

Les commentaires de C. H. de Fouchécour ne forment pas seulement le champ où nous pouvons apercevoir l'image qu'il s'est formée de Hâfez et de son œuvre mais ils permettent aussi de discerner ce qu'il pense de son lecteur : au début du commentaire d'un ghazal, il donne la référence du ghazal en question dans deux éditions du *Divân* autres que son édition de référence pour la traduction, ainsi que dans *Hâfez Nâmé*, ouvrage de langue persane contenant les commentaires rédigés par B. Khoramshâhi pour un grand nombre des ghazals hâféziens. Ces références montrent que selon C. H. de Fouchécour, son lecteur capable de faire une confrontation entre les trois éditions mentionnées du *Divân* et d'aller plus loin dans la compréhension des ghazals en consultant les commentaires de Khoramshâhi ; c'est-à-dire que son lecteur est censé avoir déjà acquis une connaissance suffisante de la langue et littérature persanes. Mais dans les commentaires il y a aussi d'autres allusions ou références aux textes littéraires ou critiques persans qui témoignent de la conviction de C. H. de Fouchécour quant à la familiarité de son lecteur avec la littérature persane.

Dans le commentaire d'un ghazal, il fait parfois allusion à un texte persan pour expliquer un aspect culturel ou souligner un trait intertextuel et donner ainsi un coup de main à son lecteur dans la compréhension du ghazal, ou le renseigner sur l'emploi poétique qu'en fait Hâfez : accompagnée de ces allusions et références, la traduction de C. H. de Fouchécour est une initiation à l'étrangeté de l'original, elle est censée éduquer le lecteur à l'altérité du monde poétique dont il a un spécimen dans les mains.

Mais dans certains commentaires, C. H. de Fouchécour se contente de présenter les références sans exprimer les détails ; en fait il confie à son lecteur le soin d'aller découvrir les détails dans les références citées : par exemple dans le commentaire du ghazal 272, il déclare que dans le distique IV, le mot persan « *qowl* » (qui peut signifier « citation », ou « promesse ») est traduit par « chant » et pour savoir la raison de son choix, il réfère son lecteur à *Hâfez va Mûsiqi*, une étude menée par H. Mallâh sur l'emploi du vocabulaire de la musique traditionnelle persane dans le *Divân*. De telles références mettent plus en évidence le fait que le lecteur de cette traduction est censé connaître et fréquenter la langue et littérature persanes, c'est-à-dire que cette traduction est destinée en premier lieu aux chercheurs et étudiants dans le domaine des études iraniennes.

L'abondance des références mentionnées par C. H. de Fouchécour permet de souligner la fonction pédagogique de sa traduction : il est un professeur et chercheur qui pense dans sa traduction à dire ce qu'il sait de Hâfez et de son œuvre ; s'il ne possède que quelques pages pour exposer à son lecteur le fruit de seize ans de travail sur l'œuvre de Hâfez, il peut lui procurer au moins la possibilité de découvrir l'œuvre de Hâfez ailleurs. Il y a peut-être lieu de dire que par l'abondance desdites références, la traduction du *Divân* dépasse le niveau pédagogique et touche à une fonction encyclopédique : comme nous l'avons constaté, notre traducteur est partagé entre l'ambition de ne pas dire plus que Hâfez et le souci de mettre en commun avec son lecteur sa compréhension de la pensée hâfézienne et sa connaissance de la littérature classique persane ; par conséquent il ne peut renoncer ni à l'un ni à l'autre. C'est ainsi qu'il rédige des commentaires fructueux pour sa traduction de sorte qu'elle n'est pas seulement une traduction française du *Divân* de Hâfez, mais aussi une encyclopédie de Hâfez dans lequel nous pouvons trouver le résumé et la bibliographie des meilleures études menées sur l'œuvre de Hâfez.

2.2.5. Le commentaire est le complément du texte traduit

À l'aide de ce que nous venons de dire dans les paragraphes précédents, nous pouvons conclure qu'il y a une relation de complémentarité entre le commentaire et le texte

traduit : il accompagne le texte traduit pour remplir la lacune qui existe entre ce dernier et le texte original ; il transfère dans la langue-culture d'accueil ce que la traduction ne peut pas rendre, ce qu'elle a laissé intact dans la langue-culture de départ et ainsi le commentaire récompense-t-il la défektivité inhérente à la traduction ; c'est dans ces moments de compensation que le commentaire devient aussi la critique de la traduction, que le traducteur expose les problèmes imposés par le texte original, explique les solutions adoptées et les pourquoi de ses choix traductifs, commente son activité traduisante et se prononce sur l'acte de traduire et sur le texte traduit.

Le commentaire complète aussi le texte traduit par rapport à la lecture interprétative que fait le traducteur du texte original ; il est vrai surtout dans les cas où le traducteur ne veut pas mêler sa traduction de sa propre compréhension ; il rejette dans les commentaires ce qu'il comprend lui-même du texte original en tant que lecteur qui laisse ses présupposés culturels et littéraires influencer sa compréhension. C'est dans ces commentaires que nous pouvons voir clairement la manière dont le traducteur aborde le texte original.

2.3. Une traduction non versifiée

Afin d'offrir à son lecteur un certain accès au texte même de Hâfez, C. H. de Fouchécour entend ne pas dire ni plus, ni moins que Hâfez. Pour ne pas dire plus que Hâfez, il rejette sa compréhension et ses notes explicatives au commentaire de chaque ghazal ; et pour ne pas dire moins que Hâfez, d'une part, il explique dans les commentaires les subtilités formelles et sémantiques que la traduction ne peut rendre et d'autre part, il présente une traduction non versifiée et ne cède pas à la tentation de versifier sa traduction, tentation qui, selon C. H. de Fouchécour, nous éloigne du texte même de Hâfez. Ce qui importe pour lui, c'est de rendre accessible pour son lecteur français la pensée hâfézienne de manière intacte : cette pensée réside dans les mots et expressions que Hâfez a tirés du réservoir du langage technique de la spiritualité persane, langage imagé et métaphorique qui s'est formé au cours de cinq siècles. Toucher à ses mots, pour versifier la traduction,

ou bien remplacer une image par une autre image plus familière au public français, aboutit à l'altération de la pensée hâfézienne. Le traducteur suit de près les paroles de Hâféz et essaye de « dire au mieux ce qui se lit dans le texte » (Fouchécour, 2006 : 8). Son souci philologique le conduit à conserver dans sa traduction tous les mots « finement ciselé[s] » et « choisi[s] » de la poésie hâfézienne (id.) ; les mots autour desquels les halos de sens se sont formés au cours des siècles. Dans toutes les occurrences d'un mot essentiel du *Divân*, notre traducteur garde éveillée sa mémoire et à l'aide de sa profonde connaissance de la littérature classique persane, il entend l'écho des emplois du même mot dans les autres textes persans ainsi que l'écho des autres mots présents dans le poème ou traditionnellement associés qui vient se rejoindre à l'écho du mot en question. Il importe pour lui de faire entendre ces échos dans sa traduction française. Il présente une traduction mot à mot des images poétiques croyant que « derrière toute image se cache une pensée » (Fouchécour, 2008 : 5) et que toute modification des mots, quelque minime qu'elle soit, aboutit à la destruction de l'image et donc de la pensée qu'elle cache en soi.

Comme l'a indiqué C. H. de Fouchécour, il détruit « le tissu poétique fait à la fois de sons et de rythmes » (Fouchécour, 2006 : 8) au profit de la pensée, du contenu qui s'y love pour que son lecteur puisse aller plus loin et s'approcher du texte. Comme nous le verrons dans le chapitre III en confrontant la traduction d'un certain nombre de ghazals, les jeux de sonorité et le rythme sont pensés dans la poésie hâfézienne et dans un nombre de ses ghazals, c'est l'identité du mètre, de la rime et du refrain qui est la raison la plus apparente de regrouper les distiques dans le cadre d'un ghazal³⁷ ; et la traduction qui néglige le mètre, la rime et le refrain, transforme lesdits ghazals en un ensemble de lignes superposées arbitrairement.

Il y a lieu de remarquer que malgré le souci du traducteur pour garder le mot et la pensée de Hâféz, il est bien conscient de la grande musicalité de la poésie classique persane en général et de l'œuvre de Hâféz en particulier. Il avoue que « le *Divân* va mieux sur un

³⁷. Par exemple les ghazals 40 et 41 qui ont, selon C. H. de Fouchécour, « un aspect décousu » au premier abord.

CD qu'à l'imprimerie » (ibid. : 75). Mais son souci de faire rayonner les facettes de la pensée hâfézienne à travers sa traduction l'empêche de penser à la recreation de cette musicalité. Malgré la règle principale de ne pas céder devant la tentation de donner une traduction versifiée, on rencontre des cas où il respecte le rythme de l'original ou crée des jeux de sonorité ; la confrontation de la traduction et de l'original nous permettra de mieux apprécier ces efforts.

3. Horizon traductif

« Comment traduit-on la littérature en France ? », voilà la première question qui vient à l'esprit lorsqu'on s'intéresse à découvrir l'horizon traductif en France au temps de la préparation et de la publication d'une traduction. Si nous prenons en considération les textes et entretiens dans lesquels C. H. de Fouchécour a parlé de Hâféz et de sa traduction du *Divân*, nous pouvons affirmer que cette traduction a été préparée pendant près de vingt ans entre 1986 et 2006 : c'était en 1986 qu'il a commencé à se préparer pour traduire l'œuvre de Hâféz en abordant sérieusement le *Divân* (Fouchécour, 1988 : 1) ; six ans plus tard, il a affirmé, dans un entretien en 1992, avoir déjà traduit près de 500 ghazals de Hâféz et qu'il pensait à écrire des notes pour chaque ghazal traduit (Shâhrokhi et Dehbâshi, 1995 : 248) et ce n'est qu'en 2006 que sa traduction a enfin été publiée. Cette période des années 80 et 90 coïncidait avec l'apogée des études traductologiques en France : après les travaux de Valery Larbaud, de George Mounin, d'Henri Meschonnic, de Jean-René Ladmiral... arrivent une vague des études traductologiques dont les plus célèbres sont proposées par Antoine Berman.

Dans la majorité des études traitant des questions de la traduction littéraire, nous pouvons voir des théoriciens et des critiques qui déplorent la mauvaise situation de la traduction littéraire en France. Cette situation est pire pour la traduction poétique malgré le nombre croissant des études qui y sont consacrées. Ces derniers affirment que pour les traducteurs français, la traduction est une transmission de sens qui, en même temps, est tenue de rendre ce sens plus clair, de les nettoyer des obscurités inhérentes à l'étrangeté de la langue-culture de départ. A. Berman, dont les idées ont suscité les débats et le nom est

devenu incontournable en traductologie, est peut-être celui qui a formulé de meilleure façon les trois caractéristiques générales de la traduction littéraire en France : « *Culturellement* parlant, elle est *ethnocentrique*. *Littérairement* parlant elle est *hypertextuelle*. Et *philosophiquement* parlant elle est *platonicienne* » (Berman, 1999 : 26). Une traduction est ethnocentrique lorsqu'elle cherche à adapter, à annexer à sa propre culture tout ce qui constitue l'étrangeté du texte à traduire. La traduction hypertextuelle se dit d'une traduction dont le résultat est un texte qui imite un texte déjà existant dans la littérature d'arrivée, par parodie, pastiche, adaptation, plagiat ou toute autre transformation formelle. Cette tradition des traductions ethnocentriques, hypertextuelles et platoniciennes n'est pas née d'hier : selon la majorité des théoriciens, la raison du caractère ethnocentrique et annexionniste de la traduction en France, comme en Europe, remonte au Moyen Âge et se situe dans deux faits : d'un côté, bien que l'Europe soit le continent de la traduction, qu'elle soit « née de la traduction et dans la traduction » (Meschonnic, 2012 : 38), elle nie son origine traductrice et devient le continent de l'effacement des traductions qui prend ses propres valeurs comme universelles ; elle veut que l'étrangeté de l'Autre soit modérée, annexée ou effacée. De l'autre, il y a au sein de l'histoire de la langue française, une hiérarchisation des langues selon laquelle le français est supérieur à d'autres vernaculaires parce qu'elle est la langue royale ; ce fait que le français « a d'abord été *langue royale, langue régie* » (Berman, 1986b : 211), lui a fourni un caractère sacré et intouchable et des vertus comme la clarté et la précision. La primauté de la langue française aboutit à « une figure négative de la traduction » et du rapport à l'Étranger qu'elle implique (ibid. : 207). Les réminiscences de la dénégation européenne de l'étrangeté de l'Autre et de la figure négative française de la traduction persistent à travers les siècles dans l'esprit des traducteurs français jusqu'à nos jours ; l'hypertextualité et le platonisme des traductions françaises sont les corollaires de leur caractère ethnocentrique.

Pourtant c'est dans les années quatre-vingt qu'arrive l'époque de la grande effervescence de la théorisation et de la réflexion sur la traduction : un nombre croissant d'écrivains s'intéressent à la traduction comme un rapport interculturel et essayent de mettre la

traduction en valeur en tant que mode de constitution et d'élargissement fondamental de la culture traduisante. C'est surtout la publication de *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* en 1984 qui éveille l'attention des critiques et traducteurs sur la richesse et l'importance de la traduction et des études traductologiques sur le plan culturel : dans cet ouvrage, A. Berman souligne l'influence positive qu'avait la traduction dans la formation de la langue et de la culture allemandes ; s'inspirant des philosophes et des littéraires de l'Allemagne romantique, il impose une visée éthique à la traduction et exige que l'essence de la traduction soit « ouverture, dialogue, métissage, décentrement » (Berman, 1984 : 16). Selon lui, la traduction doit sortir de l'ombre et devient une « *éducation à l'étrangeté* » (Berman, 1999 : 73) ; pour cela, une traduction doit présenter et accueillir l'Autre dans son étrangeté au lieu de le repousser ou de le dominer sous prétexte de faciliter sa lecture. Ce mouvement des études traductologiques françaises pour célébrer l'Autre en tant qu'Autre dans son propre espace linguistique et culturel continue dans les années 90.

Comme nous avons déjà remarqué, C. H. de Fouchécour qui se déclare être influencé par les théories de Berman et surtout de son éminent ouvrage *Pour une critique des traductions : John Donne*, a préféré de permettre à son lecteur d'approcher la poésie hâfézienne dans son étrangeté « plutôt que d'étirer le texte jusqu'à lui » (Fouchécour, 2006 : 8) : en traduisant le *Divân* de Hâféz, il ne remplace jamais une image ou un thème par un autre sous prétexte d'être plus familier ou d'être moins choquant pour le lecteur français ou pour donner une allure plus française au texte traduit ; s'il supprime rarement une référence culturelle, ce n'est pas pour la remplacer par une référence culturelle française ; nous n'y trouvons rien qui peut témoigner de la conviction du traducteur à la primauté de sa propre langue-culture ; il ne cherche pas un écrivain ou poète français dont la pensée, le langage ou le style ressemble ou peut remplacer la pensée, le langage et le style de Hâféz ; ainsi avons-nous le droit de dire que sa traduction n'est ni ethnocentrique, ni hypertextuelle.

Il nous semble que son projet de traduction est plus influencé par son expérience de professeur et de chercheur que par l'horizon traductif : il ne faut pas oublier qu'il n'est

pas traducteur de métier mais qu'il est par contre professeur et chercheur, et que pendant des années de recherche et d'enseignement, il s'est formé une image de la littérature classique persane et de l'œuvre de Hâfez qui l'a orienté vers la définition d'un projet traductif à trois dimensions.

La traduction de C. H. de Fouchécour est une traduction non versifiée et il cherche à conserver les mots et les images mêmes de Hâfez. Son souci philologique et son ambition pour dévoiler la pensée hâfézienne aboutissent à ce qu'il risque de détruire, au profit du sens, le tissu poétique des ghazals qui est fait à la fois de sons et de rythmes. De ce point de vue, il rejoint les universitaires qui voient « la poésie étrangère comme un objet d'étude, des prétextes à érudition plus que des œuvres d'art » (Etkind, 1982 : X) ; ces universitaires traduisent avec beaucoup de conscience professionnelle, ils s'efforcent de rendre le sens des poèmes étrangers afin de procurer de l'information sur la vie, la pensée et l'époque de leurs poètes ; ils se soucient peu de ce fait que dans la traduction des textes littéraires, la restitution du sens « est une dimension réelle mais seconde » (Berman, 1989 : 676) ; ainsi devons-nous dire qu'ils mettent les textes littéraires sur le même plan que n'importe quel texte. Leurs traductions sont utiles et exactes, mais n'ont rien d'artistique et de poétique ; et malheureusement, elles seraient dans la plupart des cas illisibles ou incompréhensibles sans le texte original. Elles cherchent moins à restituer le même plaisir esthétique, le même ébranlement de l'âme qu'on ressent en lisant le poème original qu'à fournir des données relevant de l'ethnologie ou de l'histoire littéraire. Le texte engendré par une telle démarche est une prose d'information, un faible contenu sémantique qui n'a rien à voir avec la poésie entendue comme art verbal. Ces universitaires-traducteurs font passer le sens et négligent la forme poétique, son rythme, sa longueur ou concision, ses allitérations, etc. suivant en cela Mérimée qui formulait ainsi sa pensée : « Vous savez que je ne suis pas connaisseur en matière de poésie. La première chose c'est de satisfaire la raison, l'oreille vient ensuite » (cité par Etkind : 1982 : X). Mais qui ignore aujourd'hui que la poésie est un univers des éléments imperceptibles que le poète veut rendre perceptibles ; qu'elle fonctionne comme un tout, comme un système dont chaque élément a son importance cruciale et qu'en

perdant une partie, elle cesse de fonctionner comme un tout ? La poésie, c'est l'union des sens et des sons, des images et des idées, du fond et de la forme. Si, en faisant passer le poème dans une autre langue, on ne conserve que le sens des mots et des images, si on laisse de côté les sons et les rythmes, « il ne restera rien de ce poème qu'un squelette sémantique » (ibid. : XI).

Ainsi la destinée de Hâfez en France pourrait-elle ressembler à celle des autres poètes étrangers que dénonce Efim Etkind : ils sont presque inconnus pour les lecteurs français ; ces derniers savaient parfois quelque chose de leur biographie, mais rien de leurs œuvres. Ils ont raison car on traduit leurs œuvres en prose ou en vers de sorte « qu'il n'est guère possible de les lire sinon en vue d'un examen » (ibid. : IX-X).

Apparemment ce qui pousse C. H. de Fouchécour à présenter une traduction non versifiée de Hâfez, c'est le destin des traductions précédentes qui existent de l'œuvre de Hâfez ; elles sont toutes des traductions fragmentaires qui, dans le but de traduire en poésie, se sont éloignées beaucoup du texte même de Hâfez et ne reflètent pas les subtilités formelles de sa poésie, ni une idée correcte de la pensée hâfézienne : ainsi, ces traductions cessent-elles de vieillir comme les œuvres « qui tiennent à travers les âges » et qui continuent « à être lues, à être actives » (Meschonnic, 2012 : 25-26). Dans une recherche consacrée à la réception de la poésie hâfézienne en France, Zahrâ Shams présente toutes les traductions françaises précédentes ainsi que les premières traductions en langues européennes des ghazals de Hâfez ; elle y annonce aussi la bonne nouvelle de la tentative de C. H. de Fouchécour pour traduire le *Divân* de Hâfez dans son intégralité (Shams, 2001). Selon cette recherche, c'étaient d'abord les étrangers qui, bien avant les Français eux-mêmes, s'efforçaient de traduire les ghazals de Hâfez en français : l'anglais Sir William Jones présente en 1775 dans son *Traité sur la poésie orientale* « le ghazal persan aux lecteurs français avant de leur offrir ensuite la traduction en prose de dix ghazals de Hâfez et, à la fin du *Traité*, la traduction en vers de treize ghazals » (ibid. : 75). Cette première traduction française était versifiée et s'efforçait de rendre le sens exact des ghazals mais elle s'en éloignait de temps en temps.

La deuxième traduction française a été présentée par F.-J. Herbin en février 1806 sous forme d'un petit livre, *Notice sur Khoudjah Hhafiz Al-Chyrazy*, et lue dans une séance publique de la Société des sciences, lettres et arts de Paris. Herbin présente dans sa *Notice...*, une vue générale sur Hâfez et ses rois contemporains. Selon lui, le *Divân* est un « ouvrage fort estimé » et a un « sens mystique qui a rapport à l'amour de Dieu » (ibid. : 77). La traduction de chaque ghazal est suivie de notes dans lesquelles Herbin donne la transcription latine du texte persan et une traduction littérale du ghazal.

Ces deux premières traductions ont été suivies par 13 traductions d'autres qui étaient toutes fragmentaires ; en plus des ghazals, les autres pièces poétiques de Hâfez étaient aussi traduites en français : par exemple, Mme Carpentier a traduit les quatrains de Hâfez en français en 1921 ou bien Pierre Seghers a ajouté la traduction de *Sâqi nâmé* (Le livre de l'échanson) à la traduction de 32 ghazals dans son *Livre d'or du Divân de Hâfez*. Parfois ces traductions étaient nues et sans appareils paratextuels, c'est-à-dire sans préface, ni introduction et notes ; mais elles étaient généralement accompagnées par une préface et les notes du traducteur. Les questions traitées dans les préfaces et les notes concernaient généralement le prestige et la place de Hâfez dans la littérature persane et la popularité de sa poésie, la biographie du poète ainsi que des rois contemporains, l'ambiance sociale, politique et culturelle de son siècle, l'art poétique de Hâfez et les subtilités sémantiques et formelles de ses poèmes, le caractère ambigu de l'amour qu'il chante et qui oscille entre le divin et l'humain, et enfin les problèmes rencontrés au cours de la traduction et la méthode de travail. Ces questions préoccupaient presque tous les traducteurs de Hâfez qui ignoraient parfois la langue persane et traduisaient les poèmes hâféziens à partir des traductions en d'autres langues européennes ; et parfois ils étaient eux-mêmes des personnages érudits et lettrés connaissant à fond l'histoire et littérature de l'Iran médiéval. Parmi ces derniers traducteurs spécialistes d'études iraniennes, nous pouvons citer les noms d'Henri Massé, Roger Lescot, Gilbert Lazard entre autres. En se fondant sur les recherches des maîtres iraniens et étrangers ainsi que leurs propres travaux, ces traducteurs-spécialistes ont rédigé des préfaces et des notes à leurs

traductions qui ont contribué à faire connaître la pensée et la poésie de Hâfez en France plus que les traductions elles-mêmes.

Il faut remarquer que même si l'introduction rédigée par C. H. de Fouchécour pour sa traduction se fonde sur les questions qui forment généralement la base des préfaces et des notes des traducteurs précédents, les réponses qu'il apporte à ces questions s'avèrent plus exhaustives et détaillées ; ce qui résulte de deux facteurs importants : premièrement l'originalité de la carrière de C. H. de Fouchécour qui a commencé par la recherche des éléments naturels dans les premiers textes lyriques persans en passant par la recherche des notions morales dans les textes du IX^e au XIII^e siècles pour aboutir à près de vingt ans de recherche et de réflexion sur la vie et la poésie de Hâfez ; deuxièmement l'expansion et le progrès des recherches des maîtres iraniens sur Hâfez et son œuvre pendant la deuxième moitié du XX^e siècle ; en fait c'était après le travail pionnier de Q. Qani et de M. Qazvini dans l'édition du *Divân* en 1941 que la poésie de Hâfez a été placée au centre de l'attention des maîtres iraniens et que ces derniers ont consacré de nombreuses recherches à l'œuvre de Hâfez ; pendant les dernières décennies du siècle, le nombre des études traitant de la pensée et de la poésie hâféziennes s'est multiplié de plus en plus jusqu'à former un domaine à part dans les études littéraires persanes, un domaine qu'on désigne aujourd'hui par « *hafézologie* » (*Hâfez shenâsi*). Ainsi, si Arthur Guy ne pouvait-il fonder sa traduction que sur les commentaires rédigés par Souidi (et quelques traductions latines, anglaises, allemandes et françaises), C. H. de Fouchécour dispose de plusieurs commentaires et d'un nombre remarquable d'essais et d'articles qui étudient l'œuvre de Hâfez sous ses multiples facettes. Cette multiplicité des sources consultées a contribué largement à l'exhaustivité et à la qualité de la traduction et des commentaires de C. H. de Fouchécour.

Il reste à remarquer que parmi les traducteurs de l'œuvre de Hâfez, il y a ceux qui proposent une traduction exacte en prose et mot à mot pour transmettre le sens de l'original et les dits du poète ; certains traducteurs réclament la liberté de donner une traduction plus favorable, plus convenable au lecteur français et se permettent de modifier certains passages de l'original sous prétexte que les vers doivent être traduits en

vers, que certains passages blessent le goût et choquent le bon sens, que l'original est incompréhensible et trop étranger pour les Français, que la traduction doit produire une impression pareille à celle produite par les poèmes de Hâfez ; mais il y a aussi des traducteurs qui vacillent entre une traduction littérale et la paraphrase.

Mais la traduction de C. H. de Fouchécour semble ne pas être influencée par toutes ces traductions parce qu'elles sont, comme il l'a remarqué lui-même, fragmentaires et « ne tiennent pas compte du progrès de l'édition et des commentaires » du *Divân* (Shams, 2001 : 117). Autrement dit, les traductions précédentes influencent de manière négative sa traduction : il décide de ne pas traduire à la manière de ses prédécesseurs traducteurs : ne pas donner la traduction versifiée et non commentée d'un nombre restreint des ghazals de Hâfez.

D'ailleurs il y a lieu de noter que la traduction de C. H. de Fouchécour a été suivie par une autre traduction fragmentaire qui comprend une introduction d'une vingtaine de pages et 101 ghazals. Le traducteur, Gilbert Lazard, qui a déjà présenté la traduction des plusieurs ghazals ici et là, aborde dans l'introduction, les mêmes questions qui sont déjà traitées par les autres traducteurs ; après avoir estimé la traduction de C. H. de Fouchécour comme un « beau travail récent [...] en prose, rigoureusement littérale et accompagnée d'un riche commentaire nourri des données rassemblées par les spécialistes iraniens » (Lazard, 2010 : 30), il annonce que sa traduction en est différente parce qu'elle fait un choix de 101 ghazals et tout en essayant de rester aussi exacte que possible, elle n'a pas de prétentions philologiques.

Mais sa traduction est surtout différente de celle de C. H. de Fouchécour par le fait qu'elle est versifiée : selon G. Lazard, des vers réguliers doivent être traduits en vers et ainsi a-t-il employé des mètres syllabiques dans sa traduction mais sans se soucier de la « correspondance systématique entre le mètre persan [du ghazal] et le mètre français choisi » (id.). En plus, certains ghazals sont pourvus de rimes bien que le traducteur n'ait pas « cherché la rime systématiquement » (id) ; la rime est parfois unique dans tous les distiques du ghazal traduit comme dans le ghazal persan et parfois, elles diffèrent d'une

strophe à l'autre. C'est par ces différences qu'il présente sa traduction comme « complémentaire » de celle de C. H. de Fouchécour.

Conclusion

L'hémistiche hâfézien que cite C. H. de Fouchécour en exergue de sa traduction, montre bien l'intention recherchée par lui en traduisant le *Divân* de Hâféz : « Je possède un joyau et cherche quelqu'un qui sache le regarder » (Fouchécour, 2006 : 7). À l'invitation de Hâféz et dans le but d'acquérir le savoir nécessaire pour regarder ce joyau mystérieux à multiples facettes, C. H. de Fouchécour se met à la recherche du secret des ghazals de Hâféz. Comme nous venons de le constater, sa recherche se fonde sur trois axes principaux : 1. la relation de l'œuvre de Hâféz avec les œuvres des prédécesseurs pour dévoiler « les origines et les originalités » ; 2. l'étude des différents aspects de l'amour hâfézien qui est le centre de gravitation de sa poésie ; 3. la recherche des données autobiographiques et historiques grâce auxquelles il peut reconstruire le contexte social, culturel et politique du siècle de Hâféz et ainsi, éclairer la pensée et la vision du monde de Hâféz. Il fait aussi allusion au rôle de l'écriture et de la musicalité dans les ghazals de Hâféz.

Pour C. H. de Fouchécour, Hâféz est « le grand connaisseur de ses prédécesseurs en poésie » (Fouchécour, 2000 : 14) dont la pensée est « la dépositaire et le terreau d'une tradition qui traversa trois mondes antérieurs, depuis le culte du Mithra des Scythes » (Fouchécour, 2006 : 10). Le rôle de Hâféz est de mettre à son apogée le genre lyrique persan tout en exploitant un langage poétique formé par ses devanciers. Dans ce langage poétique raffiné, chaque mot s'est lesté d'un réseau des significations au cours des siècles et par les emplois fréquents qu'en faisaient les hommes de lettres. La solide connaissance de C. H. de Fouchécour lui fait sentir tout le poids de ces mots, et des images et expressions que forment ces mots dans les ghazals de Hâféz ; d'où le souci philologique de C. H. de Fouchécour pour conserver les mots mêmes de Hâféz dans sa traduction et sa résistance devant la tentation de versifier sa traduction. Pour révéler ces réseaux significatifs à son lecteur français, il se fonde sur les autres œuvres littéraires et donne des explications dans son introduction et les commentaires de chaque ghazal.

Hâfez emploie les mots et images de ce langage poétique pour parler d'un amour ardent à facette variées dont il hérite de ses prédécesseurs ; selon C. H. de Fouchécour, cet amour est un amour divin emprunté à une tradition soufie/mystique croyant que la raison de la Création est l'amour de l'Homme pour son créateur et que l'Homme est prédestiné à l'amour. Selon C. H. de Fouchécour, l'Être aimé de Hâfez n'a pas de corps et se reflète par les images ; en plus, il est aimé d'une même intensité tout au long du *Divân* qui a été composé pendant plus de cinquante ans. Il se comporte, comme tous les autres aimés de la littérature classique persane, selon les jeux de *Nâz-o Niyâz*.

Cet amour divin rayonne dans tous les coins du *Divân* ; en fait le *Divân* est une « voie à parcourir » (ibid. : 24) qu'a C. H. de Fouchécour parcourue en quête du secret hâfézien pendant près de vingt ans. Ce dernier, en présentant la traduction de tous les ghazals du *Divân*, envisage de tracer la même voie en langue française pour permettre à son lecteur de la parcourir afin qu'il découvre lui-même les facettes variées de l'amour hâfézien. Mais sachant qu'au début, « comme l'amour, l'abord des poèmes de Hâfez semble facile mais plus on y avance, plus on pénètre dans l'enchevêtrement des pensées » (ibid. : 8-9) et il devient plus difficile pour le lecteur français de cerner les secrets hâféziens, C. H. de Fouchécour fournit des repères pour ses lecteurs en présentant une traduction commentée. Dans l'ambition de ne pas s'éloigner de la voie à parcourir – le texte même de Hâfez – et par là, de ne pas altérer la pensée hâfézienne, il s'impose un souci philologique et renonce à versifier sa traduction.

Un nombre remarquable des pages de l'introduction de C. H. de Fouchécour est consacré à la recherche des données biographiques et à la reconstruction du contexte historique du Fârs au XIV^e siècle ; dans ces pages, il cherche à évaluer l'influence réciproque entre l'œuvre de Hâfez et sa vie privée, l'ambiance culturelle de sa ville natale et de la cour de Chirâz. Cette évaluation permet de découvrir les faveurs et disgrâces que procure à Hâfez son métier de poète dans les cercles culturels et religieux ainsi que dans la cour du Fârs ; il peut aussi révéler l'influence de la vie privée du poète, de l'ambiance socio-culturelle de Chirâz et de la fréquentation de la cour des princes sur son œuvre.

C. H. de Fouchécour met ainsi toute son érudition au service de sa traduction ; cette traduction s'inscrit en fait dans un cadre plus général : faire connaître l'Iran médiéval en France à l'aide des recherches sur la littérature classique persane. Si C. H. de Fouchécour présente une traduction de tous les ghazals du *Divân* pour faire connaître Hâfez en France, il entend aussi présenter une idée générale de la tradition lyrique persane ; d'où l'abondance des références aux autres œuvres lyriques persanes et la place remarquable de l'amour et des notions amoureuses dans l'introduction et les commentaires. S'il consacre plus de la moitié de son introduction à établir une biographie de Hâfez ainsi qu'à reconstruire l'ambiance sociale, culturelle et politique du Fârs au XIV^e siècle, c'est parce qu'il envisage aussi de donner un modèle des relations entre les institutions religieuses, culturelles et politiques en Iran médiéval. Ainsi le Hâfez qu'entend C. H. de Fouchécour faire connaître en France, est le représentant de la longue tradition lyrique persane avant d'être le poète classique le plus populaire de l'Iran.

Dans cette traduction, comme dans toutes ses autres recherches, le savoir de C. H. de Fouchécour sur le sujet étudié est admirable et son attention au détail est remarquable. Mais quand une œuvre est traduite comme un objet d'érudition, elle cesse de fonctionner en tant qu'œuvre d'art, elle se transforme en « outil de connaissance » qui est censé donner une masse d'informations sur la culture, la société et l'époque au sein desquelles elle est produite ; par conséquent ce qui est dit dans l'œuvre est plus important que la manière de dire de l'œuvre ; et même si quelque chose de cette manière de dire est conservé dans la traduction, il est encore dans le but d'apporter une certaine information ; par exemple si par son souci philologique, C. H. de Fouchécour garde les mots et les images mêmes de Hâfez dans sa traduction, on peut voir dans son souci philologique une intention pour dévoiler les informations que portent ces mots sur la tradition littéraire persane.

Mais en plus de la « manière de faire connaître en France » qu'est cette traduction pour le *Divân* de Hâfez, le livre qui est à son tour « un outil de culture » et « un monument pour la connaissance de l'orient », cette traduction devrait avoir d'autres finalités : en tant que traduction d'un recueil poétique, sa première fonction est d'éveiller, surtout de manière

inconsciente, le goût et le plaisir esthétiques chez le lecteur. La traduction d'une œuvre poétique ne saurait accomplir sa fonction que si elle prend en considération la manière de dire de l'original, c'est-à-dire sa forme poétique. Un poète est considéré comme tel parce qu'il s'exprime à travers une forme poétique, parce qu'il exploite un art poétique ; cette remarque est encore plus importante pour un poète classique persan : la littérature classique persane est la reprise des mêmes idées et des mêmes thèmes qui sont chaque fois exprimés dans une nouvelle forme ; c'est la forme, la manière de dire qui décide du destin d'une œuvre littéraire. C. H. de Fouchécour se montre bien conscient de cette vérité lorsqu'il exprime à propos des notions morales : « Nasir ad din Tûsi a des définitions lumineuses de certaines vertus, mais c'est la force rhétorique des récits et des sentences de Sa'di qui a influencé la vie morale de nombreuses générations » (Fouchécour, 2009b : 9) ou quand il écrit à propos de la qualité formelle des poèmes de Jâmi : « S'il veut et réalise bien le projet de dire à nouveau ce que d'autres ont dit avant lui, il a fait si bien sien ce que la tradition des conseils au prince lui livrait que sa composition a un caractère vraiment personnel » (Fouchécour, 1999 : 15). Traduire le *Divân* de Hâfez comme un objet d'érudition finit par priver une grande partie de ses lecteurs potentiels en langue-culture d'accueil.

Le traducteur avant de se mettre à traduire une œuvre poétique, et le chercheur avant d'entamer une confrontation de la traduction avec l'original, doivent se forger une idée correcte et exhaustive de la pensée et de l'art poétique du poète en question.

Puisque cette recherche ne permet pas d'étudier le *Divân* de Hâfez dans son intégralité, nous ne contenterons de la confrontation et de l'analyse de la traduction d'un nombre restreint des ghazals ; il est évident qu'à l'aide de ce corpus choisi, nous ne pouvons pas nous forger une idée correcte de la pensée hâfézienne qui n'est saisissable qu'en considérant l'intégralité de son *Divân*. Sans avoir cerné cette pensée, nous ne saurions pas mesurer l'importance et le caractère pensé de la forme cohérente de la poésie hâfézienne. Ainsi sommes-nous convaincus d'ouvrir un nouveau chapitre sur l'art poétique de Hâfez dans lequel nous parlerons du penseur, du rhétoricien et du musicien qui coexistent en Hâfez. En fait, ce chapitre III nous permettra de faire une pré-analyse

textuelle du texte à traduire, en tant que critique et analyste de la traduction. Dans cette pré-analyse textuelle qui formera la base de la méthode de confrontation entre l'original et la traduction dans le chapitre IV, nous chercherons à répondre aux questions que nous nous sommes posées au cours de la lecture de la traduction de C. H. de Fouchécour (et de tous ses écrits et dits sur Hâfez) dans le chapitre I ; comme nous l'avons remarqué dans l'introduction de cette recherche, si le traducteur est un lecteur privilégié du texte à traduire, le critique l'est autant : traduire implique une lecture attentive de l'original et la critique de la traduction implique une lecture attentive du texte original et du texte traduit.

Ce chapitre sera une occasion pour parler clairement à propos de Hâfez et de son œuvre poétique et permettra de présenter une lecture exhaustive de sa poésie qui embrasserait tous ses aspects contradictoires, y compris la question sur le caractère humain ou divin de son amour ; la réponse de cette question déterminera s'il faut comprendre les thèmes et images de la poésie hâfézienne dans leur sens littéral ou dans leur sens métaphorique mystique. Mais ce qui importe plus que tout, c'est de montrer que malgré l'apparence incohérente des ghazals de Hâfez (qui est due à l'indépendance sémantique des distiques), ils jouissent d'une remarquable cohérence formelle. Ce chapitre est un effort pour repérer les éléments constitutifs de la poéticité des ghazals de Hâfez qui d'une part, jouent un rôle indéniable dans la popularité de sa poésie et d'autre part, posent les problèmes majeurs au traducteur.

DEUXIÈME PARTIE

LA TRADUCTION ET LA
POÉSIE

CHAPITRE III

Hâfez et son art poétique

0. Introduction

Le but de ce chapitre est de répondre à la question « en quoi consiste l'originalité de la poésie hâfézienne ? » ; les lectures du *Divân* et de ses divers commentaires et textes critiques nous ont montré que la poésie de Hâfez a attiré l'attention des maîtres iraniens et étrangers dans trois directions : premièrement la pensée et la vision du monde que Hâfez expose dans son *Divân* ; cette pensée forme la direction la plus largement traitée et développée par les spécialistes ; deuxièmement la maîtrise de Hâfez dans l'emploi des figures de style usuelles dans le langage lyrique persan ; troisièmement le génie musical de Hâfez et la grande musicalité de sa poésie qui ont poussé les spécialistes à émettre des hypothèses sur le métier de Hâfez.

L'étude des écrits critiques sur la poésie hâfézienne montre qu'il est impossible de placer Hâfez parmi les adhérents d'une doctrine soufie ou d'un courant intellectuel déterminé : tout effort qui s'impose une telle fin, sera bientôt contrarié par les multiples preuves contraires dans le *Divân*, comme cela a été le cas pour l'appartenance de Hâfez au courant *Malâmati* dont nous avons déjà parlé. Nous n'en essayerons pas moins de présenter une pensée nouvelle de Hâfez à l'aide des recherches récentes sur l'œuvre de Hâfez ; il faut que cette pensée puisse justifier les contradictions rencontrées dans le *Divân* de Hâfez.

Après avoir défini cette pensée, nous serons dans la mesure de répondre à une série de questions sur l'art poétique de Hâfez, c'est-à-dire son talent pour approprier la forme de sa poésie à la pensée qu'il cherche à exprimer dans son *Divân*.

Comme nous savons, Hâfez est un poète classique, c'est-à-dire qu'il compose ses poèmes dans une forme fixe, en l'occurrence le ghazal, en exploitant un langage poétique conventionnel ; ainsi doit-il créer l'originalité à travers une série de contraintes : contraintes métriques, de rime et de refrain, contraintes imposées par les images et les thèmes presque stéréotypés et contraintes d'une idéologie soufie ou mystique qui fait du genre lyrique persan son apanage. Cette originalité doit apparaître à la fois dans sa pensée et dans la forme de sa poésie qui est en fait le terrain où se concrétise la pensée hâfézienne. Pour montrer cette originalité, après avoir étudié la pensée qui anime sa poésie, nous nous intéresserons à deux autres aspects de sa poésie qui ont attiré l'admiration des spécialistes, c'est-à-dire l'aspect rhétorique et l'aspect musical des ghazals. En étudiant ces deux aspects, nous chercherons à répondre à une série de questions. Nous pouvons citer les questions suivantes comme les plus importantes. En premier lieu, quelle est l'influence de la pensée hâfézienne sur la forme de sa poésie ? Autrement dit, les images et les figures de style qu'il emploie dans sa poésie, sont-elles seulement un facteur ornemental de son langage poétique ou elles reflètent la pensée qui anime son œuvre ? Comment Hâfez crée-t-il dans sa poésie, la grande musicalité dont parlent Ch. H. de Fouchécour et bien des critiques iraniens ? Quel est le rôle de cette musicalité dans la pensée de Hâfez et la popularité de sa poésie ?

La réponse que nous apporterons à ses questions nous permettra de définir l'art poétique de Hâfez et c'est en fonction de cet art poétique que nous serons capables d'établir une méthode adéquate de confrontation des ghazals de Hâfez avec leurs traductions françaises. En fait, nous allons chercher ici à présenter une nouvelle lecture de la poésie hâfézienne à l'aide de ce que nous allons constater dans le chapitre III. Cette lecture veut prendre en considération tous les éléments constitutifs de la poéticité des ghazals de Hâfez. Elle nous permettra de proposer une nouvelle méthode de confrontation qui prendra en compte le sort desdits éléments constitutifs dans le texte traduit ; cette méthode permettra de vérifier les résultats des décisions du traducteur devant les problèmes posés par chacun des éléments constitutifs mentionnés.

Il faut remarquer que la lecture présentée dans ce chapitre n'est pas une lecture tout à fait personnelle ; elle est fondée sur les travaux des maîtres iraniens sur l'œuvre de Hâfez et en présente une synthèse. Comme nous avons déjà remarqué, un nombre remarquable d'études sont consacrées à l'œuvre de Hâfez par les spécialistes iraniens et étrangers ; pourtant ces études n'étaient pas satisfaisantes pour servir de fond d'une méthode d'analyse des traductions de Hâfez ; elles sont généralement unidirectionnelles, c'est-à-dire qu'elles ne s'intéressent qu'à un seul aspect de la poésie hâfézienne tandis que dans la traduction, il s'agit de transférer le texte original dans son intégralité formelle et conceptuelle – même si cet objectif semble trop idéaliste en pratique. Nous s'efforçons de présenter une lecture selon les trois principes suivants : premièrement cette lecture doit être libérée de l'autorité des éléments biographiques et des hypothèses avancées sur la vie et la carrière de Hâfez ; deuxièmement elle doit justifier et réconcilier les contradictions rencontrées dans le *Divân* ; troisièmement tout en commençant par la pensée et la vision du monde hâféziennes, cette lecture doit présenter Hâfez comme un poète classique qui s'exprime dans un langage poétique.

Il reste à dire que vu que l'œuvre de Hâfez est présentée par les critiques iraniens et étrangers comme l'apogée de la littérature lyrique-mystique persane dans laquelle on peut apercevoir un aspect récapitulatif de toute la mentalité de la littérature persane, de son langage métaphorique et imagé, nous croyons qu'une méthode de confrontation fondée sur une lecture exhaustive de l'œuvre de Hâfez peut être une méthode adéquate pour l'analyse de la traduction de toute œuvre poétique de la littérature classique persane.

1. Hâfez : philosophe, mystique ou ... ?

Comme nous avons remarqué dans le chapitre I, il y a une continuité évolutive remarquable dans la tradition littéraire persane, de sorte que pour bien saisir la pensée et l'art poétique d'un poète, il faut prendre son œuvre en considération dans l'ensemble des œuvres du même genre. Il va de même pour Hâfez : si on ne s'intéresse qu'à son *Divân*, on ne peut pas mesurer l'originalité de la pensée qui anime son œuvre parce que cette pensée peut apparaître comme un cliché et un truisme pour le lecteur contemporain ; c'est

au cœur de la tradition lyrique-mystique persane que cette pensée prend toute sa force et se montre originale. D'ailleurs, sans déceler l'originalité de la pensée de Hâfez par rapport à ses confrères, on ne peut pas découvrir comment il brise les clichés et réconcilie les éléments contradictoires d'un langage poétique formé par plusieurs générations de poètes et écrivains.

Mais le présent travail a pour but de faire une critique de la première traduction complète du *Divân* de Hâfez et à ce titre, elle n'est pas un lieu pour étudier longuement l'évolution de la pensée soufie et mystique persane qui est à l'origine de la pensée hâfézienne. Pour cette raison et parce que l'étude de la pensée hâfézienne est cruciale pour évaluer l'art poétique de Hâfez, il nous semble préférable de présenter, avant d'aborder directement la pensée et l'art poétique hâféziens, un panorama succinct de l'évolution de la pensée soufie et mystique dans la tradition littéraire de l'Iran médiéval.

Nous commencerons ce survol par l'histoire coranique de la création de l'Homme qui se trouve à l'origine de toute la littérature spirituelle persane ; c'est sur la base de cette histoire que les maîtres spirituels iraniens fondent les principes de leur vision du monde. Après avoir étudié cette histoire, nous montrerons comment elle a inspiré les maîtres spirituels pour établir les règles d'un ascétisme soufi et comment ils finissent par créer une école spirituelle poétique et amoureuse en prétendant qu'il y a un amour éternel et sans pareil entre le Créateur et la Créature.

La conviction des maîtres spirituels, qui étaient déjà des poètes, en cet amour divin se transforme au fur et à mesure à une hardiesse éclatante pour créer une école de libertinage philosophique – en persan *rendi* (رندی). Après cette école de libertinage philosophique, nous nous intéresserons à la pensée de Hâfez qui est à la fois rejet et approbation des convictions de ses prédécesseurs : si comme les mystiques, il croit à l'amour qui existe entre Dieu et l'Homme, il rejette leurs prétentions extravagantes ; s'il affirme et préconise la sobriété et le contentement des maîtres soufis, il rejette et ridiculise leur dévotion. Lors de l'étude de la pensée hâfézienne, nous n'entendons pas révéler ce qu'il a en commun avec ses prédécesseurs ; par contre nous chercherons à dire en quoi il est différent. Selon nous cette différence est ce qui forme l'originalité de sa

pensée et ce qui donne une nouvelle signification au langage poétique qu'il hérite de ses prédécesseurs. Cette pensée originale, accompagnée des subtilités formelles de sa poésie (c'est-à-dire les jeux de sonorité, les structures métaphoriques, amphibologiques, paradoxales et satiriques), font qu'il est le poète le plus apprécié d'expression persane et qu'il attire l'admiration de tous les Iraniens, depuis les plus cultivés jusqu'aux plus simples.

Il reste à dire que pour découvrir les changements du soufisme et du mysticisme persans nous sommes inspirés d'un ouvrage de Dârioush Âshouri intitulé *Erfân va Rendi dar Sh'er-e Hâfez* (mysticisme et libertinage dans la poésie de Hâfez) (2000).

1.1. L'histoire de la création de l'Homme dans le Coran

Pour mieux comprendre la littérature mystique persane, il faut commencer par son origine qui remonte à l'histoire coranique de la création de l'Homme (Âshûri, 2000 : 63-66) : avant la création de l'Homme, l'univers se divisait en deux mondes : le monde spirituel des cieux où habitaient les anges et le monde terrestre d'ici-bas qui était la demeure des animaux et des plantes. Dieu décida de se désigner un calife sur la terre (Coran, 2/30) et créa l'Homme comme un être unissant deux essences incompatibles : comme les autres habitants du monde terrestre, son corps était de la terre ; mais pour être le calife d'Allah, il fallait qu'il ait un avantage sur les autres créatures terrestres ; c'est ainsi que Dieu insuffla son âme dans le corps mort de l'Homme et le fit entrer dans la vie (id. : 38/71-72). Dieu l'installa dans les jardins d'Éden qui étaient la demeure de la sérénité, de l'abondance absolues et de la vie éternelle. Mais l'Homme méconnut sa béatitude éternelle et par les tentations du Satan, s'approcha de l'arbre interdit. Cette transgression lui apporta la disgrâce et l'indignation divines et Dieu l'exila sur la terre, lieu de la souffrance et de la peine (ibid. : 2/34-37).

La chute de l'Homme sur la terre fût le début de l'errance et de l'égarement des enfants d'Adam. L'Homme, bien qu'il fût un être vivant parmi les autres vivants de la terre, s'y trouva dans le malaise et la peine, car son âme était d'une autre essence : elle était un souffle de l'âme divine qui, sans cesse, appelait l'Homme vers l'origine de sa création et

aggravait sa douleur. Pour être capable de rendre son âme, ce dépôt divin, saine et sauve à son seigneur au Jour Dernier, il fallait qu'il sauve son âme céleste des vices et des impuretés de la vie terrestre et qu'il se garde des pièges qu'eût tendus Satan sur son chemin ; de cette manière l'Homme atteindrait le salut et se trouverait de nouveau à l'ombre de la bonté et de la grâce divines.

Mais derrière cette punition et cette disgrâce se cachaient l'affection et l'attention de Dieu envers son calife. Dans les versets coraniques où il est question de la création de l'Homme, de son statut dans le monde et du but de sa création, nous trouvons des indices qui dévoilent la prédilection de Dieu pour le genre humain et qui préparent ultérieurement le terrain pour les interprétations soufies propres à la culture islamique. Le premier indice est que le Coran, bien qu'il reconnaisse la faculté de la révolte chez l'Homme, n'insiste pas sur la perpétuité de son péché originel ; Dieu pardonne à son calife au moment même de la découverte de sa faute et lui annonce son retour à la cour divine (ibid. : 2/37). Dans un autre verset, le Coran parle du « pacte primordial » et d'un dépôt que l'Homme assume (ibid. : 7/172 et 33/72) ; d'après les premiers commentaires, ce dépôt est le califat de Dieu sur la terre ou bien le savoir que Dieu a confié à l'Homme. Parmi ces indices, nous pouvons citer la scène où Dieu consulte ses anges avant la création de l'Homme et le fait qu'il décide de créer l'Homme malgré leur opposition (ibid. : 2/30) et après sa création, il leur commande de se prosterner devant l'Homme (ibid. : 38/73).

Ces découvertes fournissent un statut particulier à l'Homme et le placent dans un rang supérieur aux autres créatures dans les commentaires soufis et au sein du mysticisme persan. Nous verrons que les réflexions ultérieures sur lesdits indices changent progressivement la relation créateur-créature entre Dieu et l'Homme en une relation amoureuse entre eux.

Il faut garder cette histoire vive dans la mémoire pour voir comment elle a été conçue et interprétée par les maîtres iraniens et a donné naissance à une école spirituelle particulière et a formé le fondement d'une brillante culture littéraire et philosophique.

Peut-être vaut-il mieux dire que ce récit est une source imprégnée d'indices et que la littérature lyrique-mystique persane en est l'interprétation ; chaque maître ou poète y jette un nouveau regard et en dévoile un mystère de sorte qu'après plusieurs siècles, ces interprétations forment elles-mêmes des sources nouvelles, plus énigmatiques même que la source première, et qu'au XIV^e siècle, Hâfêz réinterprète cette histoire coranique à travers les interprétations de ses prédécesseurs ; c'est pour la même raison qu'il faut prendre en compte la source première (l'histoire de la Création) et les sources secondaires (les œuvres des prédécesseurs) pour comprendre l'interprétation que présente Hâfêz de cette histoire coranique, interprétation qui inspire et façonne la pensée et la vision du monde exposées dans le *Divân*. C'est en tenant compte de ladite histoire et en décelant les traces de cette histoire dans les ghazals qu'on peut comprendre de quel amour parle Hâfêz dans le premier distique de son *Divân* ; pourquoi il se nomme l'oiseau du jardin du paradis et pourquoi il exprime cet amour dans un langage plein d'images et de métaphores évoquant un amour terrestre.

1.2. Du soufisme ascète au mysticisme amoureux

La promesse de Dieu pour la rencontre de l'Homme au jour du Jugement Dernier et sa libération de la douleur et des souffrances terrestres anima l'espoir au cœur des premiers commentateurs du Coran ; cet espoir provoqua la formation progressive des pensées soufies depuis le II^e siècle de l'ère islamique (VIII^e de l'ère chrétienne). Les premiers soufis trouvaient leur libération de la vie terrestre dans l'austérité et la vie d'ermite. Au début, ils n'étaient que des dévots illettrés abhorrant toute polémique et spéculation, qui optèrent pour une vie ascétique dans l'espoir de la récompense promise du Jour Dernier et de sauver leur âme divine. Ils avaient une peur maladive de toutes les beautés et plaisirs de la vie humaine et considéraient la vie entière comme une demeure de la souffrance, pleine de pièges et d'épreuves (Âshûri, 2000 : 168-169). À force de combattre les instincts naturels et de refouler la joie de vivre et l'amour de la vie – ceux qu'ils appelaient « *nafs-e 'ammâre* » (la concupiscence) – ils s'en faisaient un monstre épouvantable et se faisaient à la fois le prisonnier effrayé et le geôlier revêche de leur

concupiscence (Khoramshâhi, 2005 : 156). Selon eux, c'était en méprisant leur essence terrestre les enfants d'Adam pouvaient retrouver la sérénité primordiale.

Alors que le soufisme se développait et consolidait ses bases, la littérature soufie commença à se former depuis le III^e/IX^e siècle ; elle n'était au début que les enseignements des maîtres sur la dévotion, l'abstinence et le savoir-faire de l'austérité et du parcours mystique (Âshûri, 2000 : 168). Ces dévots ermites qui consacraient la vie à l'ascétisme et à l'adoration n'avaient au départ d'autre livre que le Coran ; les lectures incessantes du Coran leurs faisaient découvrir des indices qui dévoilaient la prédilection de Dieu pour le genre humain. La découverte de ces indices au cours de deux ou trois siècles guidait les soufis à établir une nouvelle relation entre Dieu et l'Homme. Ainsi, la peur infinie qu'ils éprouvaient, se transforma-t-elle en un amour sans pareil pour Dieu. Ils s'apercevaient au fur et à mesure que cet amour était réciproque et que Dieu aussi, il était amoureux et passionné de l'Homme. Pour eux, s'il y avait une raison et une signification derrière la création de l'univers, elle ne pouvait être autre chose que cette relation et cette histoire amoureuse entre l'Homme et son créateur.

Au cours de cet acheminement méditatif dans la parole divine, les mystiques poètes et passionnés se distinguaient des soufis revêches « vêtus de laine³⁸ ». Ces mystiques, par leurs lectures du Coran et en invoquant leur génie poétique, fondèrent un mysticisme poétique et élaborèrent ses rudiments spéculatifs. Ce mysticisme créa de grandes œuvres dans la littérature persane qui se fondèrent sur l'amour divin, la ferveur religieuse et le goût poétique. Pour exprimer les principes de leurs croyances spirituelles, ils recoururent à l'allégorie et aux maximes et furent étrangers au raisonnement déductif des philosophes.

Les adeptes de cette école poétique et amoureuse – que l'on appelle « *'Erfân* » (mysticisme) – recouraient de plus en plus à la poésie ; et plus ils devenaient poètes, plus ils combattaient les soufis ascètes et leur dévotion hypocrite bien que les racines de ce

³⁸ . Les soufis s'habillaient d'un froc rapiécé en laine pour montrer leur insouciance à l'égard de la vie terrestre.

mysticisme se trouvent dans le soufisme ascétique et qu'il ne soit pas sans ressemblance avec ce dernier.

Mais enfin les mystiques tombèrent eux-mêmes dans le piège de l'hypocrisie et de l'exagération. Ils prétendaient qu'en parcourant la voie mystique (*Tarîqat*) et en passant les étapes de cette voie (*solûk*) à l'aide des enseignements d'un maître et guide spirituel, on pouvait atteindre une place où il n'y avait plus de voile entre le mystique et son Dieu. Ils considéraient leur pouvoir de parcourir cette voie mystique et d'atteindre la place des Amis de Dieu comme le signe du regard particulier qu'avaient Dieu pour eux et ainsi, se voyaient-ils supérieurs aux autres hommes : ils s'offraient des couvents et des disciples et prétendaient aux miracles et extravagances.

1.3. Du mysticisme amoureux à la poésie du libertinage philosophique (*rendi* : رندی)

Parallèlement aux prétentions aux miracles et extravagances des mystiques qui s'aggravaient de jour en jour, la notion de « *rendi* », qui avait été créée par les mystiques eux-mêmes, changea de visage et devint une arme avec laquelle on attaquait non seulement les soufis et leur dévotion, mais aussi on ridiculisait les prétentions des mystiques.

La recherche de la signification et de l'évolution du mot persan « *rend* » (رند) dans les textes historiques et soufis nous montre que ce mot est l'un des mots les plus compliqués à connotations fort contradictoires dans la langue persane : un extrait de *Târix-e Beihaqi*³⁹ (l'histoire de Beihaqi) est peut-être pour les Iraniens le plus célèbre passage où ce mot est employé : il s'agit de l'histoire émouvante de la lapidation de Hassanak Vazir, le dernier vizir du Sultan Mahmoud Ghaznavide. Ce vizir, accusé d'infamie, est pendu et lapidé par Sultân Massoud Ghaznavide et sur la fatwa du calife de Baghdâd ; dans la scène décrite par Beihaqi, au moment où le bourreau a pendu la victime et crié « lancez des pierres », les gens protestaient et pleuraient, un tumulte allait se soulever... « Alors on a payé un

³⁹ . Cette histoire est écrite par Abolfazl Beihaqi au VI^e/XII^e siècle et par sa prose brillante, sa valeur littéraire égale la précision et la justesse des informations historiques qu'elle procure sur le règne des Ghaznavides.

tas de canailles (*rend*) pour qu'ils lancent des pierres. » Ce texte et plusieurs textes historiques montrent que les « *rend* » furent au début des canailles qui fréquentaient les tavernes et qui dédaignaient les mœurs et les règles sociales et religieuses ; ils sont qualifiés dans les textes persans d'ivrognes, de débauchés, de rusés, d'ignorants, de téméraires et en résumé de tous les vices du genre humain. Et parfois les gens du pouvoir et de l'argent profitaient de ces canailles dans les conflits politiques et sociaux pour réprimer leurs adversaires. Nous avons constaté que les soufis prétendaient à une dévotion exagérée et que les mystiques amoureux commencèrent à protester contre cette dévotion hypocrite ; pour ridiculiser cette dévotion exagérée, ces derniers eurent recours au personnage outré qu'était le « *rend* » : si le soufi dévot ne mangeait même pas suffisamment par peur de Dieu et pour dédaigner la vie terrestre, dans les textes mystiques ce personnage libertin et débauché ne se prive d'aucun plaisir licite et illicite et pourtant il est plus proche de Dieu que le soufi dévot pour la seule raison qu'il ne se comporte pas hypocritement. Et les mystiques exaltèrent cette attitude des « *rend* ».

C'est ainsi que son dédain vis-à-vis des valeurs religieuses et morales et sa conduite osée fournirent à cette canaille une valeur symbolique dans la littérature mystique ; en fait les mystiques, par le biais de l'exagération des « *rend* » qu'ils firent entrer dans leurs œuvres, combattirent l'exagération des soufis qui prônaient par hypocrisie l'ascétisme et le fanatisme. Mais le mysticisme amoureux s'évolua de sorte que les mystiques tombèrent eux-mêmes dans le fanatisme et l'hypocrisie ; par conséquent les « *rend* » changèrent aussi de visage et se mirent à leur reprocher leur exagération.

En fait, après l'apparition du mysticisme amoureux et sa consolidation à Khorâsân, cette école se répandit au fur et à mesure dans les autres régions de Perse. Pendant cette diffusion, la teinte soufie et dévote du mysticisme amoureux pâlit de jour en jour et prit de plus en plus une allure poétique. Son langage épique céda la place à un langage lyrique. Mais le changement le plus important fut que les adeptes de cette école abandonnèrent les prétentions aux miracles et extravagances ; ses plus grands poètes ne se vantèrent que de leur érudition et de leur art poétique. Ils ne se reconnaissaient plus

comme soufis et faisaient la guerre contre la dévotion hypocrite de ses derniers. D'ailleurs, ils exploitaient un langage poétique de plus en plus humain et terrestre, renforçaient la notion de « *rendi* » et se moquaient des prétentions des gens des couvents et de leurs disciples. Dans les œuvres de ces poètes mystiques, le personnage « *rend* » devint le protagoniste. S'il faisait auparavant partie des canailles qui s'adonnaient au libertinage par ignorance et lâcheté, il opta dorénavant pour une vie libertine afin de plaider pour une nouvelle vision du monde qui préconisait la sincérité et la justesse des actes et des paroles ; ce « *rend* » libertin ne se comportait jamais par hypocrisie et dévoilait ses défauts en tant qu'être humain de la même manière qu'il valorisait sa sincérité, son amour et son contentement ; c'est ainsi que nous pouvons dire que le libertinage exposé par ces poètes mystiques est un libertinage philosophique, c'est-à-dire qu'il y a derrière ce libertinage une pensée et une vision du monde, que ce libertinage est choisi expressément et de manière pensée. Faute d'équivalent français, nous nous contentons de désigner cette école de « *rendi* » par « libertinage philosophique » et de nommer celui qui suit un tel mode de vie, « le libertin ».

Pour mieux comprendre l'évolution du mysticisme amoureux et sa transformation en mysticisme du « libertinage philosophique », nous pouvons mettre en parallèle les deux poètes majeurs de ces deux écoles, c'est-à-dire Mowlavi et Sa'di (XIII^e siècle) : Mowlavi est un maître et guide spirituel dévot qui respecte la religion et les mœurs dans ses actes ; il ne se laisse jamais tenter par les attirances terrestres et les plaisirs sensuels du corps. Il est vrai que dans ses ghazals amoureux, lorsque le feu de son amour pour Shams-e Tabrîz s'attise, il déchire son froc de soufisme, devient tout poète et crée des ghazals ardents, mais l'aspect soufi de sa personnalité se dévoile lorsque lui, en tant que maître moraliste, méprise la vie terrestre, parle de la « charogne du monde charnel » et du « chien de la concupiscence ». Tandis que Sa'di est un poète qui aime la vie et ne s'impatiente pas de quitter ce monde terrestre tout en se gardant de la convoitise, il ne prétend jamais aux miracles et extravagances comme les mystiques. Il ne lamente pas sa naissance et sa venue dans le monde terrestre, au contraire il regrette la fugacité de la vie humaine. Avec

Sa'di, le mysticisme devient de plus en plus terrestre et trouve une âme poétique qui ne dédaigne pas la vie terrestre et n'attend pas le moment promis pour déposer le fardeau de son corps et retourner vers le monde céleste (Âshûri, 2000 : 185-193).

1.4. « L'Homme parfait » devient « parfaitement Homme » !

Nous avons vu que le soufisme ascétique est apparu au cœur des premières exégèses coraniques et que par les contemplations plus profondes dans les versets coraniques, la dévotion soufie a ultérieurement cédé la place au mysticisme amoureux ; par conséquent la crainte excessive qui définissait la relation entre l'Homme et Dieu dans le soufisme, se transforma en une relation amoureuse infinie entre le créateur et la créature dans le mysticisme. L'arrière-fond de ces deux écoles est le destin de l'Homme comme le prisonnier de ce monde terrestre ; elles proposent ses propres prescriptions pour sauver l'âme divine de l'Homme des pièges tendus sur son chemin vers le bonheur éternel. Le but de tous ces efforts est de rapprocher l'Homme terrestre du modèle de « l'homme parfait » qui est en fait Adam, exempt de tout péché et négligeant les plaisirs d'ici-bas dans l'histoire coranique de la Création. Ce même idéalisme chez les soufis et les mystiques est à l'origine du fait que l'aspect divin et céleste de l'Homme prime sur son aspect terrestre et aboutit à la négligence totale de ce dernier ; ce qui aggrave la douleur du genre humain et l'abîme dans l'outrance. Mais dans l'œuvre de Hâfez on rencontre un autre visage de l'Homme qui suscite à la fois l'étonnement et la familiarité du lecteur.

Hâfez qui est en fait l'héritier de cinq siècles de la littérature soufie et mystique, se montre bien conscient de la dualité de l'être humain et cherche à représenter et à revaloriser à la fois ses deux aspects contradictoires. Hâfez s'éloigne de la notion de « l'Homme parfait », qui formait le noyau initial des pensées soufie et mystique, pour rejoindre un être « parfaitement Homme » (Khoramshâhi, 2005 : 15) : cet Homme dévoile les deux aspects essentiels du genre humain et insiste sur son statut intermédiaire entre l'ange et l'animal dans la Création (Pour Nâmdâriyân, 2003 : 1). Selon Hâfez, si Dieu a créé l'Homme de sorte qu'il se place entre l'ange et l'animal, donc sa nature exige que ses deux aspects restent valables et qu'il n'y ait pas de préférence pour l'un par

rapport à l'autre. La poésie de Hâfez est la représentation et l'image de l'état d'âme d'un Homme conscient de son statut intermédiaire. Conscient de la dualité de sa nature et égaré dans le monde d'ici-bas, il cherche le secret de sa création. Il se demande constamment quel est le but de sa création et ce en quoi consiste son bien. Parfois il donne la préférence à son aspect céleste, renonce au monde et à ses plaisirs, se réfugie à la mosquée et au temple et se trouve seul avec son Dieu ; mais cette retraite ne dure pas longtemps et son corps et ses instincts se révoltent et aggravent sa douleur en le tourmentant. Il oublie donc son âme divine et s'enfonce dans les plaisirs et jouissances charnels ; mais ces distractions ne l'occupent pas longtemps ; fatigué et déçu, il se rend enfin compte que son ambition ne se satisfait plus de cette manière et se penche de nouveau sur son autre aspect. La pensée de l'Homme est comme un oiseau qui va et vient entre les deux tours de la terre et du ciel et ne choisit sa demeure dans aucun d'eux. Hâfez, en tant qu'homme qui a conscience de son statut intermédiaire et qui insiste pour y rester en équilibre, se décrit dans un distique comme « l'oiseau de la sainte roseraie » qui est tombé par malheur dans « le piège de ce monde contingent » (310/II) et dans un autre distique, il se voit « au bord d'un ruisseau, au pied du saule », seul avec « un(e) partenaire agréable » et chante « le beau temps » qu'il passe (283/I) ; le soir son/sa bien aimé(e) « tout en sueur, riant et ivre » vient à son chevet et lui fait boire le vin nocturne ; mais à l'aube il se trouve dans les expériences mystiques les plus pures et ivre de la rencontre divine. L'attention de Hâfez au statut intermédiaire de l'Homme et la présence de deux aspects contradictoires de son être dans sa poésie vont jusqu'au point où il n'est plus besoin d'étudier tout le *Divân* à la recherche d'une telle image ; nous pouvons la trouver dans les distiques d'un même ghazal : il arrive souvent qu'un distique ait une ambiance mystique et que dans le suivant, le poète parle des plaisirs et jouissances à la manière d'un « *libertin* » ; et c'est ainsi qu'il n'y a pas de cohérence sémantique entre les distiques d'un ghazal et il change de thème d'un distique à l'autre. Certains critiques ont essayé de justifier les contradictions qui se trouvent dans les ghazals, en distinguant dans la vie de Hâfez les trois périodes de la jeunesse et des jouissances ; l'âge de maturité et le cheminement mystique ; la vieillesse et l'accession à une pensée mystique solide et au

statut de maître spirituel. Mais avec cette classification, nous ne pouvons pas justifier les contradictions qui se trouvent d'un distique à l'autre dans un grand nombre des ghazals. Il ne faut pas oublier qu'on ne peut pas découvrir le mode de vie privé et social de Hâfez par la lecture de son *Divân*, car sa poésie n'est pas le récit de sa vie quotidienne et réelle, mais le reflet des pensées et des préoccupations qui hantent son esprit en tant qu'Homme conscient de son statut intermédiaire entre l'ange et l'animal (Pour Nâmdâriyân, 2003 : 5).

L'attention que prête Hâfez à ces deux côtés contradictoires de l'être humain et le fait qu'il accepte l'Homme tel qu'il est, nous étonnent d'une part et éveillent notre amitié et familiarité d'autre part : l'image de l'Homme dans sa poésie nous étonne parce que cette image est étrange et incompatible avec nos habitudes. Notre héritage littéraire-spirituel et la société contemporaine nous présentent une image idéaliste de l'Homme qui est en accord total avec nos valeurs religieuses et culturelles ; ces valeurs ont divisé le monde en deux pôles contradictoires qui ne se rassemblent jamais et dont l'un est toujours préféré à l'autre. Notre esprit humain s'est habitué à cette image et par conséquent, toute image qui ne lui correspond pas nous étonne. Cet étonnement – dont le résultat est d'essayer de justifier cette discordance et de trouver une solution pour ajuster ladite image au cadre auquel nous sommes habitués – est accompagné d'un sentiment d'amitié et de familiarité pour la poésie hâfézienne : ce sentiment vient de la concordance que nous ressentons en nous entre l'Homme que présente Hâfez et la vérité de notre existence et notre statut intermédiaire ; une vérité que nous cachons hypocritement par nos ambitions et les contraintes de la vie sociale. Cette hypocrisie nous a rendu amer le goût de la vie, mais le visage vrai de l'Homme qu'on entrevoit à travers les distiques de la poésie hâfézienne nous soulage. D'où le plaisir et la familiarité que nous ressentons en lisant ses poèmes (Pour Nâmdâriyân, 2003 : 8-9).

Nous pouvons placer les gens qui ont peuplé le *Divân* de Hâfez, dans deux groupes distincts : les gens à un seul aspect comme le Soufi, le Mystique (*'Âref*), le Chef de police (*Mohtaseb*), le Prédicateur (*Vâ'ez*) ; ces gens cachent l'aspect terrestre de leur être par

hypocrisie ou par ignorance et prétendent se passer sans difficulté des ambitions et des plaisirs charnels. Ils sont l'objet des reproches et de la satire de Hâfez.

Mais il y a aussi des gens qui, sans se soucier des préjugés et des désapprobations, font apparaître les deux aspects contradictoires de leur être ; Hâfez a de l'admiration pour ces gens : « *le libertin* » est le protagoniste du combat inexorable de Hâfez contre l'hypocrisie ; il se montre libre de tout et se dispense de respecter les pratiques de la dévotion et même les apparences de la vertu. Il y a aussi des personnages dont le nom manifeste les deux aspects contradictoires de l'Homme. Le Maître des mages ou « *pir-e moqân* », ce nom est composé de deux noms à significations incompatibles dans la littérature persane : « *pir* » est le Maître spirituel qui a connu le vrai amour après avoir parcouru le chemin de la perfection ; « *Moqân* » sont les prêtres zoroastriens qui dans les textes littéraires persans, échappent à l'interdiction musulmane des boissons alcoolisées et entretiennent les tavernes. Le Maître des mages est un guide spirituel qui préconise à ses adeptes de boire du vin afin de se déculpabiliser de la fausse dévotion et de l'hypocrisie des soufis et d'atteindre ainsi le vrai amour. Il a aussi d'autres noms : le Maître marchand de vin, le Maître de la taverne.

Il est à remarquer que Hâfez n'est pas le premier à percevoir le statut intermédiaire de l'Homme tel que l'ont présenté les divers versets du Coran. De nombreux poètes et spirituels persans ont traité ce statut intermédiaire dans leurs œuvres ; mais Hâfez fait partie des rares écrivains et poètes qui d'une part, insistent pour rester dans ce statut intermédiaire et d'autre part, la forme de sa poésie reflète bien cette idéologie : il fait à maintes reprises allusion à l'incohérence sémantique de ses poèmes et au désordre de sa pensée ; il décrit sa poésie comme « *nazm-e 'âšofté* » (207/VII) ; le mot persan « *nazm* » veut dire à la fois « ordre » et « vers ». Un poème de Hâfez est un « ordre trouble » ou « un vers en trouble », ce qui prouve qu'il est conscient de la qualité de ses ghazals : sa poésie est un « ordre » car elle jouit d'une cohérence formelle et d'une grande musicalité ; on y voit des réseaux signifiants remarquables, de l'harmonie parfaite entre les mots qu'il choisit avec subtilité. Elle est en « trouble » car la pensée qui l'habite est

l'objectivation des événements qui surviennent dans l'esprit d'un Homme déchiré entre deux amours divin et terrestre, doutant entre les plaisirs charnels et la tranquillité éternelle, un Homme sachant qu'il ne se reposera pas jusqu'au son dernier souffle.

Nous pouvons conclure que Hâfez est un Homme qui pense incessamment à son statut intermédiaire dans la création ; il contemple les comportements de ses coreligionnaires et ses concitoyens qui cachent par hypocrisie la vérité de leur existence ; et il s'aperçoit que les valeurs religieuses et mystiques ont été instrumentalisées par eux afin de défendre leurs ambitions illégitimes au cours des siècles. La situation politique trouble n'est pas sans influence sur sa sensibilité devant l'hypocrisie courante. C'est ainsi que Hâfez maltraite les institutions religieuses et soufies de la société.

Il reste à remarquer que Hâfez n'est pas un penseur professionnel ; il est par contre un poète sensible qui pense aux questions essentielles de la vie humaine, et qui ne cherche jamais à philosopher dans un langage technique. Par sa connaissance sans pareil de la littérature persane, il croit à la puissance du langage poétique pour exprimer sa pensée et attirer l'attention de toute la société de son temps.

L'emploi d'un langage poétique permet à Hâfez de faire apparaître sa pensée non seulement au niveau du contenu mais aussi dans la forme de sa poésie. Pour Hâfez, le langage poétique hérité des soufis et mystiques est comme une boîte à outils par laquelle il cherche à atteindre son but, qui selon M.R. Shafi'i Kadkani, n'est autre chose

que l'innovation artistique ; et le but de l'innovation artistique n'est que de préparer un miroir pour la nature humaine ; le miroir le plus pur dans lequel tout le monde peut se voir, comme le disait il y a neuf siècles 'Eyn ol-qozât Hamédâni et comme le dit de nos jours Roland Barthes (Shafi'i Kadkani, 2008 : 46).

Une étude détaillée de sa poésie révélera le caractère pensé de la forme de ses ghazals et montrera à quel point elle reflète la pensée centrale de son œuvre. Si nous voulons parler des subtilités formelles de sa poésie, il faut aussi souligner la relation qu'il y a entre ces subtilités et la vision du monde qu'il expose dans ses ghazals ; sa pensée a une valeur poétique parce qu'elle est exprimée dans un langage poétique et son langage poétique a

une valeur spirituelle, parce qu'il exprime une pensée spirituelle. C'est en tenant compte de cette relation que nous pouvons cerner le secret de la popularité de sa poésie.

2. Hâfez, le grand rhétoricien

Hâfez est un grand rhétoricien, c'est-à-dire qu'il connaît bien et emploie avec virtuosité les moyens stylistiques que lui offrent la langue persane et son héritage littéraire. Il semble que les critiques se soient intéressés rarement au rhétoricien qui existait en Hâfez ; et s'ils se sont parfois mis à l'étude des figures de style dans la poésie de Hâfez, cela a été pour révéler l'influence de ses devanciers et de divers courants soufis et mystiques sur sa pensée et son œuvre. Mais nous entendons ici parler de Hâfez rhétoricien pour montrer comment il concrétise sa pensée par les procédés stylistiques qu'il emploie dans ses ghazals. Pour cela, nous étudions l'emploi des structures amphibologiques, des structures paradoxales, des métaphores et de la satire dans le *Divân*.

2.1. Les structures amphibologiques

Parmi les figures que lui offre la tradition littéraire persane, Hâfez a une préférence particulière pour les différents types de « *Ihâm* ». La définition proposée par les stylisticiens iraniens contemporains pour cette figure de style correspond à la fois aux définitions proposées pour l'amphibologie et le calembour dans la stylistique française ; c'est-à-dire que « *Ihâm* » est l'ambiguïté produite volontairement dans une phrase en raison de sa construction syntaxique (amphibologie) ou l'emploi d'un mot polysémique (calembour) ; cette phrase ou ce mot polysémique présente, au moins et en général, deux interprétations différentes dont le locuteur entend celle qui est la plus inattendue pour l'interlocuteur.

Une question qui est abondamment étudiée à propos de l'emploi de « *Ihâm* » dans l'œuvre de Hâfez, est la non-conformité de « *Ihâm* » tel que l'a employé Hâfez avec la définition qu'en proposaient les anciens stylisticiens persans. Selon eux, « *Ihâm* » est l'emploi d'un mot à double sens dans une phrase de manière à ce qu'il en résulte deux

significations différentes et que le locuteur entende la deuxième signification qui est la plus lointaine (Shamisâ, 2002 : 132). Mais dans la poésie hâfézienne, « *Ihâm* » se forme non seulement au niveau des mots, mais il s'étend aussi tout au long de la phrase (ce qui correspond bien avec la nouvelle définition de « *Ihâm* ») et permet à la fois plusieurs interprétations de sorte qu'on ne saurait pas dire quelle est l'interprétation entendue par le poète (même dans la nouvelle définition de « *Ihâm* », le locuteur vise une seule interprétation).

Nous parlons dans cette recherche des « structures amphibologiques » pour désigner les occasions où l'emploi de phrases ambiguës ou de mots polysémiques crée un effet esthétique dans les poèmes de Hâféz et ainsi éviterons-nous les discordances qui existent d'une part entre l'emploi de « *Ihâm* » dans la poésie hâfézienne avec ses définitions traditionnelles et contemporaines dans la stylistique persane et d'autre part, entre la définition de « *Ihâm* » avec celles de l'amphibologie et du calembour dans la stylistique française.

En exploitant les différents types de structures amphibologiques, Hâféz arrive à produire une ambiguïté agréable et esthétique dans sa poésie et élabore subtilement des thèmes variés dans des formes nouvelles ; ainsi libère-t-il son lecteur dans un espace de significations et lui procure-t-il le plaisir infini de découvrir les réseaux significatifs des mots et des phrases. Les structures amphibologiques incarnent sa conviction sur le statut intermédiaire de l'Homme dans la Création et son insistance pour y rester ; cette conviction implique qu'il croit à la liberté de l'homme et fait que Hâféz pense à situer son lecteur au point extrême de la liberté dans sa poésie de sorte que ce dernier puisse interpréter sa poésie au gré de son état mental. L'usage subtil des structures amphibologiques dans la poésie de Hâféz est la réalisation de sa croyance en la faculté de « libre arbitre » que Dieu a attribuée à l'Homme afin qu'il puisse fréquenter librement les deux côtés contradictoires de son être. En élaborant ses structures amphibologiques de manière à ne pas distinguer le sens proche du sens lointain et ne pas privilégier l'une des interprétations connotées par rapport à l'autre, Hâféz ne s'efforce nullement de limiter la

liberté de son lecteur et ne fournit pas de repères pour guider son esprit dans un chemin menant à une interprétation prédéterminée. Par exemple dans le distique suivant, nous ne pouvons pas préférer l'une des interprétations possibles sur les deux autres :

[*tarke 'afsâne begû hâfezo mey nûš damî*]
 [*ke naxoffîm šabo šam' be 'afsâne besûxt*] (18/IX)⁴⁰

« Hâfez, renonce à la légende et bois du vin un instant
 Car nous n'avons pas dormi de la nuit et la chandelle a brûlé par la/en légende ».

La structure amphibologique du distique concerne la proposition [*šam' be 'afsâne besûxt*], ce qui veut dire mot à mot : la chandelle a brûlé par la/ en légende ; cette proposition peut être comprise de trois manières :

1. Le poète décrit une soirée qui s'est passée à raconter des légendes et la chandelle éclairait le cercle des veilleurs ;
2. La chandelle brûlait par la légende ardente de l'amour et l'histoire douloureuse de la séparation ; comme si la flamme des cœurs des amants veilleurs avait pris dans la chandelle et la brûlait.
3. « *be 'afsâne sûxtan* » peut aussi dire : « brûler en vain » ; les veilleurs ont passé la nuit à discuter en vain pour découvrir le secret de la Création. C'est l'interprétation que respecte Ch. H. de Fouchécour dans sa traduction du ghazal 18 en avançant qu'« au lieu de boire, Hâfez parlait comme en fable », en vain (Fouchécour, 2006 : 148).

Nous constatons qu'il est difficile de préférer l'une des interprétations sur les autres et que le lecteur a liberté de choisir celle qui lui convient.

Il y a une remarque qui mérite d'être prise en considération à propos des structures amphibologiques dans les poèmes de Hâfez. Il existe en général un rapport sémantique ou lexical entre le mot polysémique (dans l'un de ses sens) et les autres mots du distique ; en d'autres termes, le mot polysémique, par l'un de ses sens, fait partie du même champ lexical ou sémantique que certains mots du distique. Par exemple dans le distique suivant, le mot « *bûy* », signifie en même temps « l'espoir » et « l'odeur » et ce dernier sens est en

⁴⁰ ترک افسانه بگو حافظ و می نوشدمی .

که نخفتیم شب و شمع به افسانه بسوخت

rapport avec les mots « *nâfe* » (parfum), « *mošk* » (musc) et « *sabâ* » (zéphyr) qui est chargé dans la littérature persane, de répandre le parfum de l'Être aimé sur la terre :

[*be bûye nâfe 'î kâ xar sabâ zân torre bogšâyad*
[*ze tâbe ja'de moškînaš çe xûn ofîâde dar delhâ*]⁴¹

« Dans l'espoir de humer le parfum de la poche de musc qu'à la fin le zéphyr ouvrirait de cette mèche bouclée,
parmi les torsades de Sa sombre tresse, que de sang a coulé dans les cœurs » (1/II, Tr. Fouchécour)

Le distique suivant est aussi significatif à cet égard :

[*'ân ke por naqš za dîn dâ yere ye mînâ'eî*
[*kas nadânest ke dar gardeše pargâr çe kard*]⁴²

« Celui qui couvrit de figures ce cercle d'azur,
Personne n'a su ce qu'il fit au parcours du compas » (134/VI, Tr. Fouchécour)

Dans ce distique, les trois mots « *naqš* », « *zad* » et « *dâyere* » ont chacun deux significations et produisent une ambiguïté au long du premier hémistiche : le verbe composé « *naqš zadan* » peut signifier « dessiner/tracer » et « *dâyere* » qui signifie le cercle, est une métaphore de « l'univers et de la création » ; mais il y a une deuxième signification : « *naqš* » est aussi le nom ancien d'une mélodie dans la musique traditionnelle persane ; « *zad* » signifiera donc « jouer » et « *dâyere* » est un instrument à percussion de musique iranienne dont on joue en se servant de ses doigts. Nous constatons que dans la deuxième signification, tous les trois mots se rapportent l'un à l'autre et se rapportent au même champ lexical de la musique traditionnelle persane. Nous pouvons dire qu'un tel emploi des structures amphibologique est en fait une combinaison de l'amphibologie et de l'emploi des mots appartenant au même champ lexical ou sémantique (la figure de style qu'on appelle « *tanâsob* » dans la stylistique persane)⁴³. La combinaison de ces deux figures de style crée d'un côté l'ambiguïté et l'expansion sémantique du distique et de l'autre renforce sa cohérence sémantique ; et

⁴¹ به بوی نافه ای کآخر صبا ز آن طره بگشاید .

ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

⁴² آن که پر نقش زد این دایره مینایی .

کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد

⁴³ . Il faut remarquer que cette combinaison n'est pas une innovation rhétorique de Hâfez et qu'elle est l'un des types de « *Ihâm* » dans la stylistique persane.

ainsi, le plaisir esthétique du lecteur sera-t-il doublé par la découverte de la polysémie du distique et celle de la relation sémantique qui existe entre les mots.

Au cours de la confrontation des ghazals avec leurs traductions, nous remarquerons que « dans le *Divân* de Hâfez, il y a peu de distiques dépourvus de structures amphibologiques » (Mortézavi, 1986 : 455) et qu'en plus de l'emploi des mots polysémiques, il y a d'autres facteurs qui engendrent les structures amphibologiques : la suppression d'une partie de la phrase, l'absence de ponctuation, le déplacement des parties syntaxiques, la prosodie, etc. La fréquence remarquable des structures amphibologiques dans les poèmes de Hâfez nous permet d'affirmer unanimement avec les critiques iraniens qu'elles forment « la caractéristique principale du style de Hâfez » (Mortézavi, 1986 : 455) et que « dans la poésie des autres poètes, « *Ihâm* » est une figure parmi les autres et n'est que l'un des éléments esthétiques tandis que dans l'œuvre de Hâfez, elle est l'âme de sa poésie et une qualité essentielle » (id. 455) ou bien « Hâfez est sans doute le poète le plus habile dans l'emploi de « *Ihâm* » » (Khoramshâhi, 1987 : 38) ou « Hâfez est le maître incontestable de « *Ihâm* » » (Shamisâ, 2002 : 131).

Une analyse de la traduction des poèmes de Hâfez doit permettre d'identifier les stratégies du traducteur face aux difficultés imposée par la traduction des structures amphibologiques ; cette analyse est censée évaluer les résultats des stratégies du traducteur. Car ces structures ne sont pas seulement un ornement de la poésie hâfézienne, ni un élément esthétique parmi les autres ; mais elles sont l'incarnation de la conviction de Hâfez à propos de la liberté de l'Homme et des deux aspects contradictoires de son être.

2.2. Les structures paradoxales

L'une des caractéristiques principales de la poésie hâfézienne est l'abondance des structures paradoxales (antilogie et oxymore) au point que certains critiques comme M. R. Shafi'i Kadkani estiment que « la musique sémantique de la poésie hâfézienne se fonde sur les structures paradoxales et le rapprochement des termes antithétiques »

(Shafi'i Kadkani, 2006 : 62)⁴⁴. Hâfez a certainement hérité son intérêt pour les structures paradoxales de ses prédécesseurs soufis et mystiques et de leurs « *Shathiyât* ».

Shathiyât sont les paroles extravagantes des maîtres soufis/mystiques par lesquelles ils parlent de leurs expériences mystiques au moment de l'extase ou des aventures survenues dans leur esprit lors des contemplations mystiques. L'incapacité du langage humain à exprimer ce qu'il y a d'ineffable dans les expériences mystiques, conduit les mystiques persans à recourir aux structures paradoxales ; ces structures sont frappantes par le contraste qui existe entre leurs éléments constitutifs ; elles forment des zones « marquées » au milieu des zones « non marquées » dans le texte et attirent l'attention des interlocuteurs sur l'étrangeté des expériences mystiques. Il faut dire que la rhétorique des soufis est basée sur la déconstruction des habitudes linguistiques des interlocuteurs, tant au niveau de la sonorité qu'au niveau sémantique. Le paradoxisme et les jeux de sonorité y prévalent sur les autres procédés littéraires (Shafi'i Kadkani, 2008 : 38).

Dans les ghazals de Hâfez, les structures paradoxales font apparaître sa conscience de la dualité de la nature humaine et témoignent de ses efforts pour avertir son lecteur de deux aspects contradictoires de son être. L'abondance des structures paradoxales bouleverse, dans les ghazals de Hâfez, l'ambiance monotone et stéréotypée du langage humain qui, en tant que reflet de sa pensée, divise le monde en deux pôles contradictoires de l'au-delà et d'ici-bas, du charnel et du spirituel, du bien et du mal, du transcendant et de l'immanent... La combinaison des termes antithétiques crée des formes nouvelles qui, à la manière de l'Homme dans la Création, n'ont pas d'équivalent dans la langue courante et réconcilient les deux pôles contradictoires du monde : le maître spirituel, « *pir* », après avoir parcouru le chemin de la perfection et accédé à l'amour pur, s'installe à la taverne et devient le Maître de la taverne « *pir-e meykade* ». Pour l'amour de l'Aimé, le poète tient la coupe du vin à la main tout en s'habillant du froc de dévotion ; ou bien par la

⁴⁴ . Dans son livre « *Musîqî-e she'r-e farsî* » (La musique de la poésie persane), Shafi'i Kadkani énumère quatre types de la musique dans la poésie : Musique sémantique : images et figures ; Musique externe : mètre et prosodie ; Musique latérale : rime et refrain ; Musique interne : jeux de sonorité.

force de son amour, le poète mendiant brise le fleuron de la couronne de la royauté (403/IX et X). Ces formes dépayent le lecteur par rapport au cadre bipolaire quotidien auquel il s'est habitué. Face à ce dépaysement inattendu, il s'étonne et s'émerveille et se met à la recherche du secret qui se cache derrière l'association des termes contradictoires ; ainsi cerne-t-il les deux faces contradictoires de l'humanité que Hâfez dessine dans sa poésie. Le lecteur ressent en lui-même ces deux faces et se trouve bien en accord avec l'Homme présenté dans le *Divân*. Cette découverte est la source du plaisir et de la familiarité du lecteur devant les ghazals de Hâfez. Les structures paradoxales qui sont le résultat de la méditation du poète sur le secret de la Création et de la vie humaine, conduisent le lecteur vers les contradictions qui existent entre lui et les autres créatures.

Une étude a montré que près de la moitié des structures paradoxales des ghazals de Hâfez concernent l'amour et les notions amoureuses et que près de 30% de ces structures visent le vin et les termes bachiques (Vazilé, 2007 : 47) ; ce qui témoigne de l'importance des structures paradoxales dans les ghazals de Hâfez et qui dévoile le caractère intensément réfléchi de sa poésie qui convient bien à sa conception du statut intermédiaire de l'Homme dans la Création.

2.3. Les structures métaphoriques

Comme nous avons remarqué dans le chapitre I, Hâfez emploie le langage métaphorique et imagé qu'ont formé ses prédécesseurs pendant plus de cinq siècles avant lui ; nous avons parlé de l'évolution de ce langage poétique et montré comment ce langage des poèmes panégyriques de l'école de Ghazna s'est transformé, par les efforts des maîtres spirituels, en un langage symbolique imprégné des images et métaphores pour exprimer les idées et les expériences spirituelles. L'une des caractéristiques de cette évolution est le rétrécissement des comparaisons qui finit par former des métaphores abondantes : le poète lyrique persan qui contemplait la nature voyait des ressemblances entre les éléments naturels et les parties du corps de son Aimé et se livrait donc à des comparaisons : les yeux de l'Aimé ressemblaient aux narcisses ; le cyprès lui rappelait sa taille grande et élancée ; les violettes sous l'effet du vent, étaient bouclées et parfumées

comme ses cheveux... À force d'être reprises et travaillées par plusieurs générations des poètes, les comparaisons se rétrécissaient par la suppression des comparés et des mots de comparaison et ainsi se transformaient-elles en métaphores : les narcisses langoureux de l'Aimé, son cyprès... Parallèlement à cette marche de rétrécissement des comparaisons, un autre changement se réalisait dans ce langage lyrique : les maîtres spirituels recouraient de plus en plus au langage poétique des poètes lyriques pour exprimer leurs pensées et leurs expériences mystiques ineffables ; ils cherchaient à rendre compréhensibles, par les images et les métaphores concrètes du langage lyrique, leurs expériences spirituelles abstraites ; par conséquent, les mots et images de ce langage lyrique abandonnaient leurs sens premiers et terrestres pour assumer de nouvelles valeurs spirituelles et symboliques dans les œuvres des maîtres spirituels persans.

C'est ce langage poétique et symbolique qu'hérite Hâfez de ses prédécesseurs ; l'abondance des métaphores est la première caractéristique de ce langage ; les métaphores y remplissent une fonction esthétique, c'est-à-dire qu'elles sont un procédé littéraire parmi les autres, et une fonction cognitive-mystique, c'est-à-dire qu'elles font connaître et rendent concrets les signes de l'Être aimé que reçoit le mystique et qu'il exprime dans un langage humain. Mais Hâfez donne une nouvelle vie à ce langage poétique et à ses métaphores par la nouveauté de sa pensée et son art poétique ; comme tous les mots de son langage, les métaphores hâféziennes flottent entre l'humain et le divin parce qu'il met en valeur les deux aspects contradictoires de l'Homme ; puisqu'on n'a pas décidé de l'identité terrestre ou divine de l'Être aimé venu à son chevet dans un état d'ivresse (ghazal 22) ou de l'Être aimé auquel il demande pitié (ghazal 15), on ne peut pas dire que les métaphores « ses narcisses » ou « les fourmis entourant (son) visage » sont une manière de nommer littérairement les yeux langoureux ou le frais duvet d'une jeune beauté ou bien elles sont l'expression concrètes des signes divins que ressent le poète dans les moments d'extase et de contemplation ; comme l'a noté C. H. de Fouchécour, la clé de la lecture de toutes ces métaphores se trouvent dans les traités mystiques des prédécesseurs de Hâfez comme *La Roseraie du mystère* de Shabestari

(c'est dans les chapitres 50 à 64 de *La Roseaie...* qu'on peut trouver l'interprétation mystique de la description poétique de toutes les parties du corps de l'Être aimé).

Par son art poétique, Hâfez souligne et met en relief les métaphores qu'il hérite de ces prédécesseurs : parfois il emploie les métaphores dans une structure amphibologique ou paradoxale ; par exemple dans le distique V du ghazal 21, Hâfez emploie deux métaphores, « narcisse langoureux » pour désigner les yeux de l'Être aimé et « la coupole turquoise » pour désigner le ciel considéré comme une voûte d'un bleu tirant sur le vert :

À l'exception de ce narcisse langoureux – que le mauvais œil ne l'atteigne pas !
Sous cette coupole turquoise nul ne s'est assis agréablement/en paix.

Mais l'emploi du verbe « s'asseoir sous » évoque une ambiguïté délicate pour la métaphore « coupole turquoise » et fait penser au sourcil voûté de l'Être aimé sous lequel est placé l'œil de l'Être aimé propicement/ convenablement/ gaiement (en persan : « *Xoš* »).

Et parfois il fonde le distique entier sur une métaphore, comme dans le distique III du ghazal 120 :

Sa lune à l'éclat du soleil derrière la voile des cheveux
est un soleil caché derrière un nuage⁴⁵ !

« Sa lune à l'éclat du soleil » désigne le visage rond et blanc de l'Être aimé qui est couvert sous « le nuage » de ses cheveux longs et noirs⁴⁶. De telles métaphores sont abondantes dans les ghazals de Hâfez et elles sont tellement employées par les poètes classiques persans qu'elles sont connues de tout lecteur habitué à cette littérature et que leur compréhension ne demande aucune explication. Mais pour un lecteur étranger, ces métaphores ne sont compréhensibles qu'en les considérant dans l'ensemble de la tradition lyrique-mystique persane ; en traduisant le *Divân*, il ne faut pas oublier de présenter le

⁴⁵ ماه خورشید نمایش ز پس پرده زلف .

آفتابی است که در پیش سحابی دارد

⁴⁶ . Il faut remarquer que la langue persane dispose de deux mots pour nommer le soleil : « *xoršîd* » et « *âftâb* » ; dans ce distique Hâfez emploie les deux mots et ainsi, évite-il la répétition tandis que dans la traduction, faute de deux équivalents distincts, on se contente de répéter le mot « soleil ».

cours évolutif du langage poétique persan et le contexte culturel et littéraire au sein duquel ces métaphores sont créées, développées et raffinées.

2.4. Les structures satiriques

Il faut dire d'emblée que la satire n'est pas un genre littéraire dans l'œuvre de Hâfez, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de poème totalement satirique dans son *Divân* ; mais il sait bien employer une satire subtile dans certains distiques de son *Divân* pour attaquer ou ridiculiser d'une manière plus efficace l'hypocrisie et les prétentions extravagantes des soufis et mystiques ; ainsi pouvons-nous dire que la satire est une figure de style dans l'œuvre de Hâfez.

Les discours satiriques de Hâfez sont le retentissement de sa sensibilité devant les événements de la vie sociale et politique de Chirâz d'alors. Nous pouvons affirmer cette proposition avec plus de certitude lorsque nous nous rendons compte du fait que le XIV^e siècle persan a vu un autre homme de lettres, Obeyd Zâkâni, qui occupe dans la littérature satirique persane la même place que tient Hâfez dans la lyrique persane. Comme nous avons déjà remarqué, la lutte contre l'hypocrisie régnante forme l'axe principal de la pensée et de la poésie hâféziennes ; cette lutte vise en premier lieu les gens de la religion et de la spiritualité tels qu'Imam, Cheikh, Cadi, *Mohtaseb* (chef de la police des mœurs), Dévot, Soufi, Mystique ; il y a lieu de se demander pourquoi dans une société religieuse, un poète – qui selon les spécialistes, était lui-même un récitant du Coran – pouvait se moquer des gens et même des valeurs religieux et, ce qui est encore plus surprenant, pouvait jouir quand même d'une notoriété remarquable de son vivant ? Il faut chercher la réponse dans les circonstances sociales et politiques qui régnaient en Iran après l'invasion mongole et surtout après la chute de l'empire mongol.

En Iran, non seulement au temps de Hâfez, mais aussi tout au long de l'histoire du pays, les institutions religieuses avaient des relations étroites avec le pouvoir politique ; ce dernier, bien conscient de la religiosité du peuple iranien, se procurait par tout moyen la protection et l'approbation des institutions religieuses et de cette manière, il se donnait un caractère sacralisé. Lorsque les menaces intérieures et étrangères s'accroissaient,

l'importance de la protection des institutions religieuses se révélait plus vitale ; le pouvoir politique pouvait user du zèle religieux de la nation contre l'ennemi par le biais des institutions religieuses. Ces institutions religieuses qui changeaient souvent de camp avec les victoires et les pertes des parties, se faisaient ainsi le complice des ambitions et de la convoitise des gens du pouvoir. Il en allait de même pour le siècle de Hâfez.

Nous avons constaté dans le chapitre I que les princes indjouides, Mozaffarides et Djalâyerides étaient des princes à l'écoute des maîtres religieux et spirituels et fréquentaient régulièrement les couvents soufis et les cercles religieux ; pourtant, et malgré leurs prétentions spirituelles, ils convoitaient les cours voisines, même celles des leurs fils, frères, cousins ; pour accéder au pouvoir, ils ne manquaient aucun acte cruel ou de lâcheté à l'égard de leurs rivaux. Les gens de la cour et de la religion, afin d'assouvir leurs ambitions, faisaient aussi à leur tour, des complots avec les adversaires du prince régnant. Ces avidités et rivalités ont troublé la situation politique et culturelle de l'époque. Nous avons longuement parlé de cette situation politique trouble et des princes cupides au chapitre I. Il importe ici de remarquer que Hâfez n'était pas un activiste politique et ne se souciait pas des apparitions et disparitions successives des princes ; ce qui le tourmentait le plus était la concupiscence des gens de la religion et de la spiritualité qui avaient corrompu la religion et le Chemin spirituel (*Šari'at-o tariqat*) durant des siècles. Ils cachaient par hypocrisie leur concupiscence et prênaient les vertus de la dévotion et du désintéressement, tandis qu'en cachette, ils étaient eux-mêmes les serviteurs de leurs avidités. C'était ainsi qu'à cette époque-là, la religion et la spiritualité n'étaient plus que des instruments pour satisfaire les ambitions démesurées des maîtres. C'était la conduite hypocrite de ces maîtres religieux et spirituels que Hâfez cherchait à dénoncer dans son œuvre par une satire artistique et subtile.

Comme nous avons déjà remarqué, le silence de Hâfez sur sa vie privée et l'identité de ses interlocuteurs libère sa poésie des limites imposées par le temps et le lieu de sorte que chacun puisse y voir sa propre image ou celle de son entourage. Ses satires sont aussi adressées aux personnages génériques qui vivent tout au long de l'histoire de l'humanité ;

les êtres hypocrites ont peuplé le *Divân* de Hâfez en compagnie des êtres sincères qui ne cherchent point à dissimuler les deux aspects contradictoires de leur être, comme *le libertin philosophe (rend)*, le Maître de la taverne et Hâfez le poète. Ces derniers commettent, comme par entêtement, tout péché rejeté par les premiers pour se moquer de leur dévotion hypocrite et dévoiler ainsi les deux aspects contradictoires de l'être humain. Ils prétendent avec certitude que l'Être aimé, Dieu, leur prêtera ses faveurs au jour de la rencontre promise. La cohabitation de ces deux groupes opposés dans le *Divân* et même dans un ghazal, permet au lecteur de faire une comparaison entre les deux et trouver celui qui lui ressemble au fond de son être. Nous rencontrons ici la pensée centrale de la poésie hâfézienne concernant le statut intermédiaire de l'Homme dans la Création qui s'est incarné dans son langage par l'association des éléments antithétiques. L'étude des distiques satiriques du *Divân* montre qu'ils sont pour la plupart basés sur l'association d'éléments antithétiques. Par exemple, dans le distique III du ghazal 481, le poète fait pénitence devant une idole et quelle idole ! Elle est marchande du vin ; mais ce qui est plus surprenant, c'est la faute dont il se repent : avoir bu en absence d'un être parant la fête par la beauté de son visage. Comme nous le constatons, un acte religieux, la pénitence, est associé aux notions profanes et illicites de l'idolâtrie et de la beuverie. Dans le distique I du ghazal 154, il se déclare assez sage et raisonnable pour ne pas renoncer à boire le vin :

« Qu'est cette histoire, j'aurais réprouvé l'usage de la boisson ?
Ordinairement ma mesure est la raison et la modération ». (154/I, Tr. Fouchécour)

Il y a aussi des distiques où l'amphibologie et la satire s'entrelacent :

Ceux qui transmuent la terre par alchimie de leur regard,
pourraient-ils nous jeter un coup d'œil ? (191/I)

Les pronoms « Ceux » et « ils » peuvent se référer aux jeunes beautés (lecture profane du ghazal) ou à l'Être aimé (lecture mystique) qui transmuent l'Homme terrestre en être enamouré par un seul regard. À la lecture du deuxième distique, cette interprétation est à la fois renforcée et rejetée par une deuxième interprétation :

Il vaut mieux cacher ma douleur aux médecins prétentieux
Qu'on la soigne par le trésor des mystères ! (191/II)

Les « médecins prétentieux » peuvent être les mystiques qui prétendent aux miracles et extravagances ; Hâfez leur cache sa douleur dans l'espoir que l'Être aimé le soignera lui-même.

Ainsi les discours satiriques de Hâfez rejoignent-ils les structures paradoxales qui témoignent de la contradiction entre les deux aspects céleste et terrestre de l'Homme.

Il reste à dire que l'Être aimé n'est pas à l'abri contre la satire de Hâfez, mais lorsqu'il parle d'un ton satirique à/de l'Être aimé, son langage n'est point du tout amer et mordant. Il faut prendre ces discours satiriques pour les taquineries amoureuses entre Hâfez et son aimé qui se montre aussi éloquent que Hâfez lui-même⁴⁷.

3. Hâfez musicien ou Hâfez du Coran ?

3.0. Introduction

On a beaucoup écrit sur la familiarité de Hâfez avec la musique et sur son génie musical : certains critiques comme H. Nâteq (2004) et H. Mallâh (1988) croient qu'il était musicien et que « *Hâfez* » était le surnom des gens qui composaient des airs, jouaient de la musique et chantaient dans les fêtes. Pour prouver la justesse de leurs propos, ils s'appuient d'une part, sur les ghazals de Hâfez dans lesquels il fait allusion à « sa belle voix » et à « son bel accent » et d'autre part, ils étudient la récurrence des noms des instruments, des modes et des mélodies de la musique traditionnelle iranienne dans les ghazals de Hâfez. Dans l'autre camp se trouvent des critiques comme B. Khoramshâhi qui considèrent la connaissance et le goût musicaux de Hâfez comme le fruit de son intimité avec le Coran ; selon eux, Hâfez était (et est encore aujourd'hui) le surnom des gens qui récitaient le Coran par cœur. Ces critiques ont aussi leurs preuves : premièrement l'indépendance sémantique qui existe entre les distiques des ghazals hâféziens et qui est selon eux, une imitation de l'indépendance sémantique des versets coraniques. Deuxièmement Hâfez

⁴⁷. Par exemple on peut citer les ghazal 193 et 227 dans lesquels Hâfez et son Être aimé se parlent d'un ton satirique.

avoue lui-même dans ses ghazals qu'il récite le Coran dans les cercles ou dans les ténèbres des nuits ; et troisièmement l'allusion que fait Hâfez aux histoires et versets coraniques et l'usage ingénieux qu'il en fait pour approfondir l'originalité de sa poésie.

Mais ce débat a fait oublier le sujet principal : quel est l'apport de cette familiarité – qu'il soit musicien ou Hâfez du Coran – pour la poésie de Hâfez ?

D'un côté la familiarité de Hâfez avec la musique ou avec l'art de la récitation du Coran, et de l'autre son goût sensible et délicat le conduisaient à profiter de toutes les possibilités musicales du langage poétique persan : la musique des mètres, les jeux de sonorité, les rimes et refrains.

Il y a peut-être lieu de faire allusion à une hypothèse avancée par M. R. Shafi'i Kadkani concernant la grande musicalité des ghazals hâféziens ; il est vrai que ce chercheur ne présente pas ses preuves et raisonnements pour justifier ses propos, mais le fait qu'un maître iranien qui n'ignore pas les enjeux de la critique et des études littéraires modernes, avance une telle hypothèse témoigne de l'importance de la musicalité de l'œuvre de Hâfez. Selon Shafi'i Kadkani, en plus de la familiarité de Hâfez avec la musique, le nombre de ses ghazals est très médiocre par rapport à sa longue carrière poétique, de sorte qu'on peut dire qu'il n'a pas créé plus que dix ghazals par an. Ainsi Shafi'i Kadkani prétend-il que Hâfez n'avait d'autres activités poétiques que de ciseler ses poèmes dans l'intervalle de la création de deux ghazals. L'exigence de Hâfez poète et les modifications continues des ghazals ont influencé sans doute tous les aspects de sa poésie, du contenu sémantique jusqu'au choix des images et à la musicalité des ghazals. Pour Shafi'i Kadkani, ces modifications pourraient être la source des divergences qui se trouvent dans les divers manuscrits du *Divân*.

Pour répondre à la question que nous venons de poser, nous entendons étudier dans les pages qui viennent la musicalité de la poésie hâfézienne aux niveaux du mètre (musique extérieure), des rimes et du refrain (musique latérale) et des mots (musique intérieure).

3.1. Le mètre

3.1.1. Les mètres employés dans la poésie hâfézienne

Nous avons constaté que la confusion de la pensée hâfézienne qui résulte de son point de vue sur le genre humain et son statut intermédiaire dans la Création, se concrétise par l'indépendance sémantique des distiques ; mais cette indépendance sémantique se cache derrière l'unité et la cohésion formelle de sa poésie. Cette cohésion formelle apparaît au premier abord au niveau du mètre de ses poèmes. Le mètre est unique dans tous les distiques d'un ghazal et il est parfois la raison la plus apparente de regrouper une série des distiques sémantiquement indépendants dans le cadre d'un ghazal.

La versification persane est quantitative, c'est-à-dire qu'elle se repose sur la succession des séquences des syllabes longues et brèves au long d'un hémistiche. Un distique est composé de deux hémistiches qui ont tous les deux le même mètre, c'est-à-dire qu'ils sont composés de deux suites identiques de syllabes longues et brèves.

Parmi les multiples modèles métriques de la poésie classique persane, Hâféz n'emploie dans son *Divân* qu'un nombre restreint de mètres de sorte que plus de 70% des ghazals sont formulés dans trois mètres. Selon les spécialistes il a exploité les mètres les plus beaux et les plus harmonieux et on ne trouve pas même un seul exemple de mètres désagréables dans son *Divân* (Khoramshâhi, 1987 : 53). Les mètres qu'il emploie, constituent les formes les plus souples pour la parole et leur douceur est agréable comme le bruit des ruisseaux et on les appelle donc « les mètres ruisselants ».

La sympathie de Hâféz pour quelques mètres déterminés et la formation de ses ghazals sur la base d'un nombre restreint de mètres – qu'il le fasse consciemment ou inconsciemment – aboutit d'une part à la virtuosité et la maîtrise du poète dans ces mètres et lui permet d'assurer plus aisément la musicalité de sa poésie aux autres niveaux ; et d'autre part, elle permet au lecteur de découvrir plus rapidement la manière de lire correctement les distiques et par conséquent de pouvoir se concentrer tranquillement sur les autres subtilités formelles et les sens cachés des ghazals.

Il est évident que chacun des mètres poétiques, par sa propre alternance des pieds et son propre rythme, est propice à l'expression d'un sentiment particulier et provoque le même sentiment chez le lecteur (joie, mélancolie, regret...). Le nombre restreint des mètres des ghazals de Hâfez, quoiqu'il permette au lecteur de s'habituer rapidement à la lecture d'un ghazal, n'est pas capable de refléter les différents sentiments que Hâfez exprime dans ses poèmes. Pour mieux comprendre notre propos, il suffit de comparer deux ghazals qui ont le même mètre :

Le premier ghazal du *Divân* qui fait partie des plus célèbres poèmes de Hâfez, est composé sur le mètre « *hezédj* » avec le modèle ci-dessous (U pour les syllabes brèves et – pour les syllabes longues) :

U--- / U--- / U--- / U---

Dans ce ghazal Hâfez parle des difficultés et des épreuves survenues dans les étapes du chemin de l'amour et crée une ambiance triste et sombre :

[‘a lâ yâ ‘ay yo has sâ qî ‘a der ka’ san va nâ vel hâ]

[ke ‘eš qâ sâ ne mû dav val va lî ‘of tâ do moš kel hâ]

U - - - / U - - - / U - - - / U - - -

« Eh ! l'Échanson, fais circuler une coupe et présente-la !

Car l'amour parut facile à l'origine, puis surgirent les difficultés. » (1/I ; Tr. Fouchécour).

La longueur de ce mètre et la domination des syllabes longues (12 syllabes longues sur 16 syllabes) le rend apparemment plus favorable à l'expression de la mélancolie et de la douleur (nous renonçons ici volontairement au rôle de la rime [*elhâ*] dans la création de l'ambiance triste et sombre du ghazal).

Mais nous rencontrons d'autres ghazals qui suivent le même modèle métrique et pourtant produisent une ambiance tout à fait différente. Par exemple dans le ghazal 149, Hâfez parle de l'aube à la veille de laquelle le/la bien aimé(e) a dévoilé son visage et fait parade de ses beautés ; c'était « un jour de victoire » où « le temps a levé sa coupe de joie à la mémoire des buveurs » (149/XI) :

« Lorsqu'à l'aube le roi de l'Orient planta son étendard sur les monts,
de sa main de grâce mon compagnon frappa à la porte de ceux qui espèrent.
Lorsque le matin vit clairement ce que serait l'affection du ciel tournant,
un beau rire s'éleva, frappant l'orgueil de ceux qui réussissent.
Lorsque la nuit dernière à l'assemblée ma Belle Figure se leva pour aller danser,
elle dénoua ses cheveux et noua le cœur des compagnons » (149/I, II et III, Tr. Fouchécour).

De tels exemples sont nombreux dans le *Divân* où deux ghazals, avec le même modèle métrique et presque le même vocabulaire, suggèrent des ambiances complètement différentes. Il faut se demander par quels moyens Hâfez attache-t-il un même mètre aux thèmes et sentiments variés de ses poèmes. Quels détails lui permettent de changer le rythme des mètres tout en préservant les avantages qu'offre l'emploi d'un nombre restreint des mètres agréables. L'étude des ghazals nous montre qu'il choisit des solutions dont certaines surviennent au niveau du rythme et de la prosodie et certaines d'autres concernent les autres niveaux de la musicalité de sa poésie.

3.1.2. La concordance entre la pause métrique et la pause linguistique

Comme dans la versification des Grecs et des Romains de l'Antiquité, un mètre de la versification persane se compose d'une suite déterminée d'unités rythmiques de base qu'on appelle « *Rokn* » ou « pied » ; le rythme du mètre dépend de la répétition d'un pied identique ou de l'alternance de pieds différents. Chaque pied comporte au moins une et au plus cinq syllabes. Bien qu'il faille respecter le nombre, l'ordre et la longueur des syllabes dans un pied, il n'est pas nécessaire que la fin du pied s'accorde avec la fin d'un mot.

La concordance ou la non-concordance de la pause métrique (de la fin du pied) et de la pause linguistique (de la fin d'un mot ou d'un groupe de mots) est l'une des solutions qui permettent à Hâfez de changer le rythme et l'ambiance de ses ghazals malgré la monotonie des mètres employés dans le *Divân* ; autrement dit, la pause métrique peut se placer à la fin d'un mot ou d'un groupe des mots ou bien en son milieu et changer ainsi le rythme du distique. Par exemple dans les hémistiches suivants, qui sont tous composés

sur le même mètre « *hézedj* », le rythme évolue sensiblement au fur et à mesure que la concordance entre la pause métrique et la pause linguistique se réduit (Pour Nâmdâriyân, 2009 : 100) :

1. [damî bâ qam / | be sar bordan // | jahân yek sar / | nemî 'arzad] (147/I)
2. ['agar 'ân tor/ke šîrâzî // | be dast ârad / | dele mâ râ] (3/I)
3. [modâmam mas/t mîdârad // | nasîme ja'/de gî sî yat] (94/I)
4. [ke 'eşq âsân / nemûd avval // | valî 'oftâ/d moşkelhâ] (1/I)

Comme nous le constatons, les rythmes de ces quatre hémistiches sont complètement différents bien qu'ils suivent le même modèle métrique : dans le premier hémistiche la fin de chaque pied (/) coïncide avec la fin d'un mot et donc, la pause métrique s'accorde à la pause linguistique de la fin d'un groupe syntaxique (|) ; dans le deuxième hémistiche la pause de trois pieds s'accorde avec les pauses linguistiques ; dans le troisième et quatrième exemple, cette concordance ne survient qu'une seule fois à la fin du deuxième pied (8^{ème} syllabe). Nous voyons que le rythme des hémistiches se ralentit graduellement en proportion de la discordance entre les pauses métriques et linguistiques de sorte qu'à la lecture du quatrième hémistiche, nous n'avons plus d'impression qu'il a le même mètre que le premier hémistiche. Ces concordances ou discordances permettent au poète de maîtriser le rythme des distiques et de l'adapter à l'ambiance générale du ghazal.

On trouve rarement la concordance entre les pauses linguistiques et métriques dans les ghazals de Hâfez ; ce qui empêche que le distique ait un rythme rapide et régulier ; mais un rythme souple et lent qui permet au poète de maîtriser sa poésie et au lecteur de ne pas être mené par la course rapide du rythme et de se concentrer ainsi sur les autres niveaux de poéticité.

Un autre profit que tire Hâfez de la concordance des pauses linguistique et métrique est dans la construction des formes toniques : dans certains distiques, cette concordance est absente dans le premier hémistiche tandis que dans le deuxième hémistiche, la concordance entre les pauses linguistiques et métriques est parfaite ; ces deuxièmes hémistiches comportent des idées et thèmes sur lesquels le poète veut insister ou qu'il

veut mettre en relief : dans le distique suivant, après avoir mentionné, dans le premier hémistiche, que les ignorants du chemin de l'amour sont étonnés par les jeux de regard entre le poète et l'Être aimé, dans le deuxième hémistiche il insiste sur son indifférence à l'égard des ignorants et de leur étonnement :

[*dar nazar bâ/zi ye mâ | bî/xa ba rân hey/rânand*]
 [*mâ ĉonînîm/ | ke nemûdîm// | dega rîšân/ | dânanand*]

« Les ignorants sont stupéfaits du jeu de nos regards.
 Je suis, tel que je l'ai montré. Eux comprennent à leur guise ». (188/I, Tr. Fouchécour)

Dans le distique suivant Hâfez met en relief le succès de sa poésie en énumérant les pays qu'elle a conquis !

[*hâfez | ha/dîse sehr/ farîbe xo/šat rasîd*]
 [*tâ had de/ mesro ĉîno// | be 'atrâfe/ rîmo rey*]

« Hâfez, ton beau discours trompeur comme magie est parvenu
 aux frontières de l'Égypte et de la Chine, aux confins de Rome et de Rey ! » (421/XII, Tr. Fouchécour)

Il est aussi possible que l'ordre des mots produise un rythme régulier mais différent de celui des pieds ; par exemple dans le distique suivant, le rythme régulier et symétrique engendré par la disposition des pauses linguistiques ne s'accorde pas au rythme qu'aurait pu produire le mètre :

[*dast dar | hal/qeye 'ân | zol/fe dotâ | nat/vân zad*]
 [*takye bar | 'ah/de tovo | bâ/de sabâ | nat/vân kard*] (133/I)

[*be jo zân | nar/gese mastâ/ne | ke ĉašmaš / marasâd*]
 [*zîre 'în | tâ/rame fîrû/ze | kasî xoš / nanešast*] (21/V)

De telles formes symétriques s'emploient aussi dans les distiques où le poète souligne l'opposition ou l'égalité des parties correspondantes : dans le distique suivant, le cœur blessé du poète (*dele rîšam*) se place au bout de la rue de l'aimé (*sare kûyat*) et ce dernier a à lancer tant de flèches (*ĉe tîrhâ*) de ses œillades (*ze qamze*) vers le cœur du poète tandis que celui-ci a à supporter tant de fardeaux (*ĉe bârhâ*) du chagrin de l'amour (*ze qosse*) :

[*ze qamze bar / dele rîšam // ĉe tîrhâ / ke gošâdî*]
 [*ze qosse bar / sare kûyat // ĉe bârhâ / ke kešîdam*]

De Tes œillades, que de flèches Tu as lancées contre mon cœur blessé !
Par angoisse, que de fardeaux j'ai supportés au bout de Ta rue ! (315/V, Tr. Fouchécour).

Hâfez exploite ces formes symétriques aussi dans les ghazals où le poète et l'Être aimé dialoguent :

[*goftam | qa/me to dâram// | goftâ | qamat sa râ yad*]
[*goftam | ke /mâhe man šov// | goftâ | 'agar barâyad*]

« Je dis : « J'ai du chagrin à cause de Toi ». Il dit : « Ton chagrin finira. »
Je dis : « Sois ma lune ! » Il dit : « Si elle se lève. » (227/I, Tr. Fouchécour)

Comme nous constatons, malgré les contraintes imposées par la versification persane, Hâfez est libre, comme tous les poètes classiques persans, d'adapter le rythme de sa poésie à la pensée qu'il cherche à exprimer ; cette liberté lui permet en fait d'inscrire sa subjectivité par le rythme linguistique dans le distique qui est formé d'un nombre déterminé de syllabes longues et brèves qui se suivent dans un ordre établi et jouit déjà d'un rythme métrique.

3.1.3. Les syllabes ultra-longues

Dans la versification persane, la quantité des syllabes est soigneusement respectée et les mètres ne sont composés que des syllabes brèves et longues ; une syllabe brève comporte toujours une consonne + une voyelle brève⁴⁸ et les syllabes longues ont deux structures : consonne + voyelle longue ; consonne + voyelle brève + consonne⁴⁹.

Mais il y a aussi des syllabes qui se composent de plus de trois phonèmes et qu'on appelle la syllabe ultra-longue. Quand un poète emploie un mot avec une syllabe ultra-longue dans un hémistiche, étant donné que la longueur d'une syllabe ultra-longue est égale à une syllabe longue + une syllabe brève, on la prend pour une syllabe longue et une syllabe brève dans le compte des syllabes pour déterminer le mètre de l'hémistiche ;

⁴⁸ . Le système phonique du persan est composé de six voyelles simples, une diphtongue, vingt-deux consonnes et une semi-consonne ; les six voyelles persanes se divisent en deux groupes : les voyelles brèves [a], [e] et [o] et les voyelles longues : [â], [û] et [î].

⁴⁹ . Comme on le constate, la syllabe persane commence toujours par une consonne suivie d'une voyelle. D'où le mal qu'ont les Iraniens à prononcer les mots français qui commencent par deux ou trois consonnes successives comme « structure ».

et de cette façon on ne contrevient pas au modèle métrique. Mais comme on emploie une série phonique continue au lieu de deux séries phoniques détachées et que la pause suivant la syllabe ultra-longue est plus longue, ce remplacement influencera le rythme de l'hémistiche. Par exemple dans les distiques suivants, qui ont le même mètre et les mêmes rimes, le rythme est influencé par la présence des syllabes ultra-longues dans le deuxième distique au point qu'il est difficile de discerner leur identité métrique :

[*'ey das to â xa re go lo yâ rân da ren te zâr*]
[*sâ qî be rû ye šâh be bîn mâ ho mey be yâr*] (241/I)

[*hâ fez ço raft rû ze vo gol nîz mî ra vad*]
[*nâ çâr bâ de be nûş kaz dast raft kâr*] (241/IX)

Comme nous le constatons, la syllabe ultra-longue est un moyen digne permettant de changer le rythme du distique en fonction de son contenu ; dans les distiques à thème philosophique qui font réfléchir le lecteur, la récurrence des syllabes ultra-longues ralentit le rythme du distique (par rapport à son modèle métrique) et permet au lecteur de s'attarder sur le distique et de cette façon, créer un lien entre la musique et le contenu du distique.

L'emploi des syllabes ultra-longues de manière successive, en ralentissant le rythme du distique, permet aussi au poète de mettre en relief certains mots sur lesquels il veut insister ; dans le distique suivant Hâfez met en relief la faute qu'envisageait de commettre la chandelle :

[*'ef šâ ye râ ze xal va te yân xâst kard šam'*]
[*šok re xo dâ ke ser re de laş dar za bân ge refî*]

« La chandelle a voulu divulguer le secret de notre solitude.
Grâce à Dieu ! Car le secret de son cœur a pris le feu sur sa langue ! » (87/II, Tr. Fouchécour)

Parfois la récurrence des syllabes ultra-longues dans un hémistiche et leur absence dans un autre hémistiche fait que le rythme de deux hémistiches d'un même distique soit différent l'un par rapport à l'autre ; ce changement de rythme est en relation avec le sens du distique. Par exemple dans le distique que nous allons voir, le premier hémistiche comporte deux syllabes ultra-longues et son rythme est plus lent que le rythme du deuxième hémistiche qui est dépourvu de syllabes ultra-longues. Cette rapidité du rythme

dans le deuxième hémistiche incarne la protestation du poète ou son indifférence vis-à-vis du reproche qu'on lui fait au premier hémistiche pour ses beuveries clandestines :

[dî 'a zî zî **goft** hâ fez mî xo rad pen **hân** ša **râb**]
 ['ey 'a zî ze man na 'ey bân beh ke pen hâni bo vad]

Hier un ami cher a déclaré : « Hâfez boit en cachette ! »
 Mon cher ami, n'est-il pas mieux que le défaut soit caché ? (212/IX, Tr. Fouchécour)

Dans les deux distiques suivants, l'emploi des syllabes ultra-longues n'est pas sans relation avec le contenu : La syllabe ultra-longue [čand] signifie « jusqu'à quand » et convient à la tergiversation dont il est question dans les deux distiques.

[sâ qe yâ dar gar de še sâ qar ta 'al lol ta be **čand**]
 [dovr čon ba 'â še qâ nof tad ta sal sol bâ ya daš]

Échanson, jusqu'à quand tergiverser quand tourne la coupe ?
 Quand elle tourne entre les amants, il lui faut une chaîne sans fin. (271/VII, Tr. Fouchécour)

[me ye so bû ho še kar xâ be **sobh** dam tâ **čand**]
 [be 'oz re **nîm** ša bî kû šo ger ye ye sa ha rî]

Jusqu'à quand boire à l'aube et doucement t'assoupir au matin ?
 Applique-toi à demander pardon à minuit, à pleurer à l'aube ! (443/IV, Tr. Fouchécour)

Dans le distique suivant la syllabe ultra-longue joue le rôle de deux points (:) et met le lecteur dans l'attente :

[gof to xoš **goft** bo ro xer qe be sû zân hâ fez]
 [yâ ra bîn qalb še nâ sî ze ke 'â mûx te bûd]

Il dit et dit bien : « Hâfez, va brûler ton froc ! »
 Seigneur, de qui a-t-il appris à déceler la fausse monnaie ? (205/VIII, Tr. Fouchécour)

Une autre fonction des syllabes ultra-longues est de se placer à la fin du premier hémistiche ou au début du second pour jouer le rôle d'un pont qui lie les deux hémistiches. Dans le distique suivant, en lisant le premier hémistiche, le lecteur se met en attente pour connaître la sentence du poète à propos de tout homme qui ignore l'amour :

[ha rân ka sî ke da rîn hal qe nîst zen de be **esq**]
 [ba rû na mor de be fat vî ye man na mâz ko nîd]

Tout homme qui, en ce cercle, n'est pas vivant d'amour,
 selon ma sentence, dites sur lui avant sa mort la prière des morts (239/VII, Tr. Fouchécour)

Ou dans le distique suivant, le lecteur est dans l'attente de savoir pourquoi les perroquets de l'Inde croquent du sucre ; ce sucre est les ghazals de Hâfez :

[*šek kar še kan ša vand ha me tû te yâ ne hend*]
 [*zîn qan de pâr sî ke be ban gâ le mî ra vad*]

Les perroquets de l'Inde se mettent à croquer du sucre,
 de ce sucre candi de Perse qui circule au Bengale (218/III, Tr. Fouchécour).

Une étude comparative menée sur la musicalité des ghazals de Hâfez avec les poèmes de deux autres poètes contemporains de Hâfez a montré que Hâfez se sert davantage des syllabes ultra-longues et de la discordance des pauses linguistiques et métriques dans ses ghazals ; ce qui ralentit la lecture de sa poésie et permet au lecteur de s'arrêter plus longuement sur les mots et d'avoir plus de temps à contempler dans sa poésie (Azimi, 2009).

3.2. La musique latérale

3.2.1. Refrain (*radîf*)

3.2.1.1. Le *Radîf*, une particularité de la poésie persane

Un autre facteur de la versification persane dont Hâfez tire le meilleur profit dans ses poèmes, est « *radîf* » ou refrain ; le refrain est d'une grande ancienneté dans la poésie persane et jouit d'une importance remarquable. Même avant l'apparition de la poésie persane dans un langage littéraire, le refrain existait dans les chansons populaires (Shafi'i Kadkani, 2009 : 133). À l'origine le mot « *radîf* » signifiait un deuxième cavalier qui montait sur le cheval au dos d'un premier cavalier, ce qui correspond bien à sa définition dans la versification persane : *radîf* ou refrain est un mot qui se place après la rime. La définition de ce terme a subi des évolutions au cours de l'histoire et même dans les traités de versification contemporains, il est défini ainsi : « les mots qui se répètent à la fin des hémistiches ou des distiques et qui ont la même signification » (Ahmad nejâd, 1998 : 27) ou bien : « la répétition d'un ou de plusieurs mots qui ont la même signification et qui se place après la rime » (Vahîdiân Kâmyâr, 1993 : 1116). Mais la définition que propose Haqshenâs est plus parfaite : « Il est une ressemblance parfaite, produite par la répétition

d'un même élément syntaxique (mot, groupe de mots, proposition ou phrase) avec la même fréquence et en jouant toujours les mêmes rôles phonique, syntaxique, grammaticale et sémantique qui se place à la fin des hémistiches ou des distiques et après la rime » (Haqshenâs, 1991 : 62).

La comparaison de la poésie arabe et turque avec la poésie persane, qui se sont influencées réciproquement, nous montre que le *radîf* est une particularité de la poésie persane et qu'il n'existait pas dans la poésie turque jusqu'au XIII^e/XIX^e siècle ; et dans la poésie arabe le *radîf*, au sens exact du mot, n'existe que dans les œuvres des poètes contemporains (Shafi'î Kadkanî, 2009 : 125).

La raison principale de l'apparition du refrain dans la poésie persane est la syntaxe de la langue persane dans laquelle le verbe se place à la fin de la phrase. D'ailleurs, la majorité des verbes persans sont des verbes composés : ces verbes composés se forment à partir d'un nom ou adjectif + un verbe de support ; la position finale de ces verbes de support dans la phrase est la cause principale de l'apparition des refrains primitifs dans la poésie persane. En fait, les verbes de support sont d'un nombre restreint et ainsi, quand le poète persan emploie des verbes composés à la fin des distiques, il se peut qu'un même verbe se répète à plusieurs reprises au sein d'un poème. Certaines études affirment qu'au début, la plupart des refrains étaient des verbes support ; tandis que la poésie persane se perfectionnait, ces refrains primitifs évoluaient au fur et à mesure et se transformaient en des refrains plus complexes qui occupaient parfois la moitié et même la totalité d'un hémistiche (Shafi'î Kadkanî, 2009 : 149). Le refrain continue à se parfaire au point de devenir une partie intégrante de la poésie persane et c'est surtout dans la composition du ghazal qu'il se trouve chargé de nouvelles fonctions qui vont au-delà de sa première fonction musicale. Selon M. R. Shafi'i Kadkani, les meilleurs ghazals persans sont pourvus de refrains et si on suit le cours évolutif du ghazal, on s'aperçoit que plus le ghazal se perfectionne, plus les refrains deviennent fréquents dans sa composition (Shafi'î Kadkanî, 2009 : 157).

Le refrain n'est pas un élément obligatoire dans la versification persane mais si le poète introduit le refrain dans un distique, il devient un élément obligatoire et doit être répété jusqu'au dernier distique du poème. Il est évident que répéter un même mot ou groupe de mots à la fin de tous les distiques met le poète dans la contrainte et limite son imagination et sa créativité de sorte que ce dernier risque d'accumuler des clichés selon les nécessités du refrain dans un poème. Pourtant les maîtres de la poésie classique persane sont parvenus à innover à travers les contraintes imposées par le refrain ou autres nécessités de la versification persane. Dans la poésie de ces maîtres, les contraintes imposées par le refrain conduisent parfois le poète à des images et combinaisons originales et ainsi, le refrain devient un élément capital de leur poésie.

Hâfez fait partie de ces maîtres classiques dont l'imagination n'est pas bornée par l'abondance des refrains dans leurs œuvres ; les refrains innovants de leur poésie est par contre l'un des domaines où se manifestent leurs virtuosités poétiques. Plus de 67% des ghazals de Hâfez sont des poèmes à refrain ; ces refrains sont neufs ou rarement employés par les prédécesseurs de Hâfez et appartiennent à différentes catégories grammaticales : chacune de ces catégories jouit d'une valeur et d'une fonction particulière dans la position du refrain : les refrains verbaux constituent la majorité des refrains hâféziens et donnent un aspect dynamique aux ghazals ; les refrains nominaux sont moins nombreux et n'ont pas le même dynamisme que les refrains verbaux, mais ils expriment les préoccupations centrales du poète ; les groupes de mots peuvent se trouver dans la position du refrain et il va de soi que l'effet musical de ces derniers refrains est plus sensible parce que les mots qui se répètent sont plus nombreux.

Dans les ghazals de Hâfez, le refrain a les mêmes fonctions que dans l'œuvre de tout autre maître de la poésie persane ; mais Hâfez sait bien exploiter les deux privilèges exceptionnels du refrain, c'est-à-dire sa position finale et sa répétition exacte dans tous les distiques, pour manifester son génie musical et rhétorique de sorte que le refrain va plus loin que de fonctionner comme un supplément musical et devient une partie intégrante de sa poésie.

3.2.1.2. Les fonctions du refrain

La fonction musicale du refrain est son rôle le plus commun. En tant que répétition intégrale d'une partie du distique, le refrain prolonge l'analogie sonore des rimes, il complète et renforce leur effet musical dans tous les distiques.

De plus, il y a une relation sonore étroite entre le refrain ou la rime avec le reste du distique, c'est-à-dire que le refrain ou la rime ont quelques phonèmes marqués ; ces phonèmes marqués peuvent être distribués tout au long du distique ou être absents du reste du distique ; dans le premier cas, ils créent une cohésion musicale tout au long du distique et dans le deuxième cas, ils mettent en relief les mots qui se placent dans la position de la rime ou du refrain. Selon M. R. Shafi'i Kadkani, le cas de la cohésion musicale est fort récurrent dans les ghazals de Hâfez et peut être étudié comme un principe poétique dans le *Divân* (Shafi'i Kadkani, 2006 : 47) :

[š] :

[‘ey hame šekle to matbû’o hame jâye to xoš]
[dela maz ‘ešve ye širîne šekar xâye to xoš] (*Divân*, Édition de Qazvini-Qani, 287/I)

[z] renforcé par les consonnes fricatives :

[xîzo dar kâse ye zar ‘âbe tarabnâ kandâz]
[pištar zân ke šavad kâse ye sar xâ kandâz] (258/I)

[be sare sabze to ‘ey sarv ke çon xâk šavam]
[nâ zaz sar beneho sâye barîn xâ kandâz] (258/III)

Organiser la pensée et l'imagination du poète : le refrain peut conduire l'imagination du poète vers un thème déterminé et réduire ainsi l'incohérence et la confusion des pensées et des images qu'il exprime à travers ses distiques. Cette fonction du refrain est plus remarquable dans les ghazals dont les distiques sont sémantiquement indépendants : lors de la création poétique, le poète est mené par son imagination émerveillée et confuse, mais le refrain peut venir en aide au poète et concentre son imagination autour d'un thème précis. Dans le ghazal 404, le refrain « ‘abrû » (sourcil) est l'axe autour duquel convergent toutes les images du ghazal :

J'ai l'œil en sang, à cause de son **sourcil**
Le monde sera ébranlé, à cause de son œil et son **sourcil**.

Je suis l'esclave de cette Turque qui, dans le beau rêve de l'ivresse,
Du jardin décoré a le visage, comme la charmille musquée est son **sourcil**.

Créer des images innovantes : de la même manière que le refrain concentre l'imagination du poète autour d'un thème déterminé, il peut aussi aider le poète à créer des images innovantes ; dans le ghazal 289 du *Divân*, le refrain « *ham čo šam'* » (comme la chandelle) est le centre de gravitation de l'imagination de Hâfez et lui insinue de nouvelles images et comparaisons :

Ma fidélité en amour pour Toi est connue de beaux êtres, **comme la chandelle**.
Je passe mes nuits rue des risque-tout et des libertins, **comme la chandelle**.

Aux mains du chagrin pour Toi, le mont de ma patience a molli comme cire,
Si bien qu'à l'eau et au feu d'amour pour Toi je fonds, **comme la chandelle**. (289/I, II, Tr. Fouchécour)

Dans le ghazal 331, Hâfez crée toutes les images et figures à partir du refrain « *čašm* » (Œil) ; C. H. de Fouchécour perçoit bien cette vérité et la confie à son lecteur dans ses commentaires : « Le ghazal 331 est construit autour du refrain, qui réfère à l'œil » (id. : 847). Dans le premier distique, il s'agit du cœur du poète amant qui va à l'œil qui est comparé à une lucarne, chaque fois que l'image ou le rêve de l'Être aimé passe par la roseraie de l'œil ; dans le deuxième distique, le poète invite l'Être aimé à venir voir ses larmes qui ressemblent aux perles et rubis cachés dans le trésor du cœur et que le poète met au jour dans la réserve de l'œil au moment de l'arrivée de l'Être aimé. Dans le troisième distique, le poète avoue qu'il n'y a au monde aucun lieu digne de refléter l'image de l'Être aimé ; pourtant, le coin de son œil est la seule chose qu'il a au monde et qu'il offre à l'Être aimé. Ainsi tous les distiques sont-ils construits sur la base d'une figure ou d'une image pour l'œil.

De tels exemples sont nombreux dans le *Divân* de Hâfez et nous nous contenterons d'étudier un dernier exemple : dans le distique II du ghazal 63, Hâfez déclare que par l'amour du sucre et des amandes, le perroquet de son talent est troublé et fou comme un rossignol enfermé dans la cage ; il est seulement à l'aide du refrain « *dûst* » (Ami),

apposé au sucre et aux amandes qu'on peut comprendre que par le sucre, le poète entend les lèvres et par les amandes, les yeux de l'Être aimé :

Troublé et rendu fou à jamais comme rossignol en cage,
Le perroquet de mon talent, par amour du sucre et des amandes de l'Ami !

La mise en relief de l'image ou du thème : la répétition a ses valeurs musicales et rhétoriques dans le texte, y compris la mise en relief de la partie répétée. Le refrain, en tant que répétition intégrale d'une partie du discours, met en relief le thème ou l'image que le poète choisit comme le refrain ; cette mise en relief devient plus sensible par la position finale du refrain dans le distique qui porte toujours l'accent linguistique de la fin de phrase.

Le refrain du ghazal 248 est le mot persan « *'omr* » (la vie dans sa durée) ; placer le mot « *'omr* » dans la position du refrain et le fait qu'il constitue une syllabe ultra-longue dans le décompte métrique, donnent du relief à ce mot, ce qui convient au sujet principal du ghazal 248 : le passage de la vie dans l'absence de l'Être aimé. Le passage de la vie est un sujet primordial chez le poète amant pour qui la vie est un champ de tulipes sous l'éclat de la face de l'Être aimé et sans elle, le printemps de la vie se flétrit. Il est seulement dans l'espoir de la rencontre de sa face que la vie continue pour le poète dans son absence.

3.2.2. La rime

Le deuxième facteur de la musique latérale des ghazals de Hâfez est la rime ; comme dans tous les poèmes persans à forme fixe, les rimes des ghazals hâféziens peuvent avoir les mêmes fonctions que le refrain, surtout dans les cas où le refrain est absent. Mais vu que la majorité des ghazals hâféziens comportent le refrain, la fonction musicale de la rime est plus remarquable de sorte que si dans un ghazal, la rime met en relief un thème ou une pensée déterminés, ou bien si elle suggère un sentiment, c'est sûrement par sa fonction musicale.

3.3. La musique des mots : allitérations et assonances

La musique des mots est produite par la répétition et la position des voyelles et consonnes dans le distique et forme le domaine par excellence de la musicalité de nombreux chefs-d'œuvre de la littérature classique persane (Shafi'i Kadkani, 2009 : 393). Une étude détaillée de la poésie hâfézienne montre de manière éclatante que Hâféz possédait une maîtrise et une passion exceptionnelle pour la musique des mots ; cette passion se perfectionnait tout au long de sa carrière poétique de sorte que Shafi'i Kadkani avance que les divergences entre les différents manuscrits du *Divân* pourrait provenir des modifications que Hâféz apportait à ses ghazals afin d'accroître la richesse musicale de sa poésie ; ainsi propose-t-il le principe de « la primauté de la force musicale » pour l'édition du *Divân* : entre deux mots ou deux termes qui sont l'objet de controverses éditoriales, l'authentique est celui qui, du point de vue musical, est plus fort et convient le plus au reste du distique ou ghazal (Shafi'i Kadkani, 2009 : 33-40).

Dans de nombreux exemples de jeux de sonorité, la répétition des sons et leur harmonie témoignent de la conscience que possède Hâféz de la musique des mots ; par exemple dans le distique V du ghazal 97, la répétition de la consonne occlusive [k] dans la position initiale des syllabes et de [t] et [f] ne peut pas être accidentelle :

که آگه است که کاووس و کی کجا رفتند که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد

[ke 'âga hast ke kâ vû so key ko jâ raf tmad]
[ke vâ qe fast ke çon raft tax te jam bar bâd]

Ou la répétition de la consonne fricative [x] dans le distique suivant :

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد که تا ز خال تو خاکم شود عبیر آمیز

[xi yâ le xâ le to bâ xod be xâk xâ ham bord]
[ke tâ ze xâ le to xâ kam ša vad 'a bî râ mîz] (*Divân*, Édition de Qazvini-Qani, 266/III)

Ces répétitions sonores créent une sorte de cohésion musicale au long du distique ; dans le distique VIII du ghazal 272, la cohésion musicale est produite par la répétition des consonnes [s] et [k] dans le premier hémistiche et des consonnes [š] et [d] dans le deuxième hémistiche :

صوفی سرخوش از این دست که کج کرد کلاه به دو جام دگر آشفته شود دستارش

[sû fi ye sar xoš 'a zîn dast ke kaj kard ko lâh]
[be do jâ me de ga râ šof te ša vad das tâ raš]

Et parfois la magie de la musique des mots procure un plaisir esthétique chez le lecteur que même la complexité d'une expression ou d'une image ne peut pas troubler ; par exemple dans le distique suivant, le plaisir esthétique procuré par l'allitération des consonnes fricatives [s] et [š] n'est pas menacé par l'étrangeté de l'expression « *šiše bâzî*⁵⁰ » pour le lecteur contemporain :

شیشه بازی سرشکم نگری از چپ و راست گر بر این منظر بینش نفسی بنشینی

[šî še bâ zî ye se reš kam ne ga rî 'az ĉa po rast]
[gar ba rîn man za re bî neš na fa sî ben šî nî] (475/IX)

Comme nous le constatons, les procédés d'allitération et d'assonance sont abondamment employés par Hâfez au profit de la musicalité de sa poésie ; les sons répétés influencent la musique du distique et résonnent dans l'esprit auditif du lecteur et ainsi, ils créent des pôles sonores dans le distique ou produisent une cohésion musicale au long d'un hémistiche ou d'un distique. M. Shafi'i Kadkani déclare que si on compare les ghazals de Hâfez avec ceux de nombreux poètes iraniens contemporains, on s'aperçoit que non seulement les ghazals de ces derniers égalent les ghazals hâféziens, mais ils les excellent parfois dans les allitérations et assonances ; pourtant la musicalité de leurs ghazals n'est

⁵⁰. Comme l'a remarqué C. H. de Fouchécour dans le commentaire du ghazal 475, cette expression désignait « un jeu pour les enfants », « une forme de danse [...] qui consistait à en exécuter les mouvements sans faire tomber un récipient de verre rempli de fleurs mis sur la tête » (Fouchécour, 2006 : 1154). La traduction de C. H. de Fouchécour est l'explication de ce que voulait dire le poète en faisant allusion à ladite expression :

Tu verras danser le verre rouge de mes larmes, à droite et à gauche,
si un instant Tu Te poses sur cette fenêtre du regard.

jamais comparable à la musicalité des ghazals de Hâfez : ce qui importe plus que la simple répétition des sons, c'est la position des sons en question dans la syllabe et leur disposition par rapport aux autres sons de sorte qu'ils participent à la musicalité du distique le plus que possible. Le distique suivant peut révéler l'importance de la position du son répété dans la musicalité du distique : la consonne occlusive [b] se répète 6 fois et crée une cohésion musicale tout au long du distique ; le retour de cette consonne montre que la répétition d'un son dans la position initiale de la syllabe est plus remarquable. Les consonnes [g], [n] et [r] joignent les deux hémistiches ; autrement dit, l'analogie phonique de la fin du premier hémistiche et du début du deuxième joue le rôle de pont entre les deux distiques. La symétrie de la position de la consonne [z] dans les deux distiques crée une distinction phonique et renforce en même temps la cohésion musicale :

بوی بنفشه بشنو و زلف نگار گیر بنگر به رنگ لاله و عزم شراب کن

[*bûye banafše bešnovo zolfe negâr gîr*]
[*bengar be range lâle vo 'azme šarâb kon*] (387/V)

La passion de Hâfez pour la musique des mots fait qu'il emploie certains mots composés dont la raison de juxtaposition est la présence de consonnes qu'ils ont en commun. Une étude menée par les moyens informatiques sur plus d'un million de distiques de quatre-vingts poètes persans a montré que la majorité de ces mots composés ne se trouvent pas dans les œuvres des poètes prédécesseurs ou contemporains de Hâfez tandis qu'ils emploient tous le même langage poétique. Nous pouvons donc dire que ces mots sont juxtaposés par Hâfez pour leur magie musicale (Azimi, 2009 : 33). Parmi ces juxtapositions nous pouvons citer :

صوفی سرخوش [*sûfi-ye sar xoš*] : le soufi éméché (272/VIII) ;

شراب تلخ صوفی سوز [*šarâb-e talx-e sûfi sûz*] : le vin acre brûleur du soufi (348/II) ;

منقار بلاغت [*menqâr-e balâqat*] : bec de l'art poétique (30/VIII).

Les harmonies sonores vont parfois au-delà du niveau des consonnes et voyelles et il arrive que deux ou plusieurs syllabes identiques ou semblables se répètent. Dans le distique suivant la syllabe ultra-longue [nîk] se répète deux fois :

ساقی شکر دهان و مطرب شیرین سخن همنشینی نیک کردار و ندیمی نیک نام

[sâqî ye šek kar dahâno motrebe šîrîn soxan]
[hamnešînî nîk kerdâro nadîmî nîk nâm] (303/II)

Ou dans le distique suivant les deux syllabes ultra-longues [dast] et [dûst] ne diffèrent que par une voyelle :

دامن دوست به صد خون دل افتاد به دست به فسوسی که کند خصم رها نتوان کرد

[dâmane dûst be sad xûne del oftâd be dast]
[be fosûsî ke konad xasm rahâ natvân kard] (133/III)

Dans ces distiques qui ne sont pas rares dans les ghazals de Hâfez, nous nous trouvons en fait devant les cas de paronomases au niveau des syllabes et il est évident que plus les syllabes sont longues et plus elles ont de sons en commun, plus leur influence est sensible sur la musicalité du distique.

Après avoir parlé brièvement de la musique des mots dans la poésie hâfézienne, il reste à remarquer que les répétitions et les combinaisons sonores peuvent être justifiées par l'harmonie imitative des sons, c'est-à-dire que la répétition et la combinaison des sons créent des sonorités qui correspondent plus ou moins aux aspects sonores de la réalité décrite ; le distique VII du ghazal 139 est significatif à cet égard : le retour de la consonne apico-dentale occlusive [t] dans les trois syllabes successives [to], [tâ] et [tar] du deuxième hémistiche incarne l'état de balbutiement dont il est question au premier hémistiche :

کلک زبان کشیده حافظ در انجمن با کس نگفت راز تو تا ترک سر نکرد

[kelke zabân kešîde ye hâfez da ranjoman]
[bâ kas nagoft râze to tâ tarke sar nakard]

Le calame de Hâfez, langue arrachée à l'assemblée
À personne n'a dévoilé ton secret, avant d'avoir renoncé à sa tête.

Mais l'harmonie imitative ne justifie pas toujours les sonorités des ghazals de Hâfez ; par exemple dans le distique suivant, la répétition de la consonne [t] dans les trois syllabes successives [te], [to] et [tâ] ne peut pas être justifiée par le contenu sémantique du distique :

غلام نرگس مست تو تاجدارتند خراب باده لعل تو هوشیارتند

[qolâme nargese maste to tâjdârânand]

[xarâbe bade ye la'le to hûşyârânand]

Les têtes couronnées sont esclaves de Tes narcisses langoureux.

Les êtres lucides sont délabrés par le vin de Tes lèvres rubis. (190/I, Tr. Fouchécour)

Les exemples que nous venons d'étudier et plusieurs d'autres que nous verrons dans la suite de cette recherche, montrent clairement que la musique intérieure, c'est -à-dire les jeux d'assonance et d'allitération, forme le niveau le plus important de la musicalité des ghazals de Hâfez et à ce titre, doit être minutieusement étudiée dans l'analyse des ghazals.

4. Conclusion

À l'aide de ce que nous venons de constater sur la pensée et l'art poétique de Hâfez, nous pouvons conclure que l'originalité de la poésie hâfézienne consiste en ce qu'il cultive d'une manière innovante les convictions spirituelles de ses prédécesseurs et en se gardant des exagérations commises par ces derniers, il présente une nouvelle image de l'Homme et de son statut dans la Création ; pour lui, l'Homme parfait est celui qui accepte les deux aspects contradictoires de son être et contrairement aux enseignements des maîtres soufis ou mystiques, il ne cherche point à réprimer son aspect terrestre et charnel, ni à lui donner libre carrière ; parfait, il l'est seulement en restant parfaitement Homme, c'est en respectant les deux aspects terrestre et divin de son être que le genre humain attient la perfection tellement recherchée et conseillée par les maîtres spirituels.

Mais ce qui donne une valeur poétique à la pensée de Hâfez est le fait qu'il s'exprime dans un langage poétique : ce langage poétique est déjà imprégné d'images et de symboles par les efforts de plusieurs générations de maîtres spirituels et littéraires ; Hâfez

donne un souffle nouveau à ce langage poétique par la nouveauté de sa pensée et son goût esthétique.

Le génie et le goût esthétiques de Hâfez apparaissent aux deux niveaux figural et musical de sa poésie ; son aspect figural comprend les figures de style les plus employées par Hâfez à savoir : les structures amphibologiques, les structures paradoxales, les métaphores et la satire. Ces quatre procédés littéraires concrétisent et mettent en relief la conviction de Hâfez en statut intermédiaire de l'Homme dans la Création.

L'aspect musical des ghazals de Hâfez est en rapport avec le caractère chanté de la poésie classique persane : cette poésie est composée pour être chantée en diverses occasions, surtout dans les cours des princes et vizirs protecteurs des lettres. Les hypothèses sur le métier de Hâfez, qui avancent qu'il était récitant du Coran ou chanteur et musicien, intensifient les attentes sur la musicalité de sa poésie ; une analyse des ghazals nous a permis d'affirmer que Hâfez tire le meilleur profit des possibilités musicales que lui offre la versification persane, c'est-à-dire le mètre, la rime, le refrain et les jeux d'assonance et d'allitération.

En tenant compte de ce que nous venons de voir sur les trois aspects des ghazals, nous pouvons formuler ainsi les trois caractéristiques principales de la poésie hâfézienne :

Premièrement : elle est l'expression poétique d'une nouvelle vision du monde fondée sur les apports de la passion et de la contemplation des maîtres spirituels persans ; l'expression poétique fait allusion au fait que Hâfez emploie un langage poétique imagé et symbolique dans lequel les mots et images sont chargés d'abondantes significations explicites et implicites par les efforts des maîtres spirituels et littéraires ; cette nouvelle vision du monde et les significations implicites et explicites des mots par lesquels elle est exprimée, constituent l'aspect conceptuel de la poésie hâfézienne.

Deuxièmement, Hâfez est un grand rhétoricien et cherche à concrétiser et à faire refléter sa vision du monde dans ses poèmes par l'emploi des figures de style qu'il emprunte à la

tradition ou qu'il invente lui-même ; l'abondance de ces figures de style constitue l'aspect rhétorique et figural de la poésie hâfézienne.

Troisièmement, Hâféz prête une grande attention à la musicalité de sa poésie et met toutes les possibilités que lui offrent la langue et la versification persanes, au service de la grande cohésion musicale de ses ghazals, par laquelle il cherche à cacher la confusion de sa pensée et l'indépendance sémantique de ses distiques. Ce souci de Hâféz témoigne aussi du caractère chanté de ses ghazals et constitue l'aspect musical de sa poésie.

Ces trois caractéristiques de la poésie hâfézienne doivent être prises en considération par le traducteur et le critique de la traduction : le premier pour choisir les stratégies adéquates devant les problèmes qu'elles poseront à l'acte de traduire et le deuxième pour voir leur sort dans le texte traduit et évaluer l'efficacité des stratégies adoptées par le traducteur.

CHAPITRE IV

Confrontation de la traduction et de l'original

La méthode de confrontation

Lors de l'analyse de la traduction d'une œuvre poétique, on se demande : en quoi consiste sa poéticité ? Cette question est du même genre que le premier problème auquel se heurtent les ouvrages traitant de la poésie : Qu'est-ce qu'un poème ? Quels détails caractérisent un texte comme un poème ? Quels facteurs font qu'un texte A soit désigné comme poème tandis qu'un texte B, avec presque le même vocabulaire, soit considéré comme prose ? Nous ne pouvons pas répondre à cette question d'une façon définitive, ni par la forme ni par l'essence ; en fait la définition de la poésie varie non seulement d'une nation à l'autre ou d'une époque à l'autre, mais aussi d'un poète à l'autre. Ce fait est visible dans l'histoire de la poésie française et dans ses changements depuis le moyen âge jusqu'à nos jours. En ce qui concerne la poésie persane, il faut noter que les changements sont moins remarquables depuis qu'elle a abandonné son mètre pehlevi, fondé sur le nombre des syllabes, pour emprunter le mètre quantitatif de la poésie arabe jusqu'à la moitié du XX^e siècle où Nimâ Youshidj, le pionnier de la poésie moderne persane, a libéré cette poésie des contraintes de la versification classique. Ainsi pouvons-nous dire qu'il y a une continuité remarquable dans cette poésie depuis le IX^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle. Pendant ces temps, la forme et le contenu de la poésie persane sont fortement liés de sorte qu'on ne saurait pas donner la priorité à la forme ou au contenu. Par exemple dans la poésie mystique, est-ce la forme, c'est-à-dire l'unité métrique, la rime et le refrain et les jeux de sonorité, qui caractérisent un texte comme un poème ou est-ce son contenu spirituel exprimé dans un langage métaphorique et imagé qui le définissent comme un

poème ? La réponse à cette question est d'une importance cruciale : elle détermine la lecture que fait le lecteur-traducteur de cette poésie et marque visiblement le choix de ce dernier pour présenter une traduction versifiée ou une traduction en prose, collée au texte à traduire afin d'en garder le contenu de la manière la plus intacte. Cette réponse influence aussi la méthode de l'analyse et de la confrontation du critique.

Cette ambiguïté même de la définition de la poésie et la multiplicité des interprétations des ghazals de Hâfez nous ont orienté vers une lecture détaillée de l'essence et de la forme de la poésie hâfézienne dans le chapitre III ; cette lecture nous a permis de donner une définition de la poésie hâfézienne (et peut-être de toute la poésie lyrique-mystique persane) qui constituera le fondement de notre méthode de confrontation des ghazals avec leurs traductions françaises : selon nous, la poésie de Hâfez est une poésie chantée (c'est-à-dire qu'elle jouit d'une grande musicalité) qui, pour exprimer une vision du monde et une pensée philosophique ou mystique, recourt à un langage poétique imprégné d'images et de figures de style. Ainsi, pouvons-nous distinguer les trois aspects de cette poésie : l'aspect figural : par quoi nous entendons les quatre figures de style souvent employés par Hâfez, à savoir les structures amphibologiques, métaphoriques, paradoxales et satiriques ; l'aspect sonore ou musical qui met l'accent sur l'unité métrique, le rythme, la rime, le refrain et bien sûr les jeux d'allitérations et d'assonances ; l'aspect conceptuel : c'est-à-dire le sens qui est suggéré par le poème de manière implicite ou explicite ; cet aspect comprend la signification du chaque mot isolé ou pris dans un réseau d'interactions avec les autres mots du poème. Ces trois aspects constituent la poéticité des ghazals hâféziens et il va de soi qu'en pratique, ils sont liés et inséparables, et que dans un compromis, ils forment la signification du poème et font que la lecture linéaire du poème est remplacée par une lecture rétroactive et holographique.

Le traducteur d'un texte poétique est censé avoir devant son texte une attitude différente de celle du traducteur d'un texte non poétique : tandis que ce dernier pense à traduire le sens, le premier doit trouver des solutions pour faire passer la signification de son texte dans sa propre langue-culture. Et le critique de la traduction doit évaluer les résultats des efforts de ce dernier, les pourquoi de son succès ou de son échec. À cette fin et à l'aide de

ce que nous venons de dire sur la poéticité des ghazals de Hâfez, nous avons défini une méthode de confrontation tridimensionnelle qui peut être ainsi formulée :

Le premier pas dans la définition de cette méthode consiste à déterminer l'unité de confrontation – qui est généralement la même unité de traduction ; cette unité doit être un fragment de texte suffisamment petit pour être isolé et suffisamment grand pour être confronté indépendamment du reste du texte. Dans le cas des ghazals de Hâfez, le choix de cette unité semble facile. Comme l'a remarqué C. H. de Fouchécour à la suite de bien des critiques iraniens, un ghazal est composé d'un ensemble des distiques superposés qui sont eux-mêmes des poèmes entiers ; chaque distique peut être isolé sans perdre sa poéticité bien qu'il participe d'un réseau d'interrelations avec les autres distiques du ghazal.

Le distique choisi comme l'unité de confrontation est d'abord décomposé en éléments constitutifs de sa poéticité qui forment ses trois aspects conceptuel, figural et musical. Puis ces éléments poétiques sont recherchés dans le texte traduit ; mais il ne faut pas oublier que C. H. de Fouchécour a fondé sa position traductive sur la « défektivité de la traduction », c'est-à-dire qu'il est lui-même conscient qu'à cause des différences linguistiques et culturelles, il n'est pas capable de recréer tous les éléments constitutifs de l'original dans le texte traduit ; pour compenser cette défektivité inhérente à la traduction, il définit un projet de traduction à trois dimensions : une traduction commentée et non versifiée de tous les ghazals du *Divân* de Hâfez. Et pour rendre justice aux efforts du traducteur et au texte traduit, il faut prendre en considération les trois dimensions de son projet ; c'est-à-dire que lors de la confrontation d'un ghazal, nous ne devons pas nous contenter de vérifier le sort des éléments de poéticité du ghazal en question seulement dans sa traduction, mais qu'il faut les chercher aussi dans les commentaires ou la traduction des autres ghazals, parce que les commentaires et les autres ghazals traduits sont dans une relation de complémentarité réciproque avec la traduction du ghazal en question. Cette relation de complémentarité entre la traduction et les commentaires des ghazals concerne surtout les références culturelles et les termes techniques du soufisme/mysticisme persan.

Parmi les multiples traductions que nous disposons de l'œuvre de Hâfez ; aucune ne peut prétendre être exhaustive, c'est-à-dire ne pas être capable de recréer les trois aspects conceptuel, figural et musical de l'original : comme C. H. de Fouchécour, nous croyons à la défektivité de la traduction pour transférer le texte original dans son intégralité : nous pensons que la traduction est une affaire de sauvetage et de sacrifice : le traducteur doit toujours choisir parmi les éléments constitutifs du texte à traduire ; il décide de ce qu'il y a à restituer, à sauver et de ce qu'il y a à laisser, à sacrifier. C'est ainsi que ce qui semble essentiel à un traducteur et donc est recréé dans son texte traduit, peut apparaître d'une importance moins remarquable à un autre traducteur ; donc, ce dernier tente de garder dans sa traduction les autres éléments constitutifs qu'il juge plus importants : il y a des différences entre les traductions qu'ont présentées les différents traducteurs du *Divân*, car il y a des différences entre les lectures qu'ils en ont faites.

Il va de même pour la critique de la traduction : vu que la lecture que nous avons faite de la poésie hâfézienne est différente de celle de C. H. de Fouchécour, les éléments constitutifs de la poéticité sur lesquels nous insistons au cours de notre analyse, peuvent être différents de ceux recréés par C. H. de Fouchécour dans la traduction du *Divân*.

La différence entre lesdites lectures de l'œuvre de Hâfez et donc entre les choix de traduction, apparaît au deuxième niveau dans les commentaires ou les notes du traducteur : plus on fréquente le *Divân* de Hâfez, plus on pénètre la profondeur de sa pensée et la subtilité de son art poétique et ainsi, la défektivité de la traduction s'aggrave de plus en plus. Cette défektivité qui résulte de l'écart linguistique et culturel entre le français et le persan, ne peut être réparée ou diminuée que par les textes qui accompagnent la traduction ; à savoir la préface, la postface et les commentaires ou les notes du traducteur. Mais le rôle des commentaires ou des notes du traducteur est plus remarquable ; parce qu'ils viennent, tout de suite et sans intermédiaire, après le texte traduit pour le compléter et informer le lecteur sur le texte original et le texte traduit.

Une fois que nous avons décomposé tous les distiques d'un ghazal en éléments constitutifs de sa poéticité et que nous avons analysé leurs traductions, vient le temps d'évaluer la traduction du ghazal dans son ensemble ; dans une traduction, le transfert et

la recréation de chaque détail doivent contribuer à la recréation intégrale du texte à traduire dans la langue-culture d'accueil ; il faut voir quelle relation existe entre un ghazal entier et sa traduction complète. Ainsi l'analyse de chaque ghazal traduit, se termine-t-elle par une conclusion dans laquelle nous parlerons des problèmes posés par les éléments constitutifs de la poéticité du ghazal et des solutions optées par le traducteur pour évaluer leurs conséquences. Au cours de l'analyse des ghazals choisis avec leurs traductions proposées par C. H. de Fouchécour, nous jetterons donc un coup d'œil sur les autres traductions françaises des ghazals en question et ce, dans le but de donner un aspect comparatif à notre analyse.

Mais avant d'aborder la confrontation des ghazals, il faut s'intéresser à la question de la mise en page qui concerne tous les ghazals.

La mise en page

Nous savons que la mise en page du texte est un élément distinctif entre la poésie et la prose et « joue un rôle prépondérant dans l'effet de poésie ou *l'effet-poème* » (Adam, 1992 : 29). Avant de prêter l'attention au contenu et en jetant le premier regard sur la page où s'insère le texte, nous voyons qu'il s'agit d'un poème et non d'un texte en prose ; il y a là « une pré-lecture strictement visuelle, basée sur la distribution spatiale de la masse textuelle sur la page » (Laranjeira, 1996 : 221) qui fait que le lecteur quitte le sens référentiel et informationnel pour joindre le sens poétique.

Dans un poème, le sens n'est pas seulement dans le contenu des mots et des phrases, mais il est aussi dans l'image typographique du texte ; cette image typographique qu'on appelle « vi-lisibilité » du texte poétique (J. Anis cité par : Adam, 1992 : 29), participe de la signifiante du texte et doit être prise en compte par le critique autant que par le traducteur.

Lors de la lecture d'un ghazal, la disposition des hémistiches sur la page est la première chose qui attire l'attention du lecteur : dans un poème persan à forme fixe, les deux hémistiches d'un distique se suivent sur une ligne avec un blanc au milieu de sorte que les premiers hémistiches des distiques superposés forment une colonne sur le côté droit

de la page et les deuxièmes hémistiches constituent une autre colonne sur le côté gauche ; il est évident que le poète classique persan n'avait pas la possibilité d'exploiter la distribution spatiale du texte dans la page au profit du contenu de son poème et qu'il devait s'exprimer dans les contraintes imposées par le mètre et la forme fixe qui donnait volontairement une mise en page précise (en fait c'était le métier du calligraphe de jouer avec l'arrangement du poème sur la page) ; pourtant il ne faut pas oublier que cet arrangement spatial des hémistiches en deux colonnes est le premier signe annonçant au lecteur qu'il a affaire à la poésie classique persane et au monde qui lui est propre. Ainsi le lecteur persan se prépare-t-il à évoluer dans les images et les thèmes traditionnels et à y voir le monde tel qu'il était conçu par les poètes classiques persans.

La similarité des colonnes témoigne aussi de l'égalité métrique des hémistiches et invite le lecteur à découvrir un certain rythme et la manière de bien lire le poème pour compenser l'absence de ponctuation.

Dans la traduction de Ch. H. de Fouchécour, le petit format des pages ne permet pas de respecter l'image typographique de l'original ni de mettre les hémistiches en deux colonnes parallèles ; la traduction de chaque ghazal est un ensemble des lignes superposées de longueur inégale. La traduction du premier hémistiche est disposée sur une ou deux lignes superposées, selon sa longueur ; le deuxième hémistiche commence par un alinéa, avec ou sans majuscule. Ainsi, l'image typographique du ghazal ne respecte aucune harmonie et se transforme à une suite de paragraphes numérotés. Le respect de l'image typographique de l'original pourrait servir de repère pour avertir le lecteur de l'étrangeté du monde poétique qu'il va rencontrer et susciter ainsi sa curiosité pour découvrir un nouveau monde poétique venu d'ailleurs.

Parmi les multiples traductions françaises des ghazals de Hâfez, il y a certaines qui respectent la mise en page de l'original ; nous pouvons citer comme exemple celles d'Arthur Guy, de Vincent Mansour Monteil et la plus récente traduction de Gilbert Lazard. Ces trois traducteurs ont prêté une attention particulière à la forme de la poésie hâfézienne et le respect de l'image typographique de l'original est la première marque de

cette attention. L'effet visuel de cette attention est plus remarquable quand les traducteurs arrivent aussi à recréer l'identité des rimes à la fin des distiques.

Ghazal 1

Introduction

Le premier ghazal du *Divân* est peut-être le plus célèbre poème de Hâfez. Les critiques iraniens attestent unanimement que ce ghazal a une ambiance mystique : l'abondance des termes mystiques et le fait que le ghazal commence et se termine par deux hémistiches en arabe montrent que l'amour et les preuves du chemin dont il s'agit dans ce ghazal, doivent être compris et interprétés dans un sens mystique, parce que l'arabe est la langue du Coran et des prières, par laquelle le genre humain communique avec son Dieu.

L'emploi des hémistiches arabes dans un poème persan n'est pas une invention de Hâfez. Il était de coutume dans la poésie classique persane de mélanger les hémistiches arabes et persans afin de construire un distique ou un poème entier ; cet emploi parallèle des distiques persans et arabes était considéré comme une figure de style nommée « *molamma'* » par les stylisticiens persans. Mais ce qui donne un caractère particulier au ghazal I du *Divân* est le fait que le premier hémistiche et le dernier hémistiche en arabe du ghazal renferment le reste du ghazal comme deux points ; de sorte que nous pouvons dire que l'appel du poète à l'Échanson dans le premier hémistiche pour lui verser le vin de l'amour est le début d'un chemin qui mène à la rencontre de l'Être aimé dans le dernier hémistiche : « Quand tu as trouvé celui que tu désires, dis adieu au Monde et abandonne-le ! » Et les hémistiches renfermés entre ce début et cette fin en arabe, sont l'expression de ce qu'éprouve le poète amoureux au long du chemin de l'amour.

En outre, si on suivait le classement des ghazals selon l'ordre alphabétique des rimes (le cas échéant des refrains), ce ghazal devrait être le dernier des ghazals dont la rime (ou le refrain) se termine par la lettre persane « *alef* » (c'est-à-dire le 12^e ghazal dans l'édition de Khânlari) ; mais dans la majorité des manuscrits anciens et des éditions contemporaines célèbres, il est le premier ghazal du *Divân* (Pour Nâmdâriyân, 2009 : 342). Pouvons-nous avancer qu'il y a une raison derrière cette transgression de la règle générale du classement des ghazals ? Que c'était la volonté de Hâfez lui-même de

placer ce ghazal au début de son *Divân* ? Que cette transgression témoigne de sa place privilégiée dans le *Divân* et la pensée hâfézienne ?

Selon T. Pour Nâmdâriyân le ghazal 1 est un exemple parfait de la poésie hâfézienne aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. Selon lui, il est possible que Hâféz ou au moins, les premiers commentateurs de son œuvre aient placé ce ghazal au début du *Divân* pour qu'il joue le rôle d'un manifeste disculpant sa poésie de toute interprétation hâtive qui n'y voit qu'un amour profane et frivole ; et par là, il conclut que les ghazals de Hâféz doivent être lus et compris à la lumière de ce manifeste.

Ce ghazal est l'expression des preuves et difficultés auxquelles se heurte le poète amoureux sur le chemin à parcourir jusqu'à la rencontre de l'Être aimé. L'abondance de ces difficultés se concrétise dans le ghazal par la rime « *hâ* », la marque du pluriel en persan (dans les hémistiches arabes, « *hâ* » est la marque du féminin) ; cette rime qui évoque le soupir, participe aussi de l'ambiance triste et mélancolique du ghazal.

Ce ghazal est composé sur un modèle métrique régulier, c'est-à-dire formé par la répétition d'un même pied⁵¹ :

U - - - U - - - U - - - U - - -

Comme nous l'avons vu plus haut, ce modèle métrique est un modèle lourd composé de 16 syllabes (4 syllabes brèves et 12 syllabes longues). Malgré la structure régulière du modèle métrique et la concordance des pauses métriques (/) et linguistiques (!) sur la huitième syllabe dans tous les hémistiches, les distiques n'ont pas un rythme rapide à cause de la longueur du modèle métrique, la prédominance des syllabes longues et l'abondance des voyelles longues ([î], [û] et surtout [â] qui est la voyelle persane la plus ouverte) ; tous ces facteurs contribuent à créer une ambiance douloureuse et sombre et ralentissent la vitesse de lecture ; ainsi le lecteur n'est-il plus mené par le rythme des distiques et peut avoir le temps de réfléchir et de découvrir les réseaux significatifs sous-jacents qui lient les mots et les distiques du ghazal 1 à la tradition mystique persane.

⁵¹ . Dans cette recherche les modèles métriques se lisent de gauche à droite.

Parmi les traductions des ghazals hâféziens dont nous disposons (Guy, Monteil, Lazard) et auxquelles nous avons recours pour une analyse comparative, la traduction d'Arthur Guy est la seule qui comporte le ghazal 1.

Distique I.

الا يا ايها الساقى ادر كاساً و ناولها كه عشق آسان نمود اول ولى افتاد مشكلها

[‘a lâ yâ ay yo has sâ qî/ ‘a der ka’ san va nâ vel hâ]

[ke ‘eš qâ sâ n ne mû dav val / va lî of tâd moš kel hâ]

Eh ! l'Échanson, fais circuler une coupe et présente-la !
Car l'amour parut facile à l'origine, puis surgirent les difficultés.

Même si nous renonçons à l'effacement de la superposition des langues par la traduction, elle est encore très loin de l'original malgré l'effort du traducteur pour conserver tous les mots de Hâféz et respecter la tournure et le rythme de l'original : cette défektivité de la traduction résulte des attaches qui lient ce premier distique du *Divân* à une longue tradition mystique ; ces attaches sont les halos de sens qui entourent les mots arabes et persans « *Sâqî* » (Échanson), « *Ka's* » (coupe) et « *aval* » (origine). Comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre I, ces mots ont laissé leurs sens premiers au cours des siècles pour se charger de sens métaphoriques capables d'exprimer les expériences et pensées des maîtres soufis et mystiques persans : dans le langage poétique de ces maîtres, le vin symbolise ce qui met le maître hors de soi et lui procure l'ivresse et l'inconscience pour qu'il se libère des soucis terrestres et de tout ce qui n'est pas divin ; ce vin métaphorique peut être l'amour divin, un fantasme du visage de l'Être aimé et même le vin de la vigne. Parallèlement à ce changement, tout ce qui concerne le vin et la beuverie a changé de sens : la coupe, l'ivresse, le buveur, la taverne et l'Échanson.

L'Échanson est un personnage-clé de la tradition mystique persane et donc des ghazals de Hâféz. Il est celui qui sert le vin au Mystique et peut être le Maître ou le Guide spirituel qui a déjà parcouru toutes les étapes du Chemin de l'amour ; ce dernier dévoile à ces disciples débutants le secret du Chemin et les règles de la bonne conduite qui les mènent vers la rencontre de l'Être aimé. L'Être aimé peut être lui-même désigné par l'Échanson, parce qu'il fait boire le vin de son amour au Mystique en lui dévoilant un éclat de son

visage. Le rôle de l'Échanson peut être aussi assumé par une jeune beauté, le véritable échanson d'une taverne (en persan *Šâhed* qui veut dire « témoin » et désigne un garçon au visage gai et agréable dont la beauté témoigne de la beauté du Créateur) ; dans ce dernier cas, le vin n'est plus métaphorique, c'est le jus de la vigne qui procure l'ivresse au Mystique ; ce vin le libère dans l'extase pour qu'il révèle l'amour caché dans son cœur sans se soucier des contraintes du conformisme et de la vie sociale.

Qui que soit cet Échanson auquel s'adresse le poète et quoi que soit le vin qu'il sert, il doit soulager les peines infligées au poète par un amour apparemment facile à l'origine/ au commencement (*aval*) ; ce simple mot persan a sa propre histoire dans la tradition mystique ; nous pouvons commencer par une question : mais à quel moment de l'existence du poète remonte cette origine ? À quel moment de son existence le poète est-il tombé amoureux ? Évidemment cet amour doit apparaître au moment où le poète a rencontré l'Être aimé ou au moins il a perçu quelques signes de son existence. Ce moment décisif dans le destin du poète remonte au jour de la Création où le genre humain a pris conscience de la beauté de son Créateur ou bien le jour où le Créateur a offert son amour à ses créatures parmi lesquelles c'était l'Homme qui a assumé ce dépôt divin, ignorant les peines que lui infligerait ce fardeau écrasant.

Voilà ce que nous pouvons lire dans le premier distique du *Divân* ; il va de soi que traduire ce distique ne peut pas se limiter à proposer quelques équivalents sémantiques pour les mots du distique, parce qu'ils sont fortement chargés de connotations culturelles et ont leur propre histoire ; la traduction est sûrement déficiente ; mais la longue introduction de C. H. de Fouchécour a déjà initié le lecteur au monde mystique et poétique dans lequel le poète évolue et crée son œuvre. Dans le commentaire du premier distique, le traducteur se contente d'expliquer la figure de style qu'est *molamma'* en poésie persane et l'absurdité des multiples hypothèses des commentateurs iraniens sur « cet usage normal de Hâfez » d'une figure de style banale.

Il en va de même pour proposer une nouvelle traduction de ce distique ; la question essentielle n'est pas de changer ou de déplacer les mots pour recréer l'aspect musical du distique ; toute traduction qui s'impose une telle fin s'éloigne de l'original et par

conséquent, non seulement elle détruit l'aspect conceptuel et figural du distique, mais elle n'arrive non plus à recréer une musicalité remarquable et satisfaisante ; nous pouvons citer la traduction de Guy comme l'exemple d'une telle traduction :

Hola, ô toi l'échanson ! Passe en rond la coupe et remplis-la :
l'Amour parut d'abord très simple, mais bientôt se compliqua.

Dans cette traduction, le but de Guy était de présenter une traduction rimée et versifiée selon les règles de la versification persane, c'est-à-dire créer le rythme métrique par la succession de syllabes longues et brèves ; mais ce rythme métrique n'est pas sensible ; et la rime et les jeux de sonorité sont loin de recréer l'ambiance triste et mélancolique de l'original ; le mot persan « *aval* », avec toute sa valeur mystique, est remplacé par un adverbe, « d'abord », et il a ainsi perdu son caractère marqué dans le ghazal ; en plus, la note du traducteur ne fait allusion qu'à l'hypothèse banale de certains commentateurs avançant que le premier hémistiche est un emprunt à Yazid, l'impitoyable calife omayyide. Comme nous l'avons remarqué dans l'introduction, ce ghazal peut être considéré comme le manifeste de la pensée hâfézienne et tous les autres ghazals de Hâféz doivent être lus et interprétés à la lumière de ce manifeste. Donc il faut essayer de recréer ce manifeste de manière la plus complète dans la traduction du *Divân*, c'est-à-dire que la défektivité de la traduction du ghazal doit être réduite au minimum. Évidemment nous ne pouvons réduire cette défektivité qu'à l'aide des paratextes ; le rôle d'une introduction, d'une postface et des références du traducteur aux autres sources persanes et françaises est indéniable ; mais les commentaires détaillés qui viennent immédiatement après la traduction du ghazal, jouent un rôle plus important, parce qu'ils expliquent et interprètent en proximité du texte traduit, tous les mots du ghazal dans leurs deux sens littéral et métaphorique ; et s'ils ne donnent pas la priorité à l'une des interprétations mystique ou charnelle, ils permettent au lecteur de choisir ce que lui convient et ainsi, la traduction serait moins défective.

Distique II.

به بوی نافه ای کآخر صبا زان طره بگشاید ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دلها

[*be bû ye nâ fe 'i kâ xar /| sa bâ zân tor re bog šâ yad*]

[ze tâ be ja' de moš kî naš /| ĉe xû nof tâd dar del hâ]

Dans l'espoir de humer le parfum de la poche de musc qu'à la fin le zéphyr ouvrirait de Cette
mèche bouclée,
parmi les torsades de Sa sombre tresse, que de sang a coulé dans les cœurs !

Comme l'a noté C. H. de Fouchécour, le distique II va ensemble avec le premier distique ; Hâfez explique que les cœurs amoureux endurent les peines de l'amour dans l'espoir de humer le parfum des cheveux de l'Être aimé au dénouement du drame amoureux entre l'Homme et Dieu. Ce dénouement (*âxar*) s'oppose à l'origine/au commencement dont il est question non seulement dans le distique I, mais aussi dans toute la tradition mystique persane : selon les textes mystiques persans qui s'inspirent du récit coranique de la création de l'Homme – dont nous avons parlé longuement au chapitre III de cette recherche – le dénouement de ce drame amoureux entre le genre humain et son Créateur est la Rencontre et l'Union promises au moment où l'Homme quittait le jardin d'Éden pour joindre la terre des peines et souffrances. En fait, il ne faut pas voir dans ces mots, « *aval* » et « *âxar* », le début et la fin d'un amour charnel enfermé dans l'espace et le temps comme son objet humain qui ne vit qu'un lieu et qu'une vie ; par contre, il y a derrière ces mots des versets coraniques et des allégories mystiques qui racontent le drame arrivé au genre humain, lui qui brûle, depuis la prééternité jusqu'à l'éternité, dans le désir de retourner vers son domicile premier et de revoir le visage de l'Être aimé.

Le verbe composé « *nâfé gošûdan* » (ouvrir la poche de musc) n'indique pas seulement la Rencontre et l'Union finale ; il désigne aussi l'incarnation ou l'apparition de l'Être aimé sous forme d'une belle créature ; ce verbe peut aussi être l'expression métaphorique des signes de l'existence de l'Être aimé que reçoit le poète amoureux lors de ses extases mystiques. Le mot persan « *nâfé* » désignait à son origine une poche sous le ventre des bouquetins de Khotan qui secrétait une substance brune très odorante (musc) ; mais il est souvent employé par les poètes persans dans un sens plus large de sorte qu'il désigne aussi le musc, c'est-à-dire que par une métonymie, le récipient désigne le contenu ; nous pouvons voir dans les distiques III et IV du ghazal 106 le mot « *nâfé* » employé

successivement dans ces deux sens⁵². Par son emploi métonymique, « *nâfé* » est souvent confondu avec « *mošk* » (musc) et comme lui, il a fini par devenir l'un des mots techniques du mysticisme persan par lesquels les maîtres concrétisent les signes ineffables qu'ils perçoivent de l'existence de l'Être aimé dans leurs expériences mystiques et même dans la vie quotidienne. En fait, pour exprimer ce qu'il ressent de l'existence de l'Être aimé, le mystique persan a recours aux mêmes expériences d'un amour humain : le mystique qui ressent la présence de l'Être aimé invisible, se compare à un amant qui ressent le parfum de son/sa bien aimé(e) qui persiste après son passage dans les ruelles ou que le vent (dans ses différentes formes, surtout le zéphyr et la brise) lui apporte. Le sort de ce mot technique dans la traduction mérite une attention particulière : pour montrer son sens premier et second, C. H. de Fouchécour a remplacé ce simple mot par le groupe nominal « le parfum de la poche de musc », ce qui détruit de plus en plus le rythme binaire de l'original et fait que la traduction est plus longue que l'original.

Ce verbe composé « *nâfé gošûdan* » est aussi en rapport avec le mot persan « *xûn* » (sang) dans le deuxième hémistiche : contrairement à C. H. de Fouchécour qui déclare qu'« on peut recueillir ce musc à condition d'empêcher à temps l'écoulement du sang » dans la poche des bouquetins de Khotan (Fouchécour, 2006 : 87), les références historiques que citent Khoramshâhi (1987 : 93) et Pour Nâmdariyân (2009 : 372) montrent que pour obtenir le musc, il faut que le sang soit réuni dans la poche du bouquetin ; sorti de la poche, ce sang se transforme peu à peu en musc dans l'air. L'écoulement du sang dans la poche de musc entretient à son tour un rapport subtil avec l'expression persane « *xûn dar del 'oftâdan* » (couler le sang dans le cœur) dans le deuxième hémistiche ; cette expression veut dire « endurer les peines, être en chagrin, souffrir grandement » : le sang qu'ont les amoureux dans le cœur, c'est-à-dire les épreuves et souffrances qu'ils supportent, se transmue enfin en musc, c'est-à-dire que les souffrances procurent enfin la Rencontre et l'Union de l'Être aimé ou au moins, ces

⁵² . C. H. de Fouchécour traduit les deux occurrences du mot « *nâfé* » dans le ghazal 106 par « musc » et réfère son lecteur à ses commentaires du distique II du ghazal 2.

souffrances aboutissent à l'état d'extase mystique dans lequel le poète perçoit les signes de l'existence de l'Être aimé.

Il y a encore un mot technique de la mystique persane dans le premier hémistiche : « *sabâ* » (zéphyr) est un vent agréable et rafraîchissant qui vient de l'Est aux premières heures du matin ; il est chargé dans les ghazals de Hâfez de toutes les fonctions que lui sont attribuées dans la littérature persane : il a le droit de fréquenter la demeure de l'Être aimé et à ce titre, il joue le rôle du messenger entre le poète et l'Être aimé ; il transmet à l'Être aimé l'expression de l'amour sincère du poète, lui parle de sa mélancolie ou de son ivresse joyeuse (4/I, 57/III, 117/VIII, 237/VII, 275/III et 458/VI) et par contre, il apporte de bonnes nouvelles de la part de l'Être aimé pour le poète (141/V, 170/I) ; il répand surtout le parfum de ses cheveux partout (44/II, 61/I et 142/I). Le zéphyr parfumé par son passage dans les cheveux de l'Être aimé, est comparé au souffle du Messie qui ressuscitait les morts car il redonne la vie au cœur du poète (89/X). Hâfez compatit avec le zéphyr parce qu'il est égaré et errant comme lui (94/VI). Il est associé à l'arrivée du printemps et du renouveau de la nature (108/VI, 171/I). S'il se fait parfois le complice du poète et enlève le voile du visage de l'Être aimé (94/IV), il contrarie aussi le poète : comme l'Être aimé, il est infidèle et ne tient pas ses promesses (133/I) ; il est aussi indiscret et dévoile les secrets que le poète veut cacher (221/V et X).

Ce sont toutes les caractéristiques du zéphyr qu'on peut lire dans le *Divân* et que C. H. de Fouchécour essaie de faire miroiter dans sa traduction : le projet qu'il a défini consiste à ne pas supprimer aucun ghazal du *Divân* pour que son lecteur puisse suivre tous les thèmes dans tous leurs aspects ; mais l'écart linguistique et culturel entre l'original est immense et pour remplir cet écart, il a recours à l'introduction et aux commentaires. Pourtant les commentaires ne peuvent réparer la défektivité de la traduction que partiellement : comme nous avons déjà remarqué, le commentaire est défektiv de la même manière que la traduction l'est ; il ne peut pas prendre en compte tous les aspects du texte original et ignore toujours quelque chose que le texte porte en soi. En ce qui concerne le thème du zéphyr dans le *Divân* et dans la littérature persane, les commentaires viennent à l'aide du traducteur pour qu'il révèle à son lecteur ce que la traduction et son ignorance

de la culture de départ ne lui permettent pas de saisir : dans le commentaire du distique II du ghazal 1, le traducteur fait rapidement allusion au rôle du zéphyr comme le messager entre l'amant et l'aimé ; dans les autres occurrences du mot, les commentaires du traducteur informent progressivement le lecteur sur ce que c'est que « *sabâ* » dans la littérature persane et complètent en fait la traduction ; par exemple dans le distique X du ghazal 89, Hâfez compare le zéphyr au Messie et s'adresse à lui par les mots « Ô le Messie du zéphyr », parce qu'il est résurrecteur comme le souffle du Messie ; mais le traducteur supprime « le Messie » et le remplace par leur trait commun, c'est-à-dire le « souffle vivifiant » : Zéphyr au souffle vivifiant. C'est dans les commentaires qu'il explique comment la traduction a altéré le syntagme persan et pourquoi le poète s'adresse au zéphyr dans ces termes : « « Jésus » qualifie le zéphyr, car Jésus est la figure du souffle qui donne vie à ce qui est inanimé » (Fouchécour, 2006 : 342) ; et le fait qu'il réfère son lecteur à l'étude menée par P. Âhûr sur Jésus dans le *Divân* et dans la tradition islamique dont dépend Hâfez témoigne de la défektivité du commentaire due aux contraintes éditoriales, c'est-à-dire que le traducteur ne dispose que d'un nombre restreint de pages pour parler de l'original et de la traduction en détail.

Malgré les efforts de C. H. de Fouchécour pour compléter sa traduction et réparer sa défektivité par les commentaires, il n'y arrive pas toujours parfaitement : le fait que « *sabâ* » vient de l'Est ou de l'Orient, augmente sa capacité pour les connotations mystiques et spirituelles ; à l'aide de la comparaison coranique qui présente Dieu comme la lumière de la terre et des cieux (Coran, 24/35), Shahâb od-Din Yahyâ Sohrevardi a fondé son système philosophique-mystique sur le contraste de la lumière et des ténèbres et a divisé la Création en trois mondes : le monde spirituel des anges et des lumières ; le monde concret et matériel des ténèbres et le monde intermédiaire où la lumière et les ténèbres sont mêlés ; il n'est ni parfaitement spirituel, ni parfaitement matériel. Le monde spirituel est situé à *mašreq* (le point du lever du soleil, l'Orient) et le monde matériel des ténèbres à *maqreb* (le point du coucher du soleil, l'Occident)⁵³ ; l'Être aimé qui est divin,

⁵³ . Sur Sohrevardi et son système philosophique-mystique, cf. Henri Corbin, *En Islam iranien, aspects spirituels et philosophiques*, Tome II, Paris, Éditions Gallimard, 1971.

habite le monde spirituel de l'Orient et le Zéphyr qui vient de l'orient géographique, apporte son parfum, son message et ses nouvelles (Pour Nâmdâriyân, 2009 : 374-393).

Il y a aussi une structure amphibologique dans le premier hémistiche : cette structure est créée par la polysémie du mot persan « *bû* » qui veut dire à la fois « l'espoir » et « l'odeur ». Ainsi le groupe prépositionnel « *be bûy-e* » peut-il être compris comme « dans l'espoir de » ou bien « pour/par l'odeur de ». Ce groupe est traduit par C. H. de Fouchécour à « dans l'espoir de humer » afin d'insérer dans la traduction l'idée de l'espoir et de l'odeur que porte l'original.

Dans la traduction du deuxième hémistiche, c'est le mot « *moškîn* » qui pose problème au traducteur : ce mot persan dénote le parfum et la couleur noire du musc ; et les cheveux de l'Être aimé sont « *moškîn* », c'est-à-dire qu'ils sont parfumés et noirs comme le musc. Mais comme le traducteur a ajouté le mot « musc » dans la traduction du premier hémistiche pour clarifier ce qu'entend dire le poète par « *nâfé* », la traduction du deuxième hémistiche « empêche de répéter le mot musc » (Fouchécour, 2006 : 87) ; ainsi le traducteur réduit-il le mot en question à l'un de ses aspects, à savoir sa noirceur, et c'est dans les commentaires qu'il faut chercher son parfum.

Il reste à dire que la préposition persane « *ze* », la forme elliptique de « '*az* », constitue ici un complément circonstanciel de cause : « à cause des boucles de ses cheveux », que le traducteur remplace par un complément circonstanciel de lieu « parmi les torsades de sa sombre tresse ». Cet écart entre la traduction et l'original doit résulter de l'idée que les boucles de la chevelure de l'Être aimé sont la demeure des cœurs des amoureux et c'est là où ces derniers endurent les épreuves et les peines (10/V, 32/I, 51/I, 55/IV et 187/IV).

Comme nous constatons, le traducteur détruit le rythme de l'original, efface son aspect musical et présente une traduction allongée par son souci philologique de transmettre tout le sens que portent les mots de l'original. Si nous jetons un coup d'œil sur la traduction proposée par A. Guy, nous pouvons affirmer que ce dernier a sacrifié les aspects figural et surtout conceptuel de l'original pour créer un certain rythme et rime :

Le Zéphyr va découvrir sous ce front la poche au musc. Pour elle,
De ses frisettes, dans les cœurs, qu'il est tombé de sang déjà !

Comme nous voyons, A. Guy a négligé la structure amphibologique du distique II et a totalement supprimé l'idée de « l'espoir » et de « l'odeur » que portait l'original ; il a même déplacé la poche au musc dont il s'agissait dans le distique II (sous ce front ?). Cette traduction ignore les multiples sens mystiques cachés dans l'original et que nous venons de mentionner, en premier lieu parce que le traducteur n'a pas exploité la force compensatoire des commentaires et de la traduction de tous les ghazals hâféziens.

Une nouvelle traduction fondée sur celle de C. H. de Fouchécour où quelques modifications sont appliquées, surtout la suppression des mots qui n'existent pas dans l'original et que C. H. de Fouchécour a ajoutés pour clarifier et compléter l'aspect conceptuel du distique, nous semble une traduction satisfaisante : comme le contenu de ce distique est d'une grande importance dans la conception mystique de l'amour, nous pouvons même renoncer à recréer ses jeux de sonorité et sa structure amphibologique.

Distique III.

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی خیر نبود ز راه و رسم منزلها
 [be mey saǰ jā de ran gîn kon /| ga rat pî re mo qân gû yad]
 [ke sâ lek bî xa bar nab vad /| ze râ ho ras me man zel hâ]

Colore de vin le tapis de prière si le Maître des mages te le dit !
 Car le pèlerin n'ignore pas la Voie et la conduite à tenir aux étapes.

Dans le distique III Hâfez prône la soumission totale au Maître des mages ; les textes mystiques persans mettent tous l'accent sur la nécessité de la présence d'un vieux maître spirituel pour guider les initiés dans leur cheminement périlleux vers l'Union et la Rencontre finale ; un vieux maître qui a déjà parcouru le chemin et auquel les initiés doivent obéir. La nécessité d'un guide spirituel et de la soumission des initiés sont aussi conseillées dans les ghazals de Hâfez (40/IV, 154/IV, 201/I et II, 314/VII) ; mais dans certains distiques, nous voyons Hâfez déplorer d'avoir échoué dans son cheminement à cause de son insoumission à son vieux guide (Pour Nâmdâriyân, 2009 : 441). Mais le guide spirituel de Hâfez est unique dans la tradition mystique persane par son caractère paradoxal qui apparaît même dans son nom et dans ses actes : *pir-e moqân* ou le Maître des mages est le nom de ce guide de Hâfez qui est formé de l'association de deux

personnages incompatibles : *pir*, le vieux guide spirituel qui, après avoir parcouru le chemin de l'amour, est arrivé à la perfection et au plus haut rang des soufis/mystiques ; *moqân* est le pluriel de *moq*, le nom pehlevi des membres du clergé zoroastrien duquel on désignait l'ensemble des zoroastriens après l'avènement de l'Islam en Iran ; dans les textes soufis et mystiques, ce nom est devenu petit à petit le synonyme de « païen, incroyant » et désignait les adeptes de toute autre religion que l'Islam. Cette incroyance était attribuée à ces derniers par le fait que la consommation du vin n'était pas illicite dans leur religion et qu'ils étaient les fournisseurs du vin dans l'Iran islamique. Dans le chapitre III, nous avons parlé du rôle de ce Maître des mages dans la pensée hâfézienne et dans son combat contre l'hypocrisie des maîtres soufis et mystiques. C. H. de Fouchécour explique dans le commentaire du distique III, le rôle et l'origine zoroastrienne de ce vrai Maître de la voie de l'amour sans faire allusion à deux aspects contradictoires de son nom.

La soumission totale au maître spirituel dont il s'agit dans ce distique fait songer au récit coranique du voyage de Khezr et de Moïse (Pour Nâmdâriyân, 2009 : 423-425) : selon le Coran, Khezr est un prophète à qui Dieu a accordé une vie éternelle et un savoir divin absolu ; dans une rencontre, le jeune Moïse demande à ce prophète de lui enseigner ce qu'il a appris sur la Bonne Direction ; mais c'est seulement après l'insistance de Moïse que Khezr accepte sa demande à condition qu'il ne proteste jamais contre les actes du prophète ; durant le voyage, Moïse a protesté et reproché, malgré sa promesse, certains de ses actes à Khezr qui a ébréché un bateau, tué un enfant et reconstruit le mur d'une ruine ; ce n'est qu'au moment de la séparation que Khezr a dévoilé le secret de ses actes apparemment répréhensibles à Moïse (Le Coran, XVIII : 62-82). À la suite de ses prédécesseurs mystiques, Hâféz s'est inspiré de cette histoire coranique pour réclamer la soumission totale des adeptes devant leur Maître même si ce dernier se comporte d'une manière indigne et commande des actes répréhensibles comme de souiller le tapis de prière – qui symbolise la pureté – par le vin qui fait partie des treize impurs dans la loi

islamique⁵⁴ ; selon Hâfez ce n'est pas par la dévotion et la pitié que les initiés peuvent atteindre à la paix et à la félicité sur le chemin de l'amour, mais c'est seulement en obéissant à ce Maître que les initiés peuvent parcourir le chemin sains et saufs, même si ses actes semblent contradictoires aux règles du cheminement et même s'il n'en dévoile pas les secrets.

C. H. de Fouchécour respecte le rythme et l'ordre des mots de l'original dans le premier hémistiche mais dans le deuxième, il s'en éloigne en traduisant mot à mot l'expression persane « *râh-o rasm* », ce qui veut dire « les règles, les mœurs ». Dans les commentaires, il explique la fonction et l'origine zoroastrienne de « *Pîr-e moqân* » et pourtant l'origine coranique de la soumission exigée est ignorée.

Toutes ces remarques sont vraies pour la traduction d'A. Guy :

Tu dois rougir de vin ton saint tapis sur l'ordre du vieux guèbre.
Le guide ignore-t-il sa voie, les lois des gîtes où il va ?

Comme dans les distiques précédents, A. Guy a encore changé la structure de l'original pour respecter l'arrangement des syllabes longues et brèves.

Distique IV.

مرا در منزل جانان چه جای عیش چون هر دم جرس فریاد می دارد که بر بندید محملها
[ma râ dar man ze le jâ nân /| ĉe jâ ye 'eyš ĉon har dam]
[ja ras far yâd mî dâ rad /| ke bar ban dâd mah mel hâ]

Pour moi quelle assurance d'une vie heureuse, à l'étape où est l'Aimé,
alors qu'à chaque instant, les clochettes lancent cet appel : « Attachez les litières ! »

Dans le distique IV, Hâfez emprunte un thème traditionnel de la littérature persane : le voyage spirituel est comparé à un voyage terrestre : le mot « *jaras* » signifie la clochette qu'on liait au cou des chameaux dans les caravanes ; il évoque dans les textes mystiques la marche des caravanes dans les déserts lointains et périlleux. Hâfez se voit à l'étape où l'Être aimé se trouve, mais il sait que cette rencontre ne dure pas et que bientôt, le bruit des clochettes annonce le départ ; donc il déclare que cette étape n'est pas un lieu de

⁵⁴ . Selon la loi islamique, il y a treize matières impures qu'un musulman n'a pas le droit de boire, manger et toucher ; parmi ces matières impures, on peut citer le vin, le sang, le chien et le porc.

« *eyš* », c'est-à-dire de la vie aisée et heureuse. Mais il faut se demander ce qu'entend dire le poète par « *manzel-e jânân* ». Le mot « *manzel* » désigne, dans le vocabulaire mystique, chacune des étapes du chemin que parcourent les mystiques pour atteindre à la perfection et au véritable amour ; ces étapes ne sont que des repères et des arrêts provisoires. Donc « *manzel-e jânân* » doit être une rencontre provisoire entre le poète amoureux et l'Être aimé : si nous nous souvenons du récit coranique de la création de l'Homme, nous pouvons affirmer que cette rencontre remonte au court séjour de l'Homme dans le jardin du paradis où il vit dans la cour divine et auprès de son Créateur aimé ; Hâfez sait que cette vie aisée et heureuse ne dure pas, parce que l'Homme est encore imparfait et ne mérite pas l'Union éternelle ; il doit faire un long voyage sur la terre de souffrances et de séparation, pour arriver à la perfection et rentrer ensuite à son domicile céleste.

Une autre interprétation est possible pour « *manzel-e jânân* » : il peut aussi désigner les moments d'extase et de passion dans lesquels le mystique perçoit les signes de l'existence de l'Être aimé et se trouve en sa présence ; mais il sait que ces moments sont très courts et qu'après quelques instants de bonheur et de joie, il doit reprendre sa marche périlleuse dans la vie terrestre considérée comme un désert.

Mais l'interprétation que donne C. H. de Fouchécour est différente ; selon lui, l'étape où est le poète est différente de celles où le Maître sait conduire (distique III). Mais n'est-il pas supposé que ce Maître guide le poète et les initiés vers la perfection et la Rencontre finale ? N'est-ce pas pour la même raison que Hâfez conseille une soumission totale devant lui ? Si en accord avec C. H. de Fouchécour, nous croyons que Hâfez est dans la caravane de l'Aimé, comment peut-il parler de la fugacité de sa vie heureuse (*eyš*) tandis qu'il est en présence de l'Aimé et comment pouvons-nous accepter que le Maître ne connaisse pas l'étape où se trouve Hâfez en compagnie de l'Être aimé ? Contrairement à ce que dit C. H. de Fouchécour, ce n'est pas l'Aimé qui est dans la caravane et qui est en marche, mais c'est le poète amoureux et mystique qui est en marche vers la perfection pour atteindre le mérite de la Rencontre et de l'Union éternelle. La traduction d'A. Guy nous montre que ce dernier ignorait les différentes interprétations du distique IV et que

dans le but de respecter l'ordre des syllabes longues et brèves, il a donné une traduction approximative tout en détruisant la structure et la tournure de l'original :

En ces étapes vers l'Aimé, vit-on tranquille, à toute heure
pour qu'on prépare ses paquets, la cloche alerte à grand fracas ?

En ce qui concerne l'aspect musical du distique IV, il faut dire que comme dans les autres distiques du ghazal, les hémistiches ont un rythme binaire que les traductions ne respectent pas. En plus, les allitérations sont remarquables dans ce distique et influencent sa musicalité : l'abondance des consonnes occlusives [č] et [j] dans le premier hémistiche et la répétition des consonnes [r] et [d] dans le second attirent l'attention du lecteur ; mais la traduction est dépourvue de ces allitérations.

Il y a aussi trois syllabes ultra-longues dans le distique qui met en relief les mots essentiels du distique : [‘əyš] qui veut dire « la vie aisée et heureuse » ; [yâd] qui met en relief l'appel que lancent les clochettes ; [dîd] dans la proposition verbale « *barbandid mahmel hâ* » ; en fait cette dernière syllabe ultra-longue renforce l'effet de l'allitération de [m] et de la position finale de la rime et du refrain : « attachez les litières ». Parmi ces trois parties mises en relief dans l'original, c'est seulement la dernière qui est en relief dans la traduction de C. H. Fouchécour par la répétition de [l] et de [i].

Il reste à remarquer que généralement C. H. de Fouchécour se montre très soucieux de respecter dans sa traduction l'ordre des mots et les enjambements qui existent dans l'original ; pourtant dans le distique IV, il a négligé l'enjambement : le groupe « *čon har dam* » (car à tout instant) qui vient à la fin du premier hémistiche, fait partie, du point de vue syntaxique, de la phrase exprimée dans le deuxième hémistiche.

Distique V.

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حائل کجا دانند حال ما سبکیاران ساحلها

[ša be tâ rî ko bî me mov jo ger dâ bî čo nîn hâ ‘el]
[ko jâ dâ nand hâ le mâ /| sa bok bâ râ ne sâ hel hâ]

Nuit sombre, frayeur de la vague, tourbillon si terrifiant !
Comment comprendraient-ils ce que nous éprouvons, ceux qui sur les rivages prennent tout à la légère ?

Le cheminement spirituel est encore comparé à un voyage ; mais cette fois-ci le voyage est marin ; ce distique entre en rapport avec le distique III par l'emploi du vocabulaire marin : la vague, le tourbillon, les rivages sont des mots qui rappellent le récit coranique du voyage de Moïse et de Khezr dont une partie s'est passée sur la mer (Pour Nâmdâriyân, 2009 : 426).

Le poète qui s'est jeté dans la mer de l'amour et subit la frayeur et la peine, exprime sa confusion et son étonnement sous forme d'une question : dans ce distique, il se demande comment les ignorants de l'amour et de ses difficultés peuvent comprendre l'état dans lequel se trouve Hâfez et ses camarades amoureux. Pour nommer ces ignorants de l'amour, Hâfez recourt à une métaphore et les désigne par « *sabok bârân-e sâhel hâ* », ce qui veut dire littéralement « [les gens] à fardeau léger sur les rivages » ; « avoir un fardeau léger » est une expression dans la langue persane pour dire « avoir peu de soucis, de difficultés ». C. H. de Fouchécour a remplacé cette expression par « ceux qui prennent tout à la légère », c'est-à-dire qu'il a employé une expression courante de la langue française pour remplacer une expression courante dans la langue persane.

Le mot persan « *hâl* » pose aussi problème à la traduction : comme l'a noté C. H. de Fouchécour dans le commentaire du distique V, ce mot fait partie des termes techniques du mysticisme persan et désigne l'état mental du mystique lors de l'extase ou des expériences mystiques ; pourtant C. H. de Fouchécour a traduit ce terme technique de manières différentes : « ce que nous éprouvons » (1/V) ; « l'extase » (32/VII) et « ce que nous vivons » (72/I) ; une telle attitude dans la traduction, c'est-à-dire proposer chaque fois une traduction différente pour un terme technique, aboutit à le priver de sa valeur technique. Et si le traducteur remplace ce terme technique par son explication dans le texte, comme il est le cas pour « *hâl* » dans ce distique, il entraîne la destruction du rythme de l'original et fait que le texte traduit est plus long que l'original.

Il y a lieu de remarquer que dans le premier hémistiche, les groupes nominaux sont enchaînés par la forme elliptique de la conjonction de coordination persane « *va* » – qui se prononce « o » en combinaison avec le premier mot lié. Hâfez fait un emploi poétique de cette forme elliptique et crée un effet rhétorique et musical dans sa poésie ; parfois elle

enchaîne les mots et crée une énumération, comme dans ce distique ou le distique I du ghazal 22 où le poète recrée une scène provocante, voire érotique, en enchaînant et énumérant les adjectifs pour décrire l'état d'ivresse de l'Être aimé venu à son chevet à minuit. Parfois les deux fragments de l'hémistiche sont enchaînés et mis en opposition pour créer un effet satirique ou exprimer l'étonnement du poète comme dans le distique I du ghazal 154 : « Moi, refuser le vin ? Quelle drôle d'histoire ! » Un regard sur la traduction de C. H. de Fouchécour nous montre que ses décisions ne sont pas toujours identiques pour traduire cet emploi poétique : par exemple dans le distique V du ghazal 1 et le distique I du ghazal 22, il cherche à recréer cet effet poétique par les virgules ; mais parfois il détruit totalement la structure et l'effet poétique de l'original comme dans le distique I du ghazal 154 dont la traduction est en fait l'explication de ce qu'entend dire le poète.

Il reste à dire que les répétitions sonores du distique V concernent les voyelles [o] (3+1), [i] (4+0) et [â] (3+8) : la répétition de la voyelle postérieure [â] est plus remarquable dans le deuxième hémistiche par le fait qu'elle en ralentit la lecture et incarne un ton interrogatif mêlé d'étonnement. La traduction a détruit le rythme des hémistiches et ne restitue aucune de ces répétitions.

En vérifiant la traduction proposée par A. Guy, nous nous apercevons qu'il a remplacé la métaphore « *sabok bârân* » par le simple mot « les gens » et ainsi, l'a privée de ses connotations mystiques ; il a traduit le mot technique « *hâl* » par « état », ce choix qui serait impeccable s'il était souligné par l'emploi de majuscule et les explications de la part du traducteur : La lettre majuscule au début de « État » montre qu'il s'agit d'un terme technique et qu'il faut le traduire toujours de la même manière.

D'ailleurs comme A. Guy a l'intention de créer un certain rythme par la pure imitation de l'ordre des syllabes longues et brèves, il a négligé le rythme de l'original et l'emploi poétique que fait Hâfez de l'enchaînement des mots par la conjonction de coordination :

La nuit est sombre, la mer grosse et la tourmente épouvantable
ces gens sur la plage ont-ils l'idée de notre état ?

Distique VI.

همه کارم ز خود کامی به بدنامی کشید آری نهان کی ماند آن رازی کز آن سازند محفلها
 [ha me kê ram ze xod kê mî /| be bad nâ mî ke šî dâ rî]
 [na hân key mâ na dâ n râ zî /| ka zû sâ zand mah fel hâ]

Tout mon histoire m'a tiré des caprices du désir au renom d'infamie. Eh oui !
 Comment ce secret resterait-il enfoui, quand il provoque les attroupements ?

Dans le distique VI, nous voyons Hâfez déplorer son sort qui aboutit à l'infamie, parce qu'il s'est comporté au gré de ses propres désirs, ce que veut dire le mot persan « *xodkâmî* », au lieu de se soumettre aux ordres du Maître des mages dont il était question au distique III. Cette histoire d'infamie fait penser d'une part, au récit coranique du voyage de Moïse et de Khezzr dont nous avons montré les indices dans les distiques précédents : quand Moïse, malgré ses promesses, protestait contre les décisions de Khezzr, ses protestations ont abouti à ce que Khezzr ne lui a plus permis de l'accompagner et ainsi, Moïse s'est privé du savoir divin de Khezzr. D'autre part, cette infamie est en rapport avec l'histoire coranique de la création de l'Homme : malgré l'avertissement divin, l'Homme n'a pas pu résister à ses désirs et aux tentations de Satan et s'est approché de l'arbre interdit et ainsi, il a mis fin à sa vie aisée et heureuse dans le jardin d'Éden et auprès du Créateur ; cette vie paradisiaque s'est terminée par un exil sur la terre des souffrances et par son infamie parmi les habitants du monde céleste qui étaient contre la décision divine de créer l'Homme.

L'infamie de Hâfez et son insoumission étaient un secret qui courait dans les cercles de ses coreligionnaires. Hâfez accepte lui-même sa faute dans le distique VI et avoue dans le distique suivant que la rencontre de l'Être aimé n'est possible qu'en se libérant de toute chose ou personne qui détourne son attention de l'Être aimé.

Le commentaire de C. H. de Fouchécour sur ce distique se résume à dire que comme dans les distiques IV et V, le poète est en tourment à cause de « l'attroupement provoqué par le secret divulgué de (son) itinéraire personnel » (Fouchécour, 2006 : 87) ; sa traduction demande une explication concernant l'emploi de la préposition persane « *ze* » dans le premier hémistiche : comme son équivalent français « de », cette préposition peut désigner la provenance, l'origine ou bien marquer la cause : le premier hémistiche peut

être compris de deux manières : « toute mon histoire m'a conduit de l'égoïsme vers l'infamie » ou bien « toute mon histoire finit par l'infamie à cause de mon égoïsme » ; mais la traduction de C. H. de Fouchécour colle étroitement à l'original et elle a même gardé le verbe persan « *kešidan* » : il est vrai que le premier sens de ce verbe est « tirer », mais il peut prendre plusieurs sens d'autre surtout lorsqu'il entre en composition avec les noms et adjectifs comme dans le distique en question : « *kâr kešidan be* » veut dire « finir par ».

Le mot persan « *xodkâmi* » qui est composé de « *xod* » (soi), « *kâm* » (désir, vœu) et « *i* » (suffixe servant à former le substantif sur une base adjectivale) ; ce mot veut dire « se comporter selon ses propres désirs, donner priorité à ses propres profits » ; il est traduit par « caprices des désirs » et ainsi l'accent est mis sur la fugacité des désirs et donc l'inconstance du locuteur. Cette idée d'inconstance existe aussi dans la traduction d'A. Guy qui a employé « mon caprice » et dans ses notes de bas de page, il a affirmé qu' : « Caprice. C'est la raison de l'insuccès ; il fallait agir selon la volonté de l'Aimé » :

Je n'ai suivi que mon caprice et m'en voici déshonoré !
Comment garder secret toujours ce dont on parle çà et là ?

La musique du premier hémistiche est sous l'effet de la répétition des syllabes [consonne + e] (4), [consonne + î] (4) et l'allitération de [k] (3). Dans le deuxième hémistiche, c'est l'allitération de [n] qui est remarquable. D'ailleurs les syllabes avec le modèle [consonne + â], c'est-à-dire avec le même modèle du refrain « *hâ* », se répartissent au long du distique (4+4). Comme dans le reste du ghazal, les deux traducteurs se montrent insouciants à l'égard des jeux de sonorité de l'original.

Distique VII.

حضورى گر همى خواهى ازو غايب مشو حافظ متى ما تلق من تهوى دغ الدنيا واهملها
[ho zû rî gar ha mî xâ hî / | 'a zû qâ yeb ma šo hâ fez]
[ma tâ mâ tal qa man tah vâ / | da ed don yâ vo 'ah mel hâ]

Si tu souhaites toujours audience, ne te cache pas de Lui, Hâfez !
Dès que tu trouveras Celui que tu désires, dis adieu au monde, abandonne-le !

Après tant de plaintes, le poète se répond à lui-même dans le distique VII ; brûlant dans le désir de la Rencontre et de l'Union, Hâfez exprime au long du ghazal 1 son impatience et les difficultés éprouvées sur le chemin de l'amour ; c'est dans le dernier distique qu'il trouve la consolation et cerne le secret de la Rencontre : celui qui veut une présence devant l'Être aimé, doit s'absenter à soi-même et au reste du monde. *Hozûr* (présence) et *qiâb* (absence) sont deux termes techniques du soufisme/mysticisme persan qui vont ensemble : être en présence de l'Être aimé exige que l'amant se détourne des autres, et même de soi-même ; si le soufi ascète et le mystique prétentieux ne cernent jamais le véritable amour divin et n'arrivent pas à la Rencontre de l'Être aimé, c'est parce qu'ils ne peuvent pas se passer de l'admiration et de l'attention des autres : par la dévotion ou par les prétentions extravagantes, ils cherchent à attirer l'approbation des autres plus qu'à obtenir le mérite de la Rencontre. C. H. de Fouchécour ne fait pas allusion au fait que ces deux mots font partie des termes techniques du soufisme/mysticisme persan et se contente de déclarer que l'Être aimé ne peut pas être présent qu'à celui qui s'est détourné de tout ce qui n'est pas Lui. Dans la traduction du premier hémistiche, C. H. de Fouchécour a remplacé le verbe persan « *qâyeb mašo* » (ne t'absente pas) par « ne te cache pas de Lui », tandis que dans la tradition mystique persane, l'Être aimé est omniprésent et omniscient, il n'est donc pas dans la volonté de l'Amant de se cacher de lui ; c'est seulement par l'ignorance ou la convoitise que l'amant se détourne et s'absente de Lui. Dans la traduction d'A. Guy, il n'y a aucune trace de ces deux mots techniques :

Pour atteindre au bonheur durable, cher Hâfez, retiens ces mots :
avec l'objet de ton amour, aux biens du monde ne tiens pas !

Comme nous constatons, le seul souci du traducteur était de recopier l'ordre des syllabes longues et brèves et de terminer le distique par un mot qui rime avec les autres distiques. Le deuxième hémistiche du distique VII est en arabe et ferme le chemin parcouru depuis le premier distique du ghazal : la traduction de C. H. de Fouchécour pour le deuxième hémistiche est exacte, mais il ne faut pas oublier que le verbe arabe « *talqa* » (tu trouveras) ne désigne pas le moment de la Rencontre et de l'Union ; mais cette trouvaille concerne le moment où le poète amoureux discerne l'identité de son Être aimé, c'est-à-

dire quand il comprend qu'il est prédestiné à l'amour divin et que le lieu de la Rencontre promise n'est pas le monde d'ici-bas. C'est ce que tous les prédécesseurs mystiques de Hâfêz ont prôné pendant plus de cinq siècles ; pourtant il y a lieu de remarquer que Hâfêz se sépare de ses prédécesseurs dans les ghazals suivants par le fait qu'il ne méprise pas la vie terrestre et l'amour humain tout en ne s'attachant pas à leurs plaisirs.

Il reste à dire que les deux traductions mentionnées ne comportent aucun signe du rythme binaire de l'original et de ses allitérations [h], [r] dans le premier hémistiche et de [t], [m] et [d] dans le deuxième.

Conclusion

L'analyse du ghazal 1 et de sa traduction est un bon exemple pour parler de la défektivité de la traduction : elle est défective parce qu'elle ne révèle pas l'aspect musical de l'original ; elle en dissimule le mètre, le rythme, la rime et les jeux d'assonance et d'allitération et bien sûr leurs effets dans l'ambiance triste et mélancolique du ghazal ; mais la traduction semble aussi défective vis-à-vis de l'aspect conceptuel du ghazal, c'est-à-dire l'aspect sur lequel insiste C. H. de Fouchécour et qu'il cherche à refléter dans sa traduction : cette défektivité met en relief deux choses : d'une part le statut relatif du texte à traduire et des réseaux de significations qu'il dissimule et d'autre part, la défektivité du commentaire qui est censé réparer ou diminuer le niveau de la défektivité du texte traduit.

Le texte à traduire est relatif dans le sens qu'il est lu et interprété par chaque lecteur d'une manière différente et en fonction de ses connaissances et présupposés littéraires et culturels ; si dans l'analyse du ghazal 1, nous avons mis l'accent sur l'affinité entre « le Maître des mages » et la figure de « Khezr » dans le Coran, un autre lecteur peut y voir une relation entre ce Maître des mages et le Vieux Maître de San'ân dans *Le Dialogue des oiseaux* de Attar⁵⁵ ; cette relativité du texte original est à la source des traductions

⁵⁵. Voir à ce propos le commentaire du distique VII du ghazal 18 et surtout les commentaires du ghazal 79 par C. H. de Fouchécour.

différentes proposées pour un même texte ainsi qu' à la source des critiques faites à chacune de ces traductions.

Comme la traduction, le commentaire est aussi défectif, c'est-à-dire qu'il ne peut pas révéler tout ce que la traduction cache de l'original ; cette défectivité est d'un côté en rapport avec la relativité du texte à traduire et de l'interprétation qu'en présente le traducteur ; et de l'autre, en rapport avec les contraintes éditoriales : le traducteur ne dispose que quelques pages pour traduire et commenter un ghazal entier et il doit se contenter de confier dans le commentaire ce que lui semble indispensable pour la compréhension du ghazal et que la traduction n'arrive pas à transférer complètement ou d'une manière convenable. Donc nous avons droit de dire que même la traduction commentée est toujours défective aussi bien au niveau conceptuel qu'aux niveaux figural et musical.

Ghazal 9

Introduction

Le ghazal 9 est un poème d'amour et de libertinage dans lequel le poète change de sujet et d'interlocuteur d'un distique à l'autre, de telle sorte que les distiques sont sémantiquement indépendants. Dans les cinq premiers distiques, il s'agit de l'invitation à boire et de l'admiration du Jeune Mage à l'occasion de la venue du printemps ; dès le distique VI, « on passe à un autre registre » (Fouchécour, 2006 : 112) et le poète dénonce ce qui empêche les gens de profiter des beautés printanières et de boire ; c'est-à-dire les reproches des gens de la religion et leur avidité pour accumuler les richesses.

Cette indépendance sémantique des distiques révèle de plus en plus le rôle du mètre et de la rime comme la raison la plus apparente qui rassemble ces distiques dans le cadre d'un même ghazal ; en fait le mètre est comme une chaîne qui relie les distiques comme les pièces d'un bijou dans lequel la beauté de chaque pièce sera multipliée par le voisinage des beautés des autres pièces. La répétition des rimes et refrains renforce cet ensemble. Il semble que négliger la recreation du mètre dans la traduction aboutit à un texte d'arrivée qui n'est pas un ghazal ; mais un ensemble incohérent de lignes superposées, même si on réussit à bien restituer les subtilités formelles de certains distiques.

Le modèle métrique du ghazal est le suivant :

(- - U / U - - U / U - - U / U - -)

Ce modèle métrique est le modèle le plus employé dans les ghazals de Hâfez et donc, il faut s'attendre à ce que Hâfez applique dans ces distiques ses habiletés poétiques avec plus d'aisance ; ce ghazal est ainsi « l'un des poèmes les plus élaborés du *Divân* » (Fouchécour, 2006 : 112).

Il y a lieu de remarquer qu'en plus de C. H. de Fouchécour, deux autres traducteurs, A. Guy et G. Lazard, ont inséré la traduction du ghazal 9 dans leurs œuvres ; nous jetterons un coup d'œil sur leurs traductions afin de comparer la traduction mot à mot de C. H. de Fouchécour avec deux traductions menées par le souci de versification.

Distique I.

رونیق عهد شباب است دگر بستان را می رسد مزده گل بلبل خوش الحان را

[rov na qe 'ah de ša bâ bast de gar / bos tân râ]

[mî re sad moj de ye gol / bol bo le xo šal hân râ]

La splendeur de la jeunesse est de retour au jardin.

La bonne nouvelle qu'arrive la rose parvient au rossignol à la voix mélodieuse.

Le renouveau du jardin par la venue du printemps et le chant du rossignol sont deux thèmes traditionnels de la poésie lyrique persane que Hâfez développe dans le premier distique. C. H. de Fouchécour a respecté tous les mots de l'original dans la traduction et avec l'explication qu'il donne dans les commentaires, il ne reste plus rien à expliquer sur ce que veut dire ce premier distique ; mais le rythme binaire des hémistiches et l'ordre des mots posent un problème : dans les deux hémistiches l'accent métrique et l'accent linguistique ne coïncident pas et par conséquent, les hémistiches ont un rythme lent et fluide. Dans le premier hémistiche, l'accent linguistique se place sur la syllabe longue [gar] et crée une pause considérable après cette syllabe ; cette pause met en relief le dernier fragment de l'hémistiche [bos tân râ] ; cette mise en relief est renforcée par le fait que ce fragment est composé de trois syllabes longues successives. Il va de même pour le deuxième hémistiche : l'accent linguistique se trouve sur la syllabe longue [gol] et le dernier fragment [bol bo le xoš 'al hân râ] est ainsi souligné.

En plus, ces mises en relief sont plus remarquables par le fait que ces deux fragments se situent dans la position finale de la phrase, tandis que dans la syntaxe persane, le complément d'objet direct ou indirect se place au milieu de la phrase et avant le verbe. Cet ordre des mots met le lecteur en attente jusqu'à la fin des hémistiches pour savoir « où est la splendeur du jardin » et « à qui parvient la bonne nouvelle ».

Dans la traduction française, quoique les deux fragments en question se placent dans la position finale, ils ne sont pas mis en relief et cette attente ne peut pas être créée chez le lecteur, car cette position finale est la place ordinaire des compléments dans la syntaxe française ; placer les deux compléments d'objet indirect, « au jardin » et « au rossignol à la voix mélodieuse », au début des hémistiches pourrait être une solution adéquate pour

recréer la même attente chez le lecteur français mais dans ce cas, le lecteur français attendrait ce qui veut dire le poète à propos du jardin et du rossignol. Il va de même pour la traduction de G. Lazard :

Vois, le jardin a recouvert
l'éclat du temps de la jeunesse
Et la rose déjà s'annonce
au rossignol mélodieux.

Comme nous constatons, les deux compléments en question se placent dans leur position ordinaire dans la syntaxe française, mais la traduction de G. Lazard a respecté la mise en page de l'original : ce dernier a traduit chaque distique en un quatrain et ainsi, a pu placer les vers en deux colonnes sur la page. Nous avons déjà remarqué que cette mise en page est une caractéristique de la poésie classique persane et son étrangeté pour le lecteur français pourrait lui annoncer l'étrangeté du monde poétique qu'il va rencontrer.

La traduction proposée par A. Guy est une traduction libre et par son souci de rimer sa traduction, il a même remplacé celui qui reçoit la bonne nouvelle (Rossignol) par celle dont la venue est une bonne nouvelle (Rose) :

C'est la splendeur du renouveau qui éclate au jardin.
Du rossignol à la rose arrive un message sans fin.

Il reste à remarquer que la cohésion musicale du distique original est produite d'une part par la répétition de la consonne [b] dans le premier hémistiche et de la consonne [l] dans le deuxième hémistiche. D'autre part, cette cohésion musicale est renforcée par la distribution des consonnes fricatives, [s], [š], [x], [h] et [j], tout au long du distique. En fait, la répétition d'une consonne dans les deux hémistiches et la distribution des consonnes voisines sont deux procédés qu'emploie Hâfez pour produire une cohésion musicale dans ses vers. Ces procédés sont aussi en œuvre dans les autres distiques du ghazal 9.

Distique II.

ای صبا گر به جوانان چمن باز رسی خدمت ما برسان سرو و گل و ریحان را

['ey sa bâ gar be ja vâ nâ ne ça man bâz ra sî]
 [xed ma te mâ be re sâ n sar vo go lo rey hân râ]

Zéphyr, si tu rencontres les jeunes pousses dans l'allée du jardin,
 Fais parvenir notre hommage au cyprès, à la rose et au basilic.

Le poète s'adresse au zéphyr pour présenter ses salutations aux « jeunes de l'allée du jardin » ; le zéphyr est un autre thème traditionnel de la poésie classique persane. C. H. de Fouchécour donne des explications sur ce que c'est et ce que fait le Zéphyr, *sabâ*, dans les commentaires du ghazal 4 : « la brise légère qui se lève à l'aube au printemps de l'orient » (Fouchécour, 2006 : 97), il fait éclore les fleurs, transporte leurs parfums, mais il joue surtout le rôle du messager entre le bien aimé et l'amant éloignés ; il répand aussi le parfum de l'Être aimé partout sur la terre et ainsi, éveille-t-il l'espoir de la rencontre dans les cœurs des amants. Ces derniers lui demandent de transférer leurs messages et leur désir de la rencontre à l'Être aimé⁵⁶.

Mais qui sont ces « jeunes dans l'allée du jardin » dont il est question dans le distique II ? Si, dans le deuxième hémistiche, nous prenons « cyprès, rose et basilic » dans leur sens littéral, ces « jeunes de l'allée du jardin » peuvent être les plantes et les herbes qui ont récemment poussé dans le jardin. Mais il y a aussi une deuxième interprétation à laquelle fait allusion le traducteur dans les commentaires : dans leur sens métaphorique, le cyprès, la rose et le basilic désignent dans la poésie lyrique persane un bien-aimé dont la taille est élancée comme le cyprès, qui a la couleur et la fraîcheur de la rose et qui est parfumé comme le basilic. Ainsi, les « jeunes de l'allée du jardin » peuvent-ils être les jeunes beautés qui se réunissent dans le jardin à l'occasion d'une fête ou pour se promener dans la nature.

C. H. de Fouchécour suit la première interprétation et choisit donc « les jeunes pousses dans l'allée du jardin » dans sa traduction ; ainsi, en ajoutant le mot « pousses », remplace-t-il une métaphore par un groupe nominal et commet une « clarification », l'une des treize tendances déformantes dénoncées par A. Berman ; la clarification consiste à

⁵⁶. Sur les rôles du zéphyr dans le *Divân* de Hâfez, voir : la confrontation du distique II du ghazal 1.

mettre à jour « quelque chose qui n'est pas apparent, mais celé ou réprimé, dans l'original » et qui aboutit au passage de la polysémie à la monosémie (Berman, 1999 : 54-55). Nous constatons que l'ajout d'un seul mot impose au lecteur l'interprétation du traducteur, qui a opté ici pour une simple description de la nature par les thèmes traditionnels de la poésie lyrique persane et a ainsi anéanti l'ambiguïté de l'original. Mais si nous n'ajoutions pas « pousses », la proposition « si tu rencontres la jeunesse dans l'allée du jardin » pourrait évoquer à la fois les deux interprétations pour un lecteur familier de la littérature classique persane dans laquelle l'Être aimé est souvent décrit par les métaphores florales : le poète demande au zéphyr de présenter son salut aux jeunes gens présents dans le jardin qui ressemblent au cyprès, à la rose et au basilic ou bien présenter son hommage aux jeunes plantes du jardin qui ont poussé dans le jardin avec la venue du printemps.

Les deux autres traducteurs ont commis la même « clarification » en ajoutant les mots « rameaux » et « arbrisseaux des pelouses » :

Si tu vas caresser, Zéphyr,

La tête de jeunes rameaux

Porte mon hommage au cyprès,

À la rose et au basilic. (G. Lazard)

Ô Zéphyr ! Passe près des jeunes arbrisseaux des pelouses
Pour saluer de ma part rose, basilic, romarin. (A. Guy)

Nous constatons qu'A. Guy a remplacé la sollicitation du poète, exprimée au conditionnel, par une phrase impérative ; il est même allé plus loin dans la destruction de la structure amphibologique du distique en remplaçant « le cyprès », thème traditionnel et fort répandu dans la poésie persane, par « romarin » : ce petit arbuste n'évoque rien de la taille élancée du cyprès tellement chantée et admirée des poètes persans par sa ressemblance à l'Être aimé.

Comme nous constatons dans le cas de la structure amphibologique du distique II, non seulement l'ajout n'ajoute rien, mais il efface aussi l'ambiguïté et la métaphore (jeunes = les pousses) de l'original.

Les consonnes fricatives [j] et [č] mettent en relief le groupe nominal [*javânâne čaman*] (les jeunes du jardin) et ainsi, la métaphore amphibologique du distique est aussi la partie marquée du premier hémistiché du point de vue musicale. Dans le deuxième hémistiché, le rythme est binaire et [*sarvo golo reyhân râ*] (le cyprès, la rose et le basilic) est la partie marquée par l'effet rhétorique et sonore de l'énumération par la forme elliptique de « *va* », la particule de conjonction persane. La traduction de C. H. de Fouchécour est plus longue que l'original et ce sont seulement les trois plantes énumérées qui y sont marquées par l'énumération et la préposition « à ».

Distique III.

گر چنین جلوه کند مغیچه باده فروش خاکروب در میخانه کنم مزگان را

[*gar ĉe nîn jel ve ko nad moq ba ĉe ye bû de fo rûč*]
[*xâk rû be da re mey xâ ne ko nam moj gâñ râ*]

Si le Jeune Mage marchand de vin fait semblable parade,
Je ferai de mes cils le balai au seuil de la taverne.

Il y a une rupture remarquable du thème entre ce distique et les premiers distiques ; Hâfez y parle de sa grande prédilection pour le Jeune Mage ; il se déclare prêt à se prosterner devant lui au point de balayer le seuil de la taverne de ses propres cils. Le Jeune Mage est l'un des personnages-clé de la poésie hâfézienne : selon Khoramshâhi, le Jeune Mage est le même Échanson et a une place privilégiée dans la pensée de Hâfez (1987 : 150) ; dans le commentaire du distique III, C. H. de Fouchécour se contente d'exprimer que le Jeune Mage est « l'Être aimé, marchand de vin, procureur d'ivresse » (2006 : 113) et le lecteur doit attendre les commentaires des ghazals 290 et 414 pour découvrir qui est ce Jeune Mage : dans le distique VI du ghazal 290, nous voyons le poète qui s'est retiré dans un coin dans l'espoir de mener une vie d'ascète ; pourtant son obsession pour le Jeune Mage le déconcentre et obstrue sa démarche vers la perfection ascétique. Dans le distique II du ghazal 414, nous voyons le poète qui a quitté la vie ascétique pour suivre une vie libertine

dans la taverne ; il s'y trouve ensommeillé et habillé d'un froc tâché de vin ; le Jeune Mage réveille « ce cheminant ensommeillé » et lui demande de se laver pour ne pas souiller la taverne. Évidemment c'est de l'impureté de l'hypocrisie que doit se laver le poète pour entrer dans la taverne qui est le monastère des vrais initiés du chemin de l'amour ; tandis que le poète nourrit dans son âme et son cœur le désir de baiser les lèvres des jeunes beautés, il s'efforce hypocritement de se donner l'apparence d'un initié à la pureté et à l'amour divin ; mais le Jeune Mage l'invite à s'éveiller, à se purifier de l'hypocrisie et des désirs qui l'empêchent d'accomplir sa quête. Nous pouvons donc conclure qu'au Jeune Mage sont attribués dans les ghazals de Hâfez à la fois le métier de l'Être aimé : il fait parade, trouble le poète et le dérouté du chemin de l'ascétisme ; le métier du Maître : il guide le poète dans les étapes du vrai chemin de l'amour ; et le métier de l'Échanson qui lui procure le vin et l'ivresse. Autrement dit et comme indique le traducteur, il est « le Maître Échanson aimé » (ibid. : 1026). Comme nous le constatons, ce qui permet au lecteur français de se former une idée exacte du personnage et du rôle du Jeune Mage dans la poésie hâfézienne, c'est la volonté de C. H. de Fouchécour de donner une traduction commentée de tous les ghazals de Hâfez ; ainsi le lecteur a la possibilité de trouver tous les aspects du caractère du Jeune Mage – ou de tout autre personnage ou thème de la poésie hâfézienne – dans les différents ghazals de Hâfez. Mais le lecteur des traductions d'A. Guy et de G. Lazard n'a pas la même possibilité ; parce que ces traducteurs se laissent guider par le souci de versification et ne pensent pas à recréer tous les aspects des thèmes et personnages de la poésie hâfézienne.

Lors de la lecture de ce distique, la voix monte graduellement et crée un ton épique et même emphatique ; ce ton emphatique est créé par trois éléments : 1. La fréquence des consonnes occlusives [k], [g], [b], [p], [d], [t], [q] et occlusives-fricatives [j] et [č] ; 2. La présence des syllabes ultra-longues à la fin du premier hémistiche et au début du deuxième hémistiche ; 3. Enfin et surtout la distribution des voyelles longues [û], [â] – le nombre des voyelles longues s'accroît progressivement dès la fin du premier hémistiche et la voyelle ouverte postérieure [â] est plus remarquable.

Ce ton prétentieux est en rapport avec ce que veut dire le distique : Hâfez, le poète orgueilleux qui méprise même les autorités religieuses et soufies de la ville, prétend se prosterner devant le Jeune Mage en signe de respect quoiqu'il soit le plus jeune des gens de la taverne.

C. H. de Fouchécour néglige ce ton prétentieux dans sa traduction et par son souci philologique, il se contente de rendre en français ce que veut dire sémantiquement le distique. Dans les commentaires, il déclare que cette prosternation est la concrétisation de l'hommage dont il est question dans le distique précédent. Pourtant, il nous semble que tout effort pour recréer le ton prétentieux et les jeux de sonorité de l'original, aboutit à perturber l'aspect conceptuel et figural du distique ; comme c'est le cas pour la traduction de Guy :

S'il a des mines si gracieuses, l'enfant guèbre qui sert,
ah, de mes cils je te balaierai le seuil, temple de vin !

Nous constatons que malgré la liberté que s'est offerte A. Guy, il n'a pas créé ledit ton prétentieux dans sa traduction ; en fait ce qui importe pour lui, c'est de créer un vers rimé en français qui respecte le modèle métrique de l'original, fondé sur l'alternance des syllabes longues et brèves ; les aspects conceptuel et figural de l'original ainsi que les autres éléments constitutifs de sa musicalité sont sacrifiés pour cette préoccupation d'A. Guy.

La traduction de G. Lazard a plus de succès ; l'aspect conceptuel de l'original est respecté et surtout, l'emploi du subjonctif et la répétition de la consonne [p] dans le premier vers et les allitérations des vers suivants évoquent le ton prétentieux de l'original :

Qu'en pareille splendeur paraisse
l'Enfant Mage vendeur de vin
Mes cils balaieront la poussière
de la porte de la taverne.

Comme nous venons de constater, le traducteur se trouve ici devant un dilemme : ou bien rendre l'aspect conceptuel et l'image du distique et montrer le rôle qu'a le Jeune Mage

dans la pensée hâfézienne ; ou recréer l'aspect musical et le ton prétentieux du distique. Choisir l'une des alternatives dépend de la lecture que fait le traducteur de la poésie hâfézienne et de son projet de traduction. Selon la lecture que nous avons faite de la poésie hâfézienne, l'aspect figural et l'aspect musical de cette poésie concrétisent et renforcent l'aspect conceptuel et la pensée spirituelle de Hâféz ; c'est ainsi que nous préférons la traduction de C. H. de Fouchécour, car il y sacrifie l'important (l'aspect musical et le ton prétentieux) pour conserver le plus important, c'est-à-dire l'aspect conceptuel et figural. Mais il faut que le commentaire ou la note du traducteur montre comment Hâféz crée un ton prétentieux pour exprimer sa modestie devant le Jeune Mage Maître Échanson Aimé.

Distique IV.

ای که بر مه کشی از عنبر سارا چو گان مضطرب حال مگردان من سرگردان را

[‘ey ke bar mah ke šî ‘az ‘an ba re sâ râ čov gân]
[moz ta reb hâl ma gar dân ma ne sar gar dân râ]

Ô toi qui fais passer sur la lune le maillet d'ambre pur,
Ne me bouleverse pas, car déjà la tête me tourne !

L'image que présente Hâféz dans ce distique, est fort délicate et sa compréhension exige un effort mental de la part du lecteur.

« La lune » (*mâh*) est une métaphore du beau visage de l'Être aimé, mais le mot « *čovgân* », maillet de polo, est ambigu : il peut être une métaphore pour les sourcils courbés et longs de l'Être aimé ; ce dernier dessine les sourcils courbés sur la lune de sa face par l'ambre pur, « *anbar-e sârâ* », qui est une espèce d'ambre noire et très odoriférante. Le poète regarde avec inquiétude l'œil et le sourcil de son Être aimé pour savoir où et vers qui tourne-t-il son regard. Celui-ci a les yeux sur les autres et ainsi suscite-il la jalousie de Hâféz et son angoisse. Hâféz prie son Aimé de ne pas le tourmenter parce qu'il est déjà égaré sur la scène de la vie.

Comme nous constatons, les deux traducteurs ont aussi détruit la métaphore originale – la lune – qu’a respectée C. H. Fouchécour dans sa traduction. A. Guy s’est éloigné visiblement du texte original en commettant un ajout par le souci de versification : « et fais-lui grâce enfin », même s’il a donné la traduction exacte du distique en bas de page.

Distique V.

ترسم این قوم که بر دردکشان می خندند
در سر کار خرابات کنند ایمان را

[*tar sa mîn qovm ke bar dord ke şân mî xan dand*]
[*dar sa re kê re xa râ bât ko nan dî mân râ*]

Ces gens qui rient des buveurs de lie, j’ai peur
Qu’ils ne mettent leur foi en perdition.

« Boire la lie » [*dord kešî*] est un acte des libertins – et de Hâfez lui-même lorsqu’il se prend pour un libertin – qui témoigne à la fois de leur pauvreté et de leur persévérance dans la beuverie. Les gens qui se raillent de ces buveurs de lie sont les soufis ; et Hâfez craint qu’ils perdent leur foi à cause de ces railleries. Mais pourquoi ?

L’expression persane « *dar sar-e kar-e xarâbât kardan* » peut se lire de deux manières différentes : il est possible que ces railleurs s’initient à l’amour et cernent le secret de la beuverie des libertins et de la fréquentation de « *xarâbât* » ; par conséquent, ils quittent leur foi ascétique et prennent le chemin de « *xarâbât* » qui est le vrai chemin de l’amour. Il se peut aussi qu’ils n’arrivent jamais à découvrir les mystères de l’amour et de la beuverie ; par conséquent, ils continuent à offenser les libertins buveurs de lie ; ainsi leur foi ne sert à rien au jour du Jugement Dernier, car selon Hâfez, le salut éternel est dans le fait de refuser de nuire aux autres le plus que possible (67/X).

Dans la traduction que propose C. H. de Fouchécour pour le deuxième hémistiche, « qu’ils mettent leur foi en perdition », cette expression et donc son ambiguïté est complètement supprimée. La suppression de cette expression n’aboutit pas seulement à effacer l’ambiguïté de l’original, mais elle cache aussi un mot-clé de la tradition mystique persane : le mot persan « *xarâbât* » est ce mot-clé qui est assez controversé par les

commentateurs du *Divân* ; il est vrai que le traducteur l'a supprimé dans sa traduction, mais il n'a pas hésité à confier à son lecteur français ce que veut dire ce mot technique et ce qu'en disent les commentateurs iraniens : ce mot est dérivé du mot « *xarâb* » (en ruine, détruit) ou « *xarâbé* » (la ruine) et « désigne littéralement une construction en ruine hors de la cité où l'on s'assemble en cachette pour s'adonner au vin et à la luxure » (Fouchécour, 2006 : 113) ; il y a aussi des critiques qui pensent que dans ce mot, il y a « une étymologie perse, le mot d'origine arabe recouvrant un hypothétique *kharaba*, « coupole du soleil », en somme un temple du feu » (id.).

Khoramshâhi parcourt plusieurs textes littéraires et historiques pour montrer qu'au départ, « *xarâbât* » était employé dans son sens littéral : les ruines situées hors de la cité qui était le foyer de toutes les corruptions morales (Khoramshâhi, 1987 : 151-153) ; mais ce mot s'est chargé au fur et à mesure de connotations mystiques chez les prédécesseurs et contemporains de Hâfez ; l'explication de ce mot par C. H. de Fouchécour dans le commentaire du distique V est claire et comprend toute sa signification mystique : il déclare que Hâfez connaissait la manière dont ce mot est traité dans *La roseraie du mystère*, le célèbre traité mystique de Sheikh Mahmoud Shabestari : « *xarâbât* » « a signifié pour lui la ruine du moi dans un travail de libération de soi menant à l'ivresse de l'amour » (Fouchécour, 2006 : 114). Il peut être aussi l'image de la taverne où « le vin révèle toutes ses vertus en mettant en ruine le buveur ivre » ou « l'image du corps ruiné par l'ascèse ou par l'attente amoureuse » ou « l'image de ce bas monde » (id.). Si dans les ghazals de Hâfez, ce lieu de beuverie est plusieurs fois opposé à la mosquée et au couvent, c'est pour montrer « qu'en tout lieu du monde, même à la vraie taverne, l'amour peut se manifester, loin des lieux fixés pour le culte » (id.). Si Hâfez insiste pour fréquenter « *xarâbât* », malgré toute la mauvaise réputation que lui apporte cette fréquentation, c'est pour transgresser les lois ascétiques des « gens du couvent » et se disculper ainsi de leur foi hypocrite.

Comme « *xarâbât* » est un mot-clé de la poésie hâfézienne, il faut vérifier comment C. H. de Fouchécour l'a traduit dans ses diverses récurrences. La recherche des distiques qui

comportent le mot « *xarâbât* » nous montre que dans la plupart des cas, le traducteur a remplacé ce mot-clé par « taverne » quand il s'agit de son sens littéral et « Taverne » lorsqu'il est pris dans son sens métaphorique et mystique. Comme nous le constatons, la lettre majuscule est un outil par lequel le traducteur impose sa propre compréhension à la traduction tandis que, faute de lettres majuscules dans l'alphabet persan, cette distinction n'est pas valable dans les ghazals de Hâfez et le mot « *xarâbât* » peut être pris dans son sens littéral et métaphorique en même temps. D'ailleurs, remplacer le mot « *xarâbât* » par « taverne » impose un autre problème : le mot « *meyxâne* » qui aussi veut dire « taverne » en persan, est aussi traduit en « taverne » par C. H. de Fouchécour ; par conséquent, ces deux mots se confondent dans la traduction tandis que « *meyxâne* » n'évoque pas l'idée de la pauvreté et de la persévérance des libertins buveurs.

En plus, il arrive quelques fois que le traducteur aille plus loin et qu'il choisisse une autre traduction pour ce mot-clé : par exemple comme nous venons de constater, il l'a supprimé dans le distique V sous prétexte que « *xarâbât* » « est pris dans son sens étymologique et le verbe signifie « mettre en ruines » » (id.) ; dans le distique III du ghazal 27, il traduit « *xarâbât* » par « la ruine de la taverne » parce que le poète exploite « un jeu sur la racine arabe « *kharaba* » qui donne en effet l'idée de la déconstruction » ; pourtant ses commentaires compensent la défektivité de sa traduction et expliquent comment le poète joue avec les thèmes de la précarité du monde d'ici-bas et de l'ivresse des gens de « *xarâbât* » et crée un double sens dans sa poésie. Dans la traduction du distique III du ghazal 127, C. H. de Fouchécour a remplacé le mot « *xarâbât* » par « ruine » pour souligner l'opposition sémantique qui existe dans l'original entre « *xarâbât* » et le mot « *'emârat* » qui désigne « un grand bâtiment prospère ». Comme nous constatons, le traducteur remplace ce mot technique chaque fois par un mot français et ainsi le prive-t-il de toutes ses connotations mystiques et du caractère marqué qu'il a dans la poésie mystique persane.

En ce qui concerne la traduction du distique V par A. Guy et G. Lazard, il faut dire que malgré la liberté que les traducteurs se sont offerts, ils n'ont gardé aucune trace de la

valeur mystique du mot « *xarâbât* » ; A. Guy l'a pris dans son sens littéral en le remplaçant par « vieux murs » :

Ceux qui les raillent, nos buveurs, oh ! Je crains fort que leur foi
en la hantise des vieux murs ne s'en aille à grand train ! (A. Guy)

Tandis que pour G. Lazard, il fait partie de l'expression persane « *dar sar-e kêr-e xarâbât kardan* » (mettre en perdition, perdre pour quelque chose) et à ce titre, il est totalement effacé :

Je crains bien que ces ignorants,
qui moquent les Buveurs de lie,
ne travaillent finalement
au débranlement de Leur Foi. (G. Lazard)

Il reste à noter que la cohésion musicale du distique est produite par la répétition des consonnes nasales [m] et [n] dans le premier hémistiche et de la consonne fricative [r] et la voyelle longue [â] dans le deuxième. Cette cohésion musicale est absente dans la traduction proposée par C. H. de Fouchécour.

Distique VI.

یار مردان خدا باش که در کشتی نوح هست خاکی که به آبی نخرد طوفان را

[yâ re mar dâ ne xo dâ bâš ke dar kaš te ye nûh]
[hast xâ kî ke be 'â bî na xa rad tû fân râ]

Sois le compagnon des hommes de Dieu, car, dans l'arche de Noé,
Est un reste de poussière, pour qui le Déluge ne vaut pas un peu d'eau !

Dans ce distique, Hâfez invite son interlocuteur à se ranger du côté des hommes de Dieu ; il est évident que dans la pensée hâfézienne, les hommes de Dieu ne sont pas les gens de la religion et du soufisme, ce sont au contraire les libertins buveurs habitant la taverne qui ont cerné le secret de l'amour divin. Ces hommes de Dieu ne craignent pas le déluge des reproches et des railleries.

Pour parler de ces hommes de Dieu, Hâfez fait allusion à l'histoire de Noé et de son peuple ; car les soufis et les religieux hypocrites les dénoncent comme les égarés et

mécréants de la même manière que le peuple israélite accusait Noé de sacrilège ; ils se moquent des libertins qui se réfugient à la taverne auprès du Maître des mages de la même manière que la famille de Noé s'est réfugiée dans l'arche de Noé ; le Maître des Mages joue le même rôle de Noé pour les hommes de Dieu : puisqu'ils suivent sa prédication et que Noé est le pilote de leur arche, ils ne se désolent pas du déluge, ni du « torrent du néant » (250/V).

Toutes ces analogies entre l'histoire des libertins buveurs dont il est question dans le distique V et le récit coranique de Noé traité dans le distique VI sont à lire dans la traduction grâce au souci philologique de C. H. de Fouchécour, à ses commentaires et aussi par le fait que le récit coranique de l'arche de Noé correspond à son récit biblique.

C. H. de Fouchécour donne aussi des explications sur la métaphore qui existe dans le deuxième hémistiche et qui est l'objet des controverses entre les critiques : le mot persan « *xâki* » qui veut dire littéralement « une terre », peut être à la fois une métaphore de Noé lui-même ou des cendres d'Adam que, selon certains critiques, Noé a introduit dans son arche.

En plus, nous constatons que C. H. de Fouchécour a traduit mot à mot l'expression persane « *be 'âbî naxarad* ». Cette expression (littéralement : ne pas acheter contre une eau ; *âbî*, une eau, peut désigner en persan un cours d'eau) veut dire « ne pas se soucier de ; ne pas prendre au sérieux » ; elle insiste d'une part sur la gratuité de l'eau et d'autre part sur la petitesse d'une eau/d'un cours d'eau par rapport à l'amplitude du déluge. Cette relation entre « une eau » et « le déluge » est recréée dans la traduction par le souci philologique du traducteur.

Contrairement à la traduction érudite et commentée de C. H. de Fouchécour, les traductions d'A. Guy et de G. Lazard sont loin de refléter quelque chose de la relation établie par Hâfez entre l'histoire coranique de Noé et celle des buveurs amoureux – sauf la brève indication d'A. Guy dans la note de bas de page suggérant que « un limon, c'est Noé lui-même » sans en expliquer les détails. Comme dans les distiques précédents et par

leur souci pour donner une traduction versifiée et rimée, ces deux traducteurs ont commis des ajouts et des modifications qui, même en altérant les aspects conceptuel et figural de l'original, n'ont pas recréé l'aspect musical de l'original :

Aime les hommes de Dieu ; sache que dans l'arche à Noé
est un limon que le déluge n'intéresse en rien. (A. Guy)

Sois fidèle aux hommes de dieu,
car dans le vaisseau de Noé
gît une argile précieuse
qui triomphe de tout Déluge. (G. Lazard)

Il est vrai que la traduction de C. H. de Fouchécour ne montre rien de l'aspect musical du distique VI, pourtant elle restitue bien les aspects conceptuel et figural de l'original ; le commentaire vient aussi éclairer et compléter la traduction en exposant les avis des chercheurs iraniens et le récit coranique de l'arche de Noé.

Distique VII.

هر که را خوابگه آخر نه که مشتی خاک است گو چه حاجت که بر آری به فلک ایوان را

[*har ke râ xâb ga hâ xar na ke moš tî xâ kast*]
[*gû ĉe hâ jat ke ba râ rî be fa lak 'ey vâh râ*]

À tout homme – n'aura-t-il pas finalement pour lit une poignée de terre? –
dis : « quel besoin as-tu d'élever un palais jusqu'au ciel ? »

Le distique reprend un sujet traditionnel de la littérature classique persane : la vie terrestre est éphémère et la part de tout homme n'en est qu'une poignée de terre, c'est-à-dire une tombe. Comme l'a indiqué C. H. de Fouchécour, nous constatons dans les distiques VI, VII et VIII « l'un des procédés d'enchaînement formel de beyts (distiques) dans un poème hâfézien » (Fouchécour, 2006 : 115) : ce procédé consiste en ce que le distique VII reprend le mot « *xâk* » (terre, sol) et son thème du distique VI ; et le distique VIII reprend le mot « *gardûn* » qui est synonyme de « *falak* » (firmament) et le même thème de « la précarité de la vie terrestre » du distique VII.

Mais une relation plus étroite se trouve entre les distiques VII et V : comme nous venons de constater, dans le distique V il était question des gens qui riaient des buveurs de lie et qui mettaient leur foi en perdition à cause des affaires de la Ruine, « *xarâbât* » ; ce mot polysémique et auréolé de connotations mystiques est aussi une image du monde terrestre : les buveurs de lie sont ceux qui croient à la précarité de la vie terrestre et s'adonnent donc à une vie nonchalante et passent leur temps en libertinage. Ceux qui rient de ces libertins, sont les gens qui se sont acoquinés à ce bas monde au point que non seulement ils accumulent avec avidité les richesses terrestres, mais ils s'en prennent aussi à ceux qui ne se soucient pas d'affaires d'argent et de gloire. Ces derniers mettent ainsi leur foi en perdition d'une part à cause de leur avidité et d'autre part, à cause de leurs railleries. Dans le distique VII, Hâfêz les avertit de cette vérité que finalement, ils n'ont besoin que d'une poignée de terre. Ces deux distiques connotent ainsi la pensée libertine ou l'épicurisme de Khayyâm, mais loin du scepticisme que prône ce dernier dans ses quatrains. Nous pouvons ainsi conclure que supprimer le mot-clé « *xarâbât* » dans la traduction du distique V aboutit aussi à enlever le caractère libertin du ghazal. Il va de même pour les traductions d'A. Guy et de G. Lazard qui avaient effacé ledit mot-clé dans le distique V :

À qui deux mottes de terre offrent le dernier sommeil,
dis : à quoi rime de construire un édifice aérien ? (A. Guy)

Qui doit n'avoir un jour pour couche,
qu'une pauvre poignée de terre
Qu'a-t-il à faire d'édifices
bâtis pour atteindre le ciel ? (G. Lazard)

La traduction de C. H. de Fouchécour nous semble exacte et ne cache rien de l'original que sa concision : elle est plus longue que l'original à cause des différences linguistiques entre le persan et le français : dans la langue persane, le sujet du verbe peut être elliptique et compris dans le verbe tandis qu'en français, le sujet doit être exprimé dans la phrase ; l'autre différence concerne l'abondance des articles et des prépositions dans la langue

française tandis que dans la langue persane, les articles et prépositions sont moins nombreux et se résument à un seul phonème qui se lie à la fin des autres mots.

Distique VIII.

برو از خانه گردون به در و نان مطلب کاین سیه کاسه در آخر بکشد مهمان را

[*bo ro 'az xâ ne ye gar dîn be da ro nân ma ta lab*]

[*kîn se yah kê se da râ xar be ko šad meh mân râ*]

Quitte la demeure du firmament sans même demander du pain,
Car, pour finir, ce monde avare tuera son hôte.

L'un des sujets traditionnels de la littérature classique persane est que les hommes sont les hôtes du monde d'ici-bas et qu'ils doivent quitter hâtivement cette auberge provisoire ; Hâfez reprend le sujet et demande à son interlocuteur de quitter le monde sans même demander du pain, c'est-à-dire ses moindres besoins, car il est un maître « *siyah kêse* » ; « *siah kêse* » est une épithète qui veut dire littéralement « au bol noir » et allégoriquement « avare, ladre » ; Hâfez l'a employée comme une métaphore pour désigner le monde et souligner sa précarité néfaste. Comme l'a montré Khoramshâhi, cette métaphore n'est pas une invention de Hâfez et on peut la trouver chez ses prédécesseurs (Khoramshâhi, 1987 : 156). C. H. de Fouchécour a anéanti complètement cette métaphore et l'a remplacée par « le monde avare » dans sa traduction pour en parler dans le commentaire du distique. Dans la traduction rimée d'A. Guy, la métaphore de l'original et par conséquent, l'avarice du monde terrestre sont cachées ; il faut aussi se demander pourquoi « *xâne-ye gardûn* » (la demeure du firmament, la demeure « tournante ») est traduit par « palais de la fortune » :

Sors du palais de la fortune sans mendier à sa porte :
cette aubergiste, de son hôte est à coup sûr l'assassin.

Pour traduire ladite métaphore, G. Lazard s'est comporté de la même manière que C. H. de Fouchécour et l'a clarifiée ; mais il a supprimé l'expression persane « *nân talabidan* » (demander du pain) :

Cette demeure sublunaire,
 l'avidie maître de maison,
 quitte-la sans plus supplier
 futur assassin de son hôte !

En plus de la métaphore dont nous avons parlé, il y a une autre métaphore dans l'original que la traduction de C. H. de Fouchécour et celle d'A. Guy ignorent : dans le premier hémistiche, « *xâne-ye gardûn* » (la maison « tournante » / la maison du firmament) est une métaphore par laquelle Hâfez désigne le monde terrestre.

Distique IX.

ماه کنعانی من مسند مصر آن تو شد وقت آن است که بدرود کنی زندان را

[*mâ he kan 'â ni ye man mas na de mes râ ne to šod*]
 [*vaq te 'â nast ke bed râd ko nî zen dâd râ*]

Ma lune de Canaan ! Le trône d'Égypte est devenu le Tien,
 Voici venu le temps de dire adieu à Ta prison.

Hâfez fait allusion au récit coranique de Joseph, le fils favori de Jacob que ses frères ont jeté dans un puits par jalousie ; mais Dieu voulait que malgré ses frères jaloux, il sorte du fond du puits et se hausse près du trône de l'Égypte. Hâfez exploite à plusieurs reprises les détails de ce récit coranique dans ses ghazals : l'amour de Zoleykhâ, la femme du maître de l'Égypte, pour le beau Joseph (3/VI), l'esclavage de Joseph et son arrivée au trône de l'Égypte (237/V), mais Hâfez insiste surtout sur l'attente de Jacob pour revoir son fils favori (276/VII), une attente qui sera enfin comblée (312/VIII) ; Hâfez compare son chagrin d'amour et son attente pour revoir le visage de l'Être aimé à ceux de Jacob (464/VII, 485/VIII). Ainsi Joseph est-il surtout la figure de l'Être aimé éloigné ; et le poète s'impatiente dans le chagrin de son absence pour revoir sa beauté plus belle que celle de Joseph (29/III).

Dans le distique VIII du ghazal 9, Hâfez appelle son Aimé par « la lune de Can'ân », une métaphore pour Joseph, parce que comme Joseph, il s'est enfin libéré de la prison ou des conditions défavorables dans lesquelles il se trouvait. Ainsi ce distique entre-t-il en accord avec les trois premiers distiques qui annoncent l'arrivée du printemps et du beau

temps. Mais qui est cet Aimé dont la beauté ressemble à Joseph et à la lune à sa quatorzième nuit ? Qui est celui qui comme Joseph, arrive à la gloire après les détresses et malgré la jalousie des adversaires ?

Pour répondre à ladite question, deux interprétations sont possibles et C. H. de Fouchécour les signale dans le commentaire du distique IX : selon une interprétation mystique, cette lune de Can'ân est l'âme céleste de l'Homme ; cette âme se trouve étrangère et en peine dans ce bas monde ; elle est emprisonnée dans le corps terrestre de l'Homme ; c'est après la mort qu'elle retrouvera la liberté et se rendra au ciel. Avec cette interprétation, bien que ce distique « contraste avec le précédent, [...] lui fait bien suite » (Fouchécour, 2006 : 115). Mais il y a aussi une interprétation historicisante qui voit dans le ghazal 9 et surtout dans son distique IX, « une allusion au vizir de Shâh Shodjâ', Tourânshâh, qui fut un temps mis en prison, puis en fut tiré une fois innocenté » (id.).

Comme nous le constatons, la traduction mot à mot de C. H. de Fouchécour a recréé la métaphore originale de sorte que le distique puisse être lu de manière mystique ou historicisante dans sa traduction française ; et comme d'habitude, les commentaires viennent en aide du lecteur pour que ce dernier s'initie au fur et à mesure au langage poétique et au monde culturel de Hâfez. Mais nous ne pouvons pas qualifier cette traduction de littérale au sens qu'entendait A. Berman : parce qu'elle ne tient pas compte des richesses sonores de l'original : la répétition des consonnes nasales [m] (4 fois) et [n] (5 fois) crée la cohésion musicale du premier hémistiche ; mais [m] est plus percevable parce que le deuxième hémistiche en est dépourvu et surtout parce que cette consonne se trouve dans la position initiale des syllabes ; d'ailleurs, ces quatre [m] mettent en relief les quatre mots essentiels de l'hémistiche : « *mâh* », « *man* », « *masnad* » et « *mesr* ».

Pourtant il nous semble que pour proposer une nouvelle traduction soucieuse de ces jeux de sonorité, il faut s'éloigner de beaucoup du texte de Hâfez et par conséquent, les aspects figural et conceptuel de l'original risquent d'être dégradés. Il faut donc se résigner encore une fois devant la défektivité de la traduction et compter sur la capacité du commentaire pour compenser ladite défektivité.

Il y a lieu de remarquer que pour imiter le modèle métrique de l'original et faire rimer sa traduction, A. Guy a manipulé le distique IX et y a ajouté quelques mots ; en plus, il a clarifié la métaphore hâfézienne :

Ô mon Joseph de Canaan, tienne est l'Égypte et son trône
c'est le moment d'en finir : quitte ta prison et tes liens !

Ces ajouts et manipulations se constatent aussi dans la traduction proposée par G. Lazard :

Ô ma beauté de Canaan,
le trône de l'Égypte t'attend,
Voici venu le temps prescrit
de dire adieu à la prison.

Distique X.

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

[*hâfezâ / mey xoro / rendî kono / xoş bâş // valî*]
[*dâme tazvîr makon / çon degarân / qor'ân râ*]

Hâfez, bois du vin, vis en libertin, et sois heureux ! Mais
Ne fais pas du coran, comme d'autres, un piège de séduisante falsification.

Dans le distique X, le poète s'adresse à lui-même et s'invite à vivre en libertin à seule condition de ne pas falsifier la parole divine, le Coran, pour donner des apparences impeccables à sa conduite reprochable.

Ce distique est loin de toute ambiguïté poétique et n'est qu'une simple expression du désir de Hâfez pour rejeter l'hypocrisie des soufis ; ce qui donne un caractère poétique à ce distique et le fait entrer dans la composition d'un ghazal, c'est son arrangement sur un modèle métrique ; il est vrai que la traduction de C. H. de Fouchécour renonce volontiers au modèle métrique du ghazal, mais elle respecte le rythme du distique : le rythme du premier hémistiche est dû aux cinq pauses linguistiques respectivement produites 1. Par l'apostrophe *Hâfezâ*, 2. Par le phonème [o] – forme elliptique de « va », conjonction de coordination en persan – qui s'ajoute aux verbes impératifs « *xor* » et « *bâş* » et forme

deux rimes intérieures [ro] et [šo], 3. Par la syllabe ultra-longue [bâš], 4. La pause linguistique de la fin de l'hémistiche. Ces pauses sont reproduites dans la traduction de C. H. de Fouchécour par l'apostrophe « Hâfez », par les virgules et les rimes intérieurs [vè] et [tè], par la pause linguistique de la fin de phrase.

Il y a aussi un enjambement dans l'original qui s'est remplacé par l'enjambement « Mais » dans la traduction ; cet enjambement crée une attente et relie les deux hémistiches dans l'original ainsi que dans la traduction.

Le rythme ternaire du deuxième hémistiche est aussi respecté par la traduction, mais l'effet musical des syllabes [rân] et ['ân] n'y est pas recréé. Nous constatons que la traduction du deuxième hémistiche est sensiblement plus longue que l'original et même plus longue que la traduction du premier hémistiche ; cette inégalité des hémistiches dans la traduction est due d'une part à la syntaxe française : la longueur de la forme négative du verbe, l'abondance des articles et des prépositions, et d'autre part, surtout au fait que le traducteur remplace le mot persan « *tazvîr* » par « séduisante falsification ».

Nous pouvons aussi voir dans ce distique X, les deux phonèmes principaux de la rime et du refrain, c'est-à-dire [â] et [n], se distribuer dans tout le distique pour créer une cohésion musicale tout au long du distique.

A. Guy a respecté soigneusement le rythme de l'original dans les deux hémistiches malgré les suppressions qu'il a commises :

Bois le vin, mène la vie folle, mais surtout, Hafiz,
ne te sers pas du Coran, comme le font d'autres, en coquin.

Mais la traduction de G. Lazard est plus libre à l'égard de l'original :

Tu peux bien te plaire, ô Hâfez,
à boire et te rire des lois,
Mais sans jeter sur le Coran,
comme Eux, filet d'hypocrisie !

Conclusion

Dans le ghazal 9 Hâfez fait de la venue du printemps un prétexte pour dévoiler les deux aspects contradictoires de son être ; dans les premiers distiques, il affiche sa passion pour le vin, la vie aisée et les jeunes beautés ; mais à partir du distique V, il change de ton et révèle l'intention recherchée par l'admiration de la venue du printemps : il s'en prend aux soufis hypocrites qui blâment les buveurs ; Hâfez les avertit de la précarité de la vie humaine et de l'hypocrisie qu'ils appliquent dans leur comportement ; et le distique X est le point culminant du ghazal : Hâfez, bien qu'il sache le Coran par cœur et qu'à ce titre, il fasse partie des gens de la religion, se permet de goûter aux plaisirs charnels à seule condition de ne pas user de son savoir religieux pour tromper les gens, comme font les autres, c'est-à-dire les maîtres de l'ascétisme et de l'extravagance. C'est ainsi que malgré les affirmations des critiques à propos de l'indépendance sémantique des distiques du ghazal 9, nous pouvons dire qu'il y a une marche progressive de changement de thèmes et d'interlocuteurs dans le ghazal qui permet à Hâfez de bénéficier de la venue du printemps pour attaquer l'hypocrisie et la convoitise des soufis dévots et des mystiques prétentieux.

La traduction du ghazal 9 est un bon exemple pour montrer que traduire un poème consiste à résoudre un dilemme : ce dilemme concerne la décision du traducteur d'établir une hiérarchie entre les trois aspects conceptuel, figural et musical du ghazal ; selon cette hiérarchie, il sacrifie un ou deux aspects de l'original pour conserver l'aspect jugé primordial. Par exemple, nous avons vu que le ghazal 1 est d'une ambiance fortement spirituelle et joue le rôle d'un manifeste de la pensée hâfézienne ; par conséquent, c'est l'aspect conceptuel qui prévaut sur les deux autres aspects et le traducteur doit penser en premier lieu à la restitution de l'aspect conceptuel ; la recréation des aspects figural et musical vient après.

Il va de même pour le ghazal 9 : nous avons vu comment Hâfez bénéficie de la venue du printemps pour attaquer et reprocher les soufis et mystiques ; c'est-à-dire que ce ghazal développe l'un des axes principaux de la pensée hâfézienne et donc, l'aspect conceptuel

du ghazal est prioritaire. La traduction mot à mot que présente C. H. de Fouchécour ignore une partie essentielle de l'aspect conceptuel du ghazal 9 ; mais à l'aide des commentaires et de la traduction des autres ghazals, cette perte est compensée ou elle est au moins atténuée, comme c'est le cas pour « *moqbače* » (Enfant mage), « *xarâbât* » (la Ruine) et l'histoire coranique de l'arche de Noé.

Le mètre, la rime et le refrain cachent la confusion apparente des sujets abordés par Hâfez et fournissent l'unité formelle du ghazal ; la traduction, en ignorant ces trois éléments de la poéticité, transforme le ghazal en un ensemble de lignes superposées et disparates qui n'ont rien de poétique que quelques images et métaphores détachées de leur contexte. Cette traduction est aussi insouciante à l'égard des jeux d'assonances et d'allitérations abondantes dans le ghazal auxquels nous avons fait allusion.

Devant les problèmes posés à la traduction par l'aspect figural du ghazal, le traducteur a recours à des solutions variées ; mais c'est surtout par les commentaires qu'il cherche à compenser la défektivité du texte traduit. Dans les commentaires, il explicite les métaphores qu'il a conservées ou qu'il a détruites dans sa traduction ; il fait aussi allusion aux interprétations différentes des structures amphibologiques.

Ghazal 55

Introduction

Le mètre du ghazal est composé de 8 syllabes longues et 6 syllabes brèves qui se suivent sur le modèle suivant :

U – U – U U – – U – U – – –

Le ghazal 55 fait partie des ghazals hâféziens qui jouissent d'une dépendance sémantique entre les distiques ; l'effacement de l'unité métrique et des rimes est donc moins remarquable dans la traduction de ce ghazal que dans celle des autres.

Dans ce ghazal nous voyons le poète dans un état de tristesse et de désespoir. Comme dans tous les autres ghazals, il exprime son désir de rencontrer l'Être aimé, mais cette fois-ci il est sûr que son désir restera insatisfait et sa peine inconsolable. Le traducteur et bien des critiques iraniens se fondent sur le distique VII du ghazal 55 et deux autres allusions à la perte d'un être cher dans les ghazals 130 et 210 pour dire que ce ghazal fut composé à l'occasion du décès d'un fils.

B. Khoramshâhi indique que Sa'di, Salmân Sâvodji et Kamâl Khodjandi ont chacun composé un ghazal avec le même mètre et la même rime à la mémoire d'une personne aimée perdue. Donc nous pouvons dire que Hâfez s'est inspiré de ses prédécesseurs pour composer un ghazal orné de son propre art poétique qui devrait être plus habilement ciselé du point de vue formel ; c'est ce qu'affirme C. H. de Fouchécour lorsqu'il déclare : « Le ghazal 55 est une pièce particulièrement travaillée du point de vue formel, par les jeux d'assonances, d'allitérations et de sens dont il fourmille et que la traduction ne peut rendre » (Fouchécour, 2006 : 275-276). Comme nous le constatons, C. H. de Fouchécour met encore une fois l'accent sur la défektivité de la traduction. Mais vu que ce ghazal ne fournit pas d'importantes informations sur la pensée hâfézienne et sur la tradition lyrique-mystique persane, son commentaire n'est que d'une seule page et se limite à l'énumération des jeux de sens et de sonorités dans les distiques. D'ailleurs, comme l'a remarqué C. H. de Fouchécour, les cinquante premiers ghazals sont les plus commentés et pour les ghazals suivants, il diminue les commentaires pour permettre au lecteur

d'évoluer dans le monde poétique hâfézien à leur gré et à l'aide de ce qu'il a déjà appris dans l'introduction et les commentaires des ghazals précédents.

Il reste à dire que parmi les diverses traductions françaises des ghazals de Hâfez, A. Guy a intégré la traduction du ghazal 55 dans « *les poèmes érotiques ou ghezels...* » (1972). Cette traduction imite l'ordre des syllabes longues et brèves comme dans le modèle métrique de l'original et a pour rime « c'est un fait », tournure que le traducteur a ajoutée de lui-même.

Distique I.

ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است بین که در طلبت حال مردمان چون است

[ze ger ye mar do me čaš mam ne šas te dar xû nast]
[be bin ke dar ta la bat hâ le mar do mân čû nast]

De pleurer, la pupille de mes yeux trempe dans le sang.
Vois donc l'état où sont les hommes à ta recherche !

Dans le premier distique le poète joue sur le mot persan « *mardom* » pour créer une ambiguïté poétique : si dans le premier hémistiche ce mot persan, par l'apposition à « *češmam* » (mes yeux), veut dire « la pupille », sa forme plurielle dans le deuxième hémistiche « *mardomân* » peut signifier à la fois « les pupilles » ou « les gens » ; ces deux significations conviennent à ce qu'exprime le poète : « Vois dans quel état sont les pupilles à ta recherche » ou bien « Vois en quel état sont les gens à ta recherche ». La traduction efface cette ambiguïté poétique au profit de la compréhension du traducteur qui se borne à noter le jeu sonore entre « *mardom* » et « *mardomân* » dans les commentaires.

En plus de l'ambiguïté sémantique qui existe entre « *mardom* » et « *mardomân* » et qui les met en relief, le groupe « *mardom-e čašmam* » est souligné dans le distique par l'allitération de la consonne nasale [m] et la concordance des accents métrique et linguistique sur sa dernière syllabe [mam] ; le groupe « *hâl-e mardomân* » est aussi mis en relief par la succession des trois syllabes longues dont deux comportent [â], la voyelle la plus longue du système phonétique persan. Il faut remarquer que la répétition de la consonne nasale [m] et de la voyelle postérieure [â] ne survient au long du distique que

dans ces groupes nominaux et participe ainsi de leur mise en relief. Comme nous constatons, ces deux groupes qui sont le sujet principal du distique, forment ses parties marquées ; mais ils perdent leur caractère marqué, du point de vue formel et sémantique, dans la traduction. Il va de même pour la traduction proposée par A. Guy, c'est-à-dire qu'il renonce volontiers à l'ambiguïté de l'original et au caractère marqué des parties mentionnées :

Les pleurs de sang de ma pupille l'ont noyé.
C'est un fait.
Quand on te cherche on a pareille destinée.
C'est un fait.

En plus de la répétition de la consonne [m] et de la voyelle [â] qui met en relief une partie du distique, il y a d'autres répétitions qui créent la cohésion musicale du distique : la répétition des consonnes [t] (2+3), [š] (2) et des syllabes brèves avec le modèle « Consonne+e » (5+3). Ces répétitions sont remplacées dans la traduction de C. H. de Fouchécour par la répétition de la consonne [p] dans la position initiale et de la voyelle nasale [ã] au long du premier hémistiche. Le caractère occlusif de la consonne [p] et sa position initiale dans les syllabes font qu'elle résonne tout au long de l'hémistiche. Mais la traduction du deuxième hémistiche est dépourvue de ces répétitions sonores et donc de relief ou de cohésion sonore.

Distique II.

ز جام غم می لعلی که می خورم خون است به یاد لعل تو و چشم مست میگونم
[be yâ de la' le to vo čaš me mas te mey gû nat] [ze jâ me qam me ye la' lî ke mî xo ram xû nast]

Au souvenir de Tes lèvres rubis, privé de Tes yeux ivres et vineux
à la coupe du chagrin le vin rubis que je bois, c'est du sang !

Le distique II est l'expression métaphorique de la peine que subit le poète en absence de l'Aimé : le traducteur éclaircisse la métaphore « *la'l-e to* » (ton rubis) en le remplaçant par « tes lèvres rubis » ; aux yeux de Hâfez ainsi que de tous les poètes lyriques persans, les lèvres de l'Être aimé ne sont pas comme le rubis, mais elles sont le rubis lui-même ; ainsi la comparaison « ses lèvres rouges comme le rubis » s'est-elle rétrécie au cours des

siècles pour devenir la métaphore « son rubis ». Remplacer une telle métaphore par une comparaison éclaircissante, c'est ignorer plus de cinq siècles d'évolution de la littérature classique persane. En ajoutant la proposition « privé de », le traducteur arrive à recréer le rythme binaire de l'hémistiche ; pourtant la traduction est plus longue que l'original à cause du remplacement de la métaphore par une comparaison.

Dans le deuxième hémistiche, les images sont bien restituées : « *jâm-e qam* » : la coupe du chagrin et « *mey-e la'l* » : le vin rubis. Ce distique évoque une expression persane : « *xûn-e del xordan* » qui veut dire littéralement « boire le sang du cœur » et signifie « éprouver une peine inconsolable » ; par l'analogie avec cette expression, nous pouvons dire que « *jâm-e qam* » (la coupe du chagrin) de laquelle le poète boit le sang, est une métaphore pour le cœur du poète rempli de chagrin par l'amour ou l'absence de l'Être aimé. En outre, « *jâm-e qam* » peut être aussi une comparaison par laquelle le poète concrétise le chagrin qu'il éprouve. La traduction mot à mot présentée par C. H. de Fouchécour permet de saisir cette image dans ses deux significations. En plus des mots, le traducteur respecte aussi leur ordre dans la traduction et ainsi restitue-t-il le rythme ternaire du deuxième hémistiche.

Dans la traduction d'A. Guy pour le premier hémistiche, la métaphore « ton rubis » est remplacée par « sa lèvre en rubis » et « Tes yeux ivres et vineux » par « ses yeux d'or » ; la traduction du deuxième hémistiche est une traduction libre bien loin de l'original dans laquelle il n'est plus question de « la coupe du chagrin » :

Ah, quand je pense à sa lèvre en rubis, à ses yeux d'or,
quel sang, ce vin que tu sers, coupe infortunée ! C'est un fait.

Ce distique comporte aussi des jeux de sonorité : comme dans le distique précédent, les consonnes [m] (3+5), [l] (2+2) et les syllabes brèves [consonne + e] (4+6) se distribuent tout au long du distique ; la traduction de C. H. de Fouchécour remplace ces jeux par la répétition de [v], [ʁ] et [i] dans le premier hémistiche ; mais la traduction du deuxième hémistiche est dépourvue de ces jeux de sonorité tandis que dans l'original, c'est le deuxième hémistiche qui comporte plus de jeux de sonorité.

Distique III.

اگر طلوع کند طالعم همایون است ز مشرق سر کوی آفتاب طلعت تو
 [ze maš re qe sa re kû yâf tâ be tal 'a te to]
 ['a gar to lû' ko nad tâ le 'am ho mâ yû nast]

Si le soleil de Ta face à l'Orient du bout de la rue
 Se lève, auguste sera mon horoscope !

Comme l'a noté le traducteur, il y a dans ce distique un jeu de sonorité sur la base des mots dérivés de la racine arabe « طلع » [ta la 'a]. Ce jeu de sonorité crée surtout une allitération de la consonne [t] au long du distique, mais cette allitération est plus remarquable à la fin du premier hémistiche où « 'âftâb-e tal'at-e to » (le soleil de Ta face) est souligné par : 4 fois la répétition de la consonne occlusive [t], deux syllabes ultra-longue et longue successives contenant la voyelle longue [â]. Cette allitération est remplacée dans la traduction du distique III par une allitération de [s] ; elle est plus remarquable au début du premier hémistiche où le rapprochement des syllabes contenant [s] met en relief « le soleil de la face » de l'Être aimé comme dans l'original. Dans la traduction du deuxième hémistiche, la consonne fricative [s] se distribue au long de l'hémistiche de la même manière que la consonne occlusive [t] dans l'original. La traduction a en outre respecté le rythme binaire des distiques.

En plus, l'inversion de l'attribut (auguste) et du sujet (mon horoscope) crée un effet poétique, ce qui incarne la solennité du moment de l'apparition du visage de l'Être aimé. En ce qui concerne la traduction d'A. Guy, il faut dire qu'il n'a pas suivi les mots de Hâfez et pour créer le modèle métrique de l'original et les jeux de sonorité, il a manipulé la tournure et les images de l'original :

Que ton aurore de bonheur se lève un jour à l'orient
 de ta demeure, et pour moi bonne est journée
 C'est un fait.

Compte tenu de ce que nous venons de dire, la traduction de C. H. de Fouchécour semble être la meilleure ; parce qu'elle a respecté les trois aspects conceptuel, figural et musical de l'original. Pourtant en inversant les deux fragments du premier hémistiche, c'est-à-dire

« le soleil de Ta face » et « à l'orient du bout de ta rue », on peut rendre plus remarquable l'effet sonore de l'allitération de [s] :

À l'Orient du bout de la rue, si le soleil de Ta face
Se lève, auguste sera mon horoscope !

Distique IV.

حکایت لب شیرین کلام فرهاد است شکنج طره لیلی مقام مجنون است
[he kâ ya te la be šî rin // ka lâ me far hâ dast]
[še kan je tor re ye ley li // ma qâ me maj nû nast]

Le récit des lèvres de Chirine, ce sont les paroles de Farhad.
L'ondulation des boucles de Leyli, c'est là où réside Madjnoun.

Hâfez fait allusion à deux grands personnages de la littérature lyrique persane dans le distique IV. L'histoire de leurs amours pour leurs Bien-aimées est constamment reprise et relatée par les poètes persans, mais ils doivent leur renommée surtout aux romans médiévaux de Nézâmi. Comme ces deux amoureux qui malgré leur désespoir de l'union ne cessent pas d'aimer leurs Aimées, Hâfez n'éteint pas son désir pour voir le visage de l'Être aimé malgré la mort qui les a séparés éternellement. Une note dans les commentaires pourrait avertir le lecteur français du caractère désespéré de cet amour qui met en relation l'histoire de ces amoureux avec celle de Hâfez et crée ainsi un lien entre le distique IV et le reste du ghazal : de la même manière que malgré leur désespoir, Farhâd parle des lèvres douces de Chirine et que Madjnoun ne pense qu'aux cheveux bouclés de Leyli, Hâfez pense et parle incessamment des yeux enivrés et des lèvres rubis de l'Être aimé.

Ce distique comporte un jeu de mots souvent exploité par les poètes persans que le traducteur note dans les commentaires : le mot persan « *šîrîn* » peut désigner la bien-aimée de Farhâd ou bien dire « doux » ; ainsi « *lab-e šîrîn* » peut-il signifier « les lèvres de Chirine » ou « les douces lèvres » ; mais par sa connaissance littéraire, le lecteur persan le comprend comme « les lèvres douces de Chirine ».

Les deux hémistiches du distique ont une structure identique : les pauses linguistique et métrique s'accordent et se placent sur les huitièmes syllabes et créent ainsi un rythme

binaire. Le traducteur réussit à restituer ce rythme binaire dans la traduction du premier hémistiche et crée même l'ambiguïté légère que produit le rythme binaire de l'original : c'est Farhâd qui raconte le récit des lèvres douces de Chirine ou bien c'est Chirine qui a les paroles de Farhâd sur les lèvres ? Mais dans la traduction du deuxième hémistiche, il remplace la structure nominale « *maqâm-e majnûn* » par la structure verbale « là où réside Madjnoun » et par conséquent, détruit le rythme binaire de l'hémistiche ; il faut se demander pourquoi C. H. de Fouchécour n'a pas remplacé cette structure nominale par une structure nominale de sorte de « la demeure de Madjnoun » dans la traduction. Ce choix pouvait être plus exact et respecter l'identité rythmique des hémistiches :

Le récit des lèvres de Chirine, ce sont les paroles de Farhad.
L'ondulation des boucles de Leyli, c'est la demeure de Madjnoun.

La traduction d'A. Guy n'a respecté ni le rythme binaire, ni l'identité de structure des hémistiches hâféziens et par conséquent, a anéanti l'ambiguïté de l'original :

Parler des lèvres de Chirine regardera Ferhâd,
Madjnoun, se plaindre de Leyla aux boucles nouées.
C'est un fait.

Distique V.

دلم بچو که قدت همچو سرو دلجوی است سخن بگو که کلامت لطیف و موزون است
[de lam be jû // ke qa dat ham čo sarv // del jû yast]
[so xan be gû // ke ka lâ mat // la tî fo mov zû nast]

Console-moi, Ta taille de cyprès est affable.
Parle-moi, Tes paroles sont fines et mesurées.

Le poète dans son chagrin demande à son interlocuteur – l'Échanson ou l'Aimé – de lui consoler par sa taille qui, comme le cyprès, est « *deljû* », c'est-à-dire qu'elle est consolante ou qu'elle attire les cœurs. Le traducteur a remplacé ce mot polysémique par « affable » ; mais traduire ce mot persan par « consolant » permet d'une part de restituer le rapport sonore qui existe entre la phrase impérative « *delam bejû* » (console-moi) et « *deljû* » et d'autre part, de compenser la suppression de la préposition polysémique persane « *ke* » qui établit dans l'original une relation de cause entre les deux propositions : Console-moi, parce que ta taille est consolante comme le cyprès !

Le traducteur a aussi supprimé cette préposition polysémique dans le deuxième hémistiche, mais cette fois-ci, ce rapport de causalité est elliptique et le lecteur peut la saisir par le contexte : « Parle-moi, parce que tes paroles sont fines et mesurées. »

Comme dans le distique précédent, les deux hémistiches ont une structure identique : le traducteur respecte l'identité des rythmes en remplaçant la comparaison « ta taille comme le cyprès » par une apposition « ta taille de cyprès » ; ainsi les deux hémistiches ont-ils un rythme binaire dans la traduction tandis qu'ils ont un rythme ternaire dans l'original.

Comme dans la traduction des distiques précédents, A. Guy présente une traduction libre et néglige les éléments poétiques mentionnés ci-dessus :

Accepte un cœur qui de ta taille, beau cyprès, est éprise,
et parle-moi, car ta parole est bien tournée,
C'est un fait.

Distique VI.

ز دور باده به جان راحتی رسان ساقی که رنج خاطر م از جور دور گردون است
[ze dov re bâ de be jân // râ ha tí re sâh sâ qî]
[ke ran je xâ te ra maz // jov re dov re gar dû nast]

Échanson, procure du repos à l'âme par la ronde du vin :
La peine du cœur me vient de la ronde cruelle du ciel.

Le distique VI est sensiblement plus lent que les distiques précédents à cause de l'abondance de la voyelle postérieure [â] surtout dans le premier hémistiche tandis que cette voyelle est rarement employée dans les autres distiques du ghazal ; et à cause de la répétition de la diphtongue [ov], surtout à la fin du deuxième hémistiche où le voisinage de deux paronymes met en relief la construction « *jovre dovre gardûn* » (la tyrannie du cours du ciel). En plus de ces répétitions sonores, la non-concordance des pauses métriques et linguistiques ralentit la vitesse de la lecture du distique VI. Le ton ascendant de la voix du lecteur suggère que ce distique est une transition où le poète change d'interlocuteur et s'adresse à l'échanson. Ce distique est comme le dernier effort du poète désespéré pour consoler sa peine d'éloignement ; dans la pensée hâfézienne le remède de la séparation de l'Être aimé, qu'il soit humain ou divin, est la coupe du vin offerte par l'échanson.

Pour recréer le jeu qui existe entre « *dovr-e bâde* » et « *dovr-e gardûn* », le traducteur choisit le mot français « la ronde » dans les deux hémistiches, mais ce choix du traducteur n'est pas assez remarquable, parce que de tous les indices formels déjà mentionnés qui incarnent le changement d'interlocuteur et l'appel à l'échanson comme le dernier recours du poète, C. H. de Fouchécour ne restitue aucun.

Il va de même pour la traduction proposée par A. Guy :

Que cette ronde de la coupe donne paix à mon âme
à qui la ronde du ciel peine avait donnée,
C'est un fait.

Comme nous l'avons constaté, l'allitération de la consonne nasale [m] et la répétition des syllabes brèves [consonne + e] créent la cohésion musicale dans les distiques précédents, mais dans le distique VI, c'est la consonne [r] qui prend le relais de [m] et accompagne les syllabes brèves pour créer la cohésion musicale du distique. Dans la traduction de C. H. de Fouchécour, ces allitérations sont remplacées par les consonnes nasales (4+2), la consonne [ʁ] (5+3) et la voyelle [y] (3+3).

Distique VII.

از آن دمى كه ز چنگم برفت رود عزيز کنار دامن من همچو رود جيحون است
[‘a zân da mî ke ze čan gam be raft rû de ‘a zîz]
[ke nâ re dâ ma ne man ham čo rû de jey hû nast]

Depuis que mon cher fils m'a échappé des mains,
Le bord de ma robe ressemble au fleuve de l'Oxus.

Le premier hémistiche du distique VII comporte deux mots polysémiques : « *čang* » qui peut signifier « la main » ou bien être le nom d'un instrument de la musique traditionnelle, « luth » ; « *rûd* » qui veut dire à la fois « le fleuve, la rivière » ou « le fils ». Comme l'a noté C. H. de Fouchécour dans les commentaires du ghazal 55, ce dernier mot est, dans son premier sens, en relation avec « *kenâr* » (bord), « *jeyhûn* » (l'Oxus) ; en fait, nous nous trouvons ici devant un des cas de structure amphibologique dont nous avons parlé dans le chapitre III ; dans ces structures amphibologiques, le mot polysémique en question, par l'un de ses sens, fait partie du même champ sémantique ou lexical que certains mots du distique. Parmi les deux sens de ces mots polysémiques, la

traduction de C. H. de Fouchécour garde celui qui convient au sens général du ghazal et c'est dans les commentaires qu'il compense la défektivité de sa traduction.

Comme dans les autres distiques du ghazal, certaines consonnes et syllabes sont répétées dans ce distique pour créer sa cohésion musicale : [m], [n], [r], [d] et les syllabes brèves avec le modèle [consonne + e]. La traduction comporte à son tour une allitération remarquable : dans le premier fragment du deuxième hémistiche, « le bord de ma robe ressemble », la répétition de [ʁ] crée un effet de sonorité.

Mais ce qui nous semble plus important que ces répétitions, c'est la syllabe ultra-longue « *raft* » parce qu'elle participe de l'ambiance triste du ghazal : comme nous avons déjà remarqué, une pause linguistique remarquable suit toujours les syllabes ultra-longues et les met en relief ; dans le distique VII, la pause linguistique qui suit la syllabe « *raft* », évoque un état de regret et de mélancolie ; comme si le poète se souvenait de la perte de son cher fils, s'interrompait un instant par le regret, et reprenait la parole après une pause ; cet effet de la syllabe ultra-longue est amplifié par la consonne fricative [f]. Il fait partie de l'art poétique de Hâfez de placer la syllabe ultra-longue dans une position adéquate de sorte qu'elle ne se divise pas en une syllabe longue et une brève dans la lecture du distique. Ce regret incarné dans le rythme du distique est ce qui manque dans la traduction de C. H. de Fouchécour.

En considérant ce que nous venons de dire sur le distique VII et sa traduction, nous pouvons conclure que ce distique touche aux frontières de l'intraduisibilité : cette intraduisibilité ne résulte pas des connotations et des valeurs mystiques et culturelles du distique VII, mais de ses aspects figural et musical : comment recréer la polysémie des mots persans « *rûd* » et « *čang* » ? Comment remplacer l'effet poétique de la syllabe ultra-longue « *raft* » ? Comment reproduire les répétitions sonores et le rythme de l'original ? Le traducteur doit sûrement décider de sacrifier quelque chose de l'original pour rendre en français ce que veut dire ce distique ; mais en sacrifiant l'aspect figural et musical, il ne reste de ce distique qu'une simple comparaison très banalisée dans la littérature persane : par l'abondance des larmes qui coulent des yeux du poète amoureux, sa robe ressemble à un fleuve ! C'est ainsi que nous avons droit de dire que la traduction

enlève au poème toute sa valeur poétique ; qu'elle le prive de toute son originalité. Comme l'a déjà fait la traduction d'A. Guy qui n'est qu'une expression banale et manipulée de ce que voulait dire le poète :

Depuis le jour où de mes mains a fui ce cher éphèbe,
l'effet brûlant de mes pleurs sur ma joue brisée,
C'est un fait.

Distique VIII.

چگونه شاد شود اندرون غمگینم به اختیار که از اختیار بیرون است
[*če gû ne šâd ša vad / 'an da rû ne qam gî nam*]
[*be 'ex tî yâr / ke 'az 'ex tî yâr bî rû nast*]

Comment mes entrailles à la peine se mettraient en joie
Délibérément, quand elles échappent à tout vouloir ?

Dans la traduction exacte de C. H. de Fouchécour pour ce distique, le rythme de l'original est respecté : dans le premier hémistiche, l'allitération de la consonne fricative [š] et la syllabe ultra-longue [šâd] mettent en relief le premier fragment du distique [šâd šavad] et la pause qui le suit ; par cette pause, l'hémistiche se divise en deux et trouve un rythme binaire. La traduction du premier hémistiche, par la pause qui se place après le groupe « mes entrailles à la peine », a aussi un rythme binaire ; en plus, l'allitération de [š] de l'original est remplacée par la répétition des consonnes [m] et [ã] dans le premier fragment de la traduction (comment mes entrailles).

Dans le deuxième hémistiche, le rythme est aussi binaire par la pause linguistique qui se place après la première syllabe ultra-longue [yâr] ; cette pause est recréée dans la traduction en respectant l'enjambement qui existe dans l'original (« *be extiyâr* » [délibérément] est le complément du verbe du premier hémistiche : « *šâd šavad* » [se met en joie]). Mais malgré la réussite de la traduction pour recréer le rythme binaire et l'enjambement de l'original, il ne faut pas oublier qu'elle renonce à l'effet sonore de la répétition du mot « *extiyâr* » dans l'original.

Il reste à dire que la traduction d'A. Guy ne présente aucune trace des aspects musical et figural de l'original :

Comment y mettre de la joie, dans l'intérieur de moi-même ?
Il faut le choix, et il est hors de ma portée.

C'est un fait.

Distique IX.

ز بیخودی طلب یار می کند حافظ چو مفلسی که طلبکار گنجی فارون است

[ze bî xo dî ta la be yâr mî ko nad hâ fez]
[čô mof le sî ke ta lab kê re gan je qâ rû nast]

C'est sans lui-même que Hâfez est à la recherche du Compagnon,
Comme le sans-le-sou en quête du trésor de Coré.

Comme indique C. H. de Fouchécour, il y a un jeu de sonorité dans le distique IX entre « *talabkâr* » et « *talab-e yâr* » que le traducteur remplace par un rapprochement sonore entre « sans lui-même » et « sans-le-sou » ; mais plus que ledit jeu de sonorité, il y a derrière ce remplacement le souci philologique du traducteur de conserver les mots mêmes de Hâfez dans sa traduction : si le traducteur choisit « sans lui-même » pour « *bî xodî* », c'est pour conserver ce mot persan qui est composé de trois éléments : la préposition « *bî* » (sans), le nom « *xod* » (soi-même) et le suffixe « *i* » servant à former de nombreux substantifs à base des noms ou des adjectifs (juste comme le suffixe -ité en français). Mais ce mot est polysémique et la proposition « *ze bî xodî* » peut signifier « par frénésie, inconsciemment », « par l'absence des proches » ou « par le manque de la volonté » : Hâfez est à la recherche du compagnon parce qu'il est mis hors de soi, pris de la frénésie par l'excès de son amour pour l'Être aimé ; parce qu'il se trouve étranger dans le monde d'ici-bas et ne voit aucun familier que l'Être aimé ; ou bien parce qu'il est prédestiné à l'amour au jour de la Création et il n'a aucune volonté pour faire autre chose que la recherche de l'Être aimé. Le choix du traducteur ne restitue que la première interprétation et par conséquent, le souci philologique du traducteur aboutit à un passage de la polysémie à la monosémie.

La recherche de Hâfez est vaine comme le désir d'un traine-misère qui aspire à la fortune légendaire du Coré, le personnage du récit coranique dont le trésor fabuleux ne peut le dispenser de la colère d'Allah. Le trésor de Coré symbolise la fortune interminable dans la littérature persane ; mais un regard plus attentif au récit de Coré dans le Coran permet

de comprendre comment Hâfez profite de ce récit coranique pour se consoler de cette douleur : l'arrogant Coré sortait un jour avec tout son apparat devant le peuple de Moïse et ceux qui préféraient la vie terrestre et qui ignoraient la volonté divine, cachait dans leurs cœurs l'envie de l'immense fortune de Coré (le Coran, 28/76-82). Hâfez fait allusion à ces ignorants dans le deuxième hémistiche et se compare à eux lorsqu'il se plaint de la perte de l'Être aimé. Mais comme Hâfez est doté du savoir divin, il se résigne devant la volonté divine : elle veut que le poète soit séparé de son Être aimé ; c'est pour la même raison que Hâfez déclare chercher l'Être aimé par frénésie ou involontairement. La traduction et ses commentaires ignorent cet emploi poétique que fait Hâfez du récit coranique de Coré et du lien qui existe entre Hâfez regrettant la perte de l'Être aimé et les pauvres enviant la fortune légendaire de Coré : comme le lecteur persan est familier du récit coranique de Coré et de l'art poétique de Hâfez, il voit non seulement le regret et l'envie de Hâfez et des pauvres, mais il ressent aussi la volonté divine de séparer Hâfez de son aimé, priver les pauvres de la richesse légendaire et anéantir la richesse et le pouvoir de Coré tandis que le lecteur français de la traduction, ne peut pas y voir cette volonté divine.

Comme l'a noté le traducteur dans les commentaires, il y a un jeu entre le mot « *bî xodî* » dans le distique IX et le mot « *extiyâr* » dans le distique précédent.

Nous nous heurtons encore une fois à l'intraduisibilité de la poésie ; mais cette fois-ci, cette intraduisibilité de l'aspect conceptuel du distique ou, pour être plus exact, de la polysémie d'un simple mot, « *bixodi* » et des réseaux des significations implicites et explicites qui rattachent le distique IX à la tradition mystique persane, fondée sur les versets coraniques. Il ne s'agit pas dans ce distique de remplacer le mot persan « *bixodi* » par les mots qui connotent l'égarement ou l'inconscience de Hâfez ou de déplacer les parties de la phrase pour recréer le rythme, la rime et les sonorités de l'original ; toute traduction du distique IX est visiblement défective et sa défectivité ne saurait être compensée ou réduite que par les commentaires.

Conclusion

Comme nous l'avons remarqué dans l'introduction, ce ghazal est travaillé de point de vue formel et comporte des jeux de sens et de sonorité ; il est vrai que la traduction proposée par C. H. de Fouchécour pour le ghazal 55 restitue les images et métaphores et qu'elle respecte généralement le rythme de l'original et remplace ses jeux de sonorité, pourtant l'effet des efforts du traducteur n'est pas tellement remarquable : le rythme et les jeux de sonorité trouvent toute leur valeur musicale et poétique en compagnie de l'effet poétique et musical du mètre, de la rime et du refrain, tout simplement parce qu'ils forment un tout cohérent et qu'ils fonctionnent comme un système que nous avons appelé l'aspect musical de la poésie hâfézienne. En plus, les jeux de sonorité de l'original participent parfois dans la signification du ghazal – par exemple la syllabe ultra-longue [*raft*] qui crée un effet de tristesse et de regret dans le distique VII – tandis que dans la traduction, les effets sonores créés par les allitérations n'ont pas de telles fonctions poétiques.

Les mots polysémiques et les structures amphibologiques de l'original ont perdu leur ambiguïté dans la traduction et c'est le commentaire qui compense la défektivité de la traduction, mais en ce qui concerne le mot persan « *bi xodî* », le passage de la polysémie à la monosémie est totalement négligé par les commentaires. Le commentaire reste aussi silencieux à propos des traces de « la volonté divine » dans le distique IX et du « désespoir » qui met en rapport l'histoire amoureuse de Farhâd et de Majnoun et l'amour de Hâféz dans le distique IV. Comme nous le voyons, en plus de la traduction, le commentaire semble défektiv pour recréer l'aspect conceptuel du ghazal.

Ghazal 186

Introduction

Le ghazal 186 est un poème subtil d'amour et de libertinage. Certains commentateurs comme M. Este'lâmi avancent que ce ghazal a été composé aux commencements de la carrière poétique de Hâfez, parce qu'il est dépourvu des ambiguïtés poétiques des années de la maturité de l'art poétique de Hâfez et que certaines rimes y sont répétées. (Este'lâmi, 2004 : 524).

Pourtant la traduction du ghazal 186 mérite une analyse détaillée : le modèle métrique du ghazal comporte 4 pieds identiques :

- - U - / - - U - / - - U - / - - U -

Un tel modèle métrique qui est composé du retour d'un même pied et qu'on appelle « *dovrî* » dans la versification persane, produit un rythme plus régulier et symétrique par l'égalité et l'identité de ses pieds.

D'ailleurs, comme nous l'avons déjà remarqué, la pause métrique et la pause linguistique s'accordent rarement dans les ghazals de Hâfez et ainsi les vers de Hâfez ont-ils un rythme différent de celui de leur modèle métrique ; mais dans le ghazal 186, les pauses linguistiques et métriques s'accordent sur la huitième syllabe dans les deux hémistiches ; et qui plus est, le poète place une rime intérieure sur ladite syllabe (sauf le premier distique), de sorte qu'on peut découper chaque distique en quatre pour former un quatrain.

La poéticité du ghazal 186 est particulièrement due à cet arrangement rythmique et aux autres jeux de sonorité bien que ce ghazal comporte quelques autres figures poétiques déjà banalisées dans la tradition poétique persane.

Distique I.

آن کیست کز روی کرم با من وفاداری کند بر جای بدکاری چو من یکدم نکوکاری کند

[‘ân kist kaz rû ye ka ram /| bâ man va fâ dâ rî ko nad]

[bar jâ ye bad kê rî čo man /| yek dam ne kû kê rî ko nad]

Qui par générosité m'accordera sa fidélité,
Un instant sera bienfaisant pour un homme aussi mauvais que moi ?

Dépouillé de son rythme quaternaire et de ses sonorités, le distique I n'est qu'une simple interrogation de la part d'un poète qui se sous-estime. En plus de rythme, des rimes et des refrains, la musique du distique est produite par de remarquables allitérations et assonances : la répétition de la consonne occlusive [k] (4+5), de la consonne [r] (3+3), des voyelles longues [î] (2+2) et [â] (4+3) et de la voyelle brève [a] (6+5) produisent la cohésion musicale tout au long du distique.

Parmi ces éléments de la musicalité de l'original, la traduction ne garde que le rythme binaire du premier hémistiche ; ce rythme binaire est plus souligné par l'identité des syllabes finales de « générosité » et « fidélité » qui forment une rime intérieure dans la traduction du premier hémistiche.

Mais dans la traduction du deuxième hémistiche, le traducteur ne s'est pas soucié de l'égalité et de la symétrie de deux hémistiches et s'est éloigné visiblement du rythme binaire de l'original. Cette négligence du rythme original est en grande partie à cause de la structure comparative du français « aussi ... que » et de l'ajout du substantif « homme » dans la traduction ; tandis que dans l'original, le mot persan « *badkâr* » est un adjectif employé dans la fonction substantive. Comme le persan, la langue française permet à merveille le glissement des noms et des adjectifs d'une catégorie grammaticale à l'autre ; il semble que le traducteur pouvait choisir l'un des adjectifs français susceptibles d'être employés dans la fonction substantive tel que « mauvais, malfaisant, etc. » ; mais comme nous savons, dans la tradition mystique persane le libertin (*rend*) ou le mystique (*'âref*) se présentaient comme celui qui péchait expressément et transgressait les lois ascétiques ou religieuses pour se disculper de l'hypocrisie des faux dévots ; donc il vaut mieux qu'on remplace le mot « *badkâr* » dans la traduction par « pécheur ».

Distique II.

اول به بانگ نای و نی آرد به دل پیغام وی وانگه به یک پیمانه می با من وفاداری کند

[*'av val be bân ge nâ yo ney* / *'â rad be del pey qâ me vey*]

[*vân gah be yek pey mâ ne mey* / *bâ man va fâ dâ rî ko nad*]

D'abord au son de la voix et de la flûte, il mettra en mon Cœur son serment
Puis par une coupe de vin, m'accordera fidélité.

Dans le distique II, le poète exprime ce qu'il entend par la fidélité et la bienfaisance dans le premier distique : il attend qu'on lui apporte le message de l'Être aimé par le chant et la flûte (*ney* : instrument traditionnel de la musique iranienne, fabriqué de la tige du roseau et employé dans les moments de joie et de deuil) et qu'on lui accorde la fidélité par une coupe de vin, c'est-à-dire se montrer compagnon fidèle du poète dans ses beuveries.

Pour traduire le distique II, C. H. de Fouchécour a laissé de côté son *Divân* de référence (édition de Khânlari) sans l'avoir remarqué et a suivi une autre édition dans laquelle « *peyqâm-e vey* » (son message) a été remplacé par « *peymân-e vey* » (son serment) dans le distique en question. Dans les commentaires, le traducteur fait allusion au jeu sonore qui existe entre « *peymân* » (serment) et « *peymâne* » (coupe) dans l'original ; mais cet écart imprévu semble être justifié par le rapport entre le distique II et III : dans le troisième distique, le poète parle d'un désir du cœur qui n'est pas comblé par l'Aimé et pourtant le poète n'est pas encore déçu pour que l'Aimé le console enfin.

Comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre I, le Bien-aimé de la littérature classique persane a l'habitude de faire des promesses de rencontre et d'union ; mais au moment promis, il nie et oublie ses promesses ; pourtant, le poète amoureux n'est jamais déçu parce qu'il connaît bien les jeux de la fierté et de la supplication (*Nâz-o niyâz*). Ainsi pouvons-nous dire que le message attendu dans le distique II est un nouveau serment de la part de l'Aimé pour répondre au désir du poète amoureux. Pour la même raison, remplacer « *peyqâm* » par « *peymân* » dans la version de référence ne change presque rien au niveau sémantique du distique aussi bien qu'au niveau de sa musicalité parce que ces deux mots se ressemblent phonétiquement.

Contrairement à la traduction du distique précédent dans laquelle le rythme binaire et les rimes intérieures sont recréés dans le premier hémistiche, le traducteur présente une traduction à rythme binaire et rimée pour le deuxième hémistiche du distique II ; et la traduction du premier hémistiche est loin de la concision et du rythme binaire de l'original.

En ce qui concerne les rimes intérieures du distique (*ney, vey, mey*), il faut dire que la traduction les ignore ; mais pour la rime finale du distique, le traducteur choisit « fidélité » pour qu'elle fasse écho aux rimes de la traduction du premier hémistiche du distique I ; ainsi le traducteur restitue-t-il l'identité des rimes entre le deuxième hémistiche du distique II et le premier hémistiche du distique I de l'original.

La traduction du groupe nominal « *bâng-e nây-o ney* » demande une explication : le souci philologique du traducteur l'encourage à présenter une traduction mot à mot et à expliquer dans les commentaires ce que veut dire le mot persan « *nây* ». Mais la fonction de ce groupe nominal dépasse son contenu sémantique et par ses jeux de sonorité, il forme la partie « marquée » du texte. La traduction et le commentaire ignorent tous les deux le caractère marqué de ce groupe nominal et se contente de référer le lecteur à la recherche de H. Mallâh pour savoir ce qu'il veut dire.

Distique III.

دلبر که جان فرسود از او کام دلم ننگشود از او نومید نتوان بود از او باشد که دلداری کند

[*del bar ke jân far sù da zû kê me de lam nag šû da zû*]

[*nov mîd nat vâb bû da zû bâ šad ke del dâ rî ko nad*]

L'Être séduisant accable l'âme et ne résout pas les difficultés du cœur.

Il ne faut pourtant désespérer de Lui, peut-être apportera-t-Il consolation.

Depuis le distique III, le traducteur laisse de côté le rythme quaternaire, la concision et les rimes intérieures de l'original et la traduction n'en garde plus aucune trace.

Ce distique est en rapport avec le distique suivant par le verbe « *gošûdan* » (ouvrir) employé dans les expressions persanes « *kâm-e del gošûdan* » (satisfaire le désir, l'espoir du cœur) et « *gereh gošûdan* » (ouvrir le nœud) : le désir du cœur du poète que doit satisfaire/ouvrir l'Être aimé, est de défaire/ouvrir les nœuds (boucles) de ses mèches. Ce rapport est effacé au niveau lexical par le choix du traducteur pour remplacer le verbe « *gošûdan* » par deux verbes différents dans la traduction, à savoir « résoudre » et « défaire » ; mais ce qui efface ce rapport plus que le simple remplacement lexical, ce sont « les difficultés du cœur » de la traduction tandis que l'original n'a pas « les difficultés » au cœur, mais il a l'espoir et le désir ! Le mot persan « *kâm* » veut dire

« l'espoir, le désir » ; il est vrai que ce désir du cœur n'est pas satisfait par l'Être aimé, mais ce n'est pas une difficulté qui empêche le poète amoureux de persister sur le chemin de l'amour : comme l'a affirmé Hâfez dans le deuxième hémistiche, ce désir ne lui permet pas d'être désespéré. Défaire les boucles des cheveux de l'Être aimé symbolise l'union et la rencontre éternelles prévues entre l'amant et l'aimé ; l'espoir et le désir de cette rencontre sont confiés au cœur du poète mystique persan et ce dernier les y gardera à jamais. Ce désir n'est pas une difficulté, mais c'est la raison de la création et de la vie pour le poète.

Distique IV.

گفتم گره نگشوده ام زان طره تا من بوده ام گفتا منش فرموده ام تا با تو طراری کند
 [gof tam ge reh nag šû de 'am zân tor re tâ man bû de 'am]
 [gof tâ ma naš far mû de 'am tâ bâ to tar râ ri ko nad]

Je lui dis : « depuis que je vis, je n'ai pas pu défaire de Cette mèche le noeud. »
 Il répondit : « C'est Moi qui lui ai ordonné de t'agresser. »

Comme nous venons de voir, ce distique est en rapport avec le précédent ; le poète s'adresse à l'Être aimé pour se plaindre de l'insatisfaction de son désir, mais l'Être aimé lui répond par taquinerie : c'est par sa propre commande que ses mèches font des ruses avec le poète amoureux. Il y a lieu de se demander pourquoi le traducteur emploie le verbe « agresser » dans la traduction tandis que le verbe persan « *tarrârî kardan* » veut dire « employer des ruses, faire feinte » (Heravi, 2004 : 800, Este'lâmi, 2007 : 525) ; ce verbe persan est composé du nom « *tarrârî* » et du verbe de support « *kardan* » ; « *tarrârî* » est le métier d'un voleur, en persan « *tarrâr* », qui agit non par violence, mais par ruse et imposture. Les cheveux de l'Être aimé se comportent comme un « *tarrâr* » : ils fascinent le poète amoureux et provoquent son désir, mais ne se laissent pas attraper par lui ; en fait, les cheveux jouent le même jeu de la fierté et de la supplication entre l'amant et l'aimé ; « *tarrârî* » renvoie donc aux ruses et aux parades de beauté qu'emploie l'Être aimé pour garder vif l'amour et le désir de l'union chez l'amant. Le fait que le traducteur se permet de remplacer ce verbe persan par « agresser » sous prétexte que le distique IV est en rapport avec les distiques suivants par l'emploi des termes

agressifs, a une conséquence plus grave : la restitution du rapport lexical entre ces distiques dans la traduction aboutit à l’effacement du rapport conceptuel du distique IV avec toute la tradition amoureuse de la littérature persane qui se fonde sur les jeux de la fierté et de la supplication.

Il reste à dire que la négligence du rythme et des rimes intérieures du distique dans la traduction s’accompagne de la destruction de sa cohésion musicale produite par les allitérations : [g] (3+1), [m] (4+3), [n] (3+2), [t] (3+3), [r] (2+3).

Distique V.

پشمینه پوش تند خو از عشق نشنیده است بو از مستیش رمزی بگو تا ترک هشیاری کند
 [paš mî ne pû še tond xû // az ‘ešq naš nî dast bû]
 [‘az mas te yaš ram zî be gû // tâ tar ke hoš yâ rî ko nad]

L’homme vêtu de laine et au caractère maussade n’a rien perçu de l’amour
 Dis- lui de l’ivresse un secret, qu’il abandonne sa conscience vigilante.

Malgré l’effort du traducteur pour ne pas clarifier ce qu’entend dire le poète par « *pašmîne pûš-e tond xû* », cette partie du distique a perdu son caractère marqué qui est dû à ses sonorités de [p] et [š] ; si l’allitération de [p] forme les seules occurrences de cette consonne dans le distique et par conséquent, met en relief la partie en question, l’allitération de [š] se distribue au long du distique et crée sa cohésion musicale. Mais le traducteur ne pense qu’à rendre exactement le contenu sémantique de l’original et pour cela, il ajoute les mots « homme » et « au caractère » sans se soucier du rythme de l’original, tandis que ce dernier n’emploie que deux adjectifs « *pašmîne pûš* » (vêtu de laine) et « *tond xû* » (emporté, irritable) dans la fonction substantive.

Cet homme emporté et vêtu de laine dont parle le poète est le célèbre Soufi qui reproche aux initiés leur amour et leurs beuveries ; Hâfez demande à son interlocuteur (Échanson ou Être aimé) de dévoiler au Soufi l’un des secrets de l’ivresse pour qu’il abandonne sa conscience ascétique. L’ivresse de vin libère les amoureux des contraintes du conformisme et des mœurs, dévoile ce qu’ils cachent dans leurs cœurs et montre dans quelle étape du chemin de l’amour ils se trouvent ; mais la conscience ascétique du Soufi et de ses confrères leur impose le conformisme et les prive de la vraie conscience de soi.

Distique VI.

چون من گدای بی نشان مشکل بود یاری چنان سلطان کجا عیش نهان با رند بازاری کند

[čon man ge dâ ye bî ne šan moš kel bo vad yâ rî ċe nân]

[sol tân ko jâ 'ey še na hân ba ren de bâ zâ rî ko nad]

Pour un obscur mendiant comme moi il est difficile d'avoir un pareil compagnon.
Comment le prince aurait-il une vie secrète avec un vulgaire libertin ?

Hâfez reprend ici le thème traditionnel de l'amitié du sultan et du mendiant ; si le poète amoureux se présente comme un mendiant, c'est d'un côté pour montrer sa modestie devant l'Être aimé et de l'autre, pour exprimer son besoin d'aimer et d'être aimé ; devant ce mendiant de l'amour, il y a l'Être aimé, le sultan de l'amour qui doit, par sa générosité royale, accorder son amour au poète amoureux. Il y a aussi une interprétation mystique : en quête de la connaissance mystique, le poète s'avoue débutant sur le chemin de l'amour divin et tend sa main de mendiant vers le Maître ou le Guide spirituel pour que ce dernier lui dévoile les secrets du cheminement spirituel.

Même si nous renonçons aux rythme, rimes intérieures et allitérations de l'original à côté desquels la traduction passe volontiers, il faut dire quelques mots sur le sort de deux mots persans dans la traduction : il est vrai que le mot persan « 'eyš », emprunté à l'arabe, voulait dire originellement « la vie ; vivre », mais il a changé de sens en persan, surtout lorsqu'il entre en composition avec les mots tels que « 'eyš-o nûš », « 'eyšo xoshgozarânî », pour dire « jouir, tirer du plaisir » ; tenant compte de son origine arabe, le traducteur l'a remplacé par « la vie » dans la traduction et ainsi, a-t-il caché l'idée de la jouissance que comporte ce mot dans l'original et a rompu le lien entre le distique VI et les premiers distiques : ce n'est pas une vie en cachette avec l'Être aimé que le poète attend, mais un instant (*yek dam* : distique I) de bienfaisance, c'est-à-dire une seule coupe de vin (distique II) bue ensemble en cachette.

En plus, le mot persan « *soltân* » (sultân) est remplacé par « prince » dans la traduction ; l'étude des autres emplois du « *soltân* » dans le *Divân* nous montre que le traducteur ne le traduit pas toujours de la même manière : souverain (6/I), sultân (20/III), roi (53/VII ; 225/IX), maître du destin (364/III), roi d'éternité (312/VI). Mais il a surtout tendance à

traduire ce mot par « prince » (15/I ; 126/VII ; 150/V) ; nous pouvons avancer que cette tendance provient de la préoccupation qu'a le traducteur de souligner la relation entre l'œuvre de Hâfez et le contexte social et politique du Fârs au VIII^e siècle et la relation entre Hâfez et les princes de Chirâz.

Distique VII.

زان طره پر پیچ و خم سهل است گر بینم ستم از بند و زنجیرش چه غم هر کس که عیاری کند

[zân tor re ye por pî čo **xam** // sah las ta gar bî nam se **tam**]

['az ban do zan jî raš če **qam** // har kas ke 'ay yâ rî ko nad]

Il m'est facile d'éprouver la tyrannie de cette mèche ondulée.
Des liens et des chaînes quel souci aurait l'aventureux ?

Un thème traditionnel de la littérature persane est encore repris dans ce distique : les cheveux bouclés de l'Être aimé sont des chaînes qui captivent le poète amoureux et son cœur ; Hâfez dévoile son audace devant la tyrannie de ces cheveux et n'a pas peur des liens et des chaînes qui le retiennent captif, parce qu'il se comporte comme un « 'ayyâr » ; voilà une référence culturelle qui fait obstacle à la traduction : les « 'ayyârân » étaient un groupe formé au deuxième siècle de l'Hégire dans les différentes régions iraniennes (Baghdâd, Khorâsân, Sistân, etc.) des cavaliers vivant de vols et de pillage des caravanes ; ils avaient leurs propre mode de vie et d'éducation (bravoure, loyauté, agilité et protection des pauvres) ; leur audace, leur génie et leur adresse dans les arts de guerre étaient exemplaires ; mais ils sont surtout admirés dans la littérature persane par le fait qu'il avaient réconcilié les règles de la chevalerie avec celle de la vie aventureuse des voleurs ; en fait, ils étaient des cavaliers qui mettaient leur adresse au service des pauvres sans rien craindre et sans rien désirer. Le thème de « 'ayyârî » est progressivement entré dans la littérature persane et s'est transformé en un cliché paradoxal et équivoque : il peut être employé dans un sens péjoratif (imposture, ruse, vagabondage) ou un sens admiratif (chevalerie, agilité, bravoure). Hâfez a employé ce thème dans ses différents aspects : dans le distique V du ghazal 149, il compare l'Être aimé à un « 'ayyâr » qui coupe la route aux amoureux veilleurs de nuit ; dans le distique IV du ghazal 67 il est question de la volonté et de la capacité des « 'ayyârân » pour endurer les épreuves et les peines ; dans le distique VII du ghazal 186 Hâfez met l'accent

sur l'audace des « *'ayyâr* » et déclare que pour parvenir à l'amour et à l'union, il ne craint pas d'être pris dans les chaînes des cheveux de l'Être aimé de la même manière qu'un « *'ayyâr* » ne se soucie pas d'être emprisonné et de subir les épreuves pour sa haute ambition de la protection des faibles ; dans le distique IV du ghazal 399 Hâfez compare son étoile à un « *'ayyâr* » auquel il ne faut pas faire confiance, parce qu'il a volé le trône de Kâvous et la ceinture de Key Khosrow, les deux rois épiques persans. L'étude des différents distiques où Hâfez s'est servi de ce cliché paradoxal, nous montre que le traducteur ne le traduit pas toujours de la même manière et choisit chaque fois un mot différent selon que le poète insiste sur tel ou tel aspect de ce cliché paradoxal : insolente (27/I), audacieux (44/V ; 244/VI), la voie de l'audace (67/IV), brigand (116/XII ; 399/IV), les règles de coups de mains (149/V), aventureux (186/VII).

Même si chacun de ces choix convient à son contexte et qu'ils peuvent rendre ce que veut dire le terme persan dans les distiques en question, ils ne le restituent pas dans sa totalité, c'est-à-dire dans ses différents aspects contradictoires : si le poète lyrique persan fait la comparaison entre son Être aimé et un « *'ayyâr* », c'est parce que ce dernier est un voleur, un tueur et un imposteur aimable qui ne suscite point la haine, mais l'admiration. Les termes qui le remplacent dans la traduction sont des noms et adjectif neutres ou négatifs qui disent peut-être ce que veut dire ce cliché paradoxal dans un contexte précis, mais ils ne portent pas le bien et le mal ensemble et ainsi sont-ils bien loin de faire ce que fait ce dernier dans l'original. Comme nous avons constaté dans les ghazals précédents, C. H. de Fouchécour s'est soucié très peu de choisir toujours un même équivalent pour les mots techniques de la poésie hâfézienne et c'est toujours en fonction du contexte qu'il les traduit.

Contrairement à C. H. de Fouchécour, nous croyons qu'il faut toujours traduire les termes techniques et les clichés de la littérature classique persane de la même manière pour montrer au lecteur français tout leur poids mystique et littéraire. Si nous voulons présenter une traduction pour les distiques mentionnés, nous proposerons de traduire « *'ayyâri* » par « aventureux » et de recourir à la lettre majuscule pour montrer qu'il

s'agit d'un mot particulier ; et le commentaire nous permettra de confier au lecteur l'histoire et la valeur de ce mot.

Distique VIII.

شد لشکر غم بی عدد از بخت می خواهم مدد تا فخر دین عبد الصمد باشد که غمخواری کند
 [šod laš ka re qam bî 'a dad // 'az baxt mî xâ ham ma dad]
 [tâ fax re dîn 'ab dos sa mad // bâ šad ke qam xâ rî ko nad]

L'armée des chagrins est devenue innombrable, je demande l'aide du sort,
 Espérant que peut-être Fakhr-e dîn Abd as-Samad comprendra ma peine.

Le distique VIII est la dédicace du ghazal ; il est dans l'art poétique de Hâfez de ne jamais demander directement ce qu'il attend d'un protecteur : le ghazal 224 est significatif à cet égard ; il commence par ce distique :

Elle est venue la bonne nouvelle : « le printemps est là, l'herbe a poussé »
 Si les subsides arrivent, ils seront dépensés en roses et en vin. (224/I ; Tr. Fouchécour)

Dans les distiques suivants, Hâfez donne ses conseils libertins pour boire et aimer les belles créatures et termine ainsi son discours⁵⁷ :

Le printemps passe, oh l'Équitable viens en secours
 Que le temps passe et Hâfez ne goûte le vin ! (*Divân*, Édition Qazvini-Qani, 224/VIII)

Il va de même dans le distique VIII du ghazal 186 : Hâfez s'adresse au sort pour lui demander la longue vie de son auditeur, Faxr-e dîn 'Abd as-Samad, celui qui comprend les peines du poète entouré des armées innombrables des chagrins. C'est ainsi que Hâfez provoque son auditeur-protecteur à comprendre ses difficultés et à lui accorder, par générosité (*az rûy-e karam*, distique I), la fidélité attendue dans le distique I en lui offrant une prime. Les commentateurs iraniens s'efforcent de découvrir qui était ce Faxr-e dîn 'Abd as-Samad dont parle Hâfez : selon eux, il pouvait être un ami du jeune Hâfez (Este'lâmi, 2007 : 525) ou l'un des savants religieux de Chirâz (Heravi, 2004 : 802). Mais ce qui importe plus que l'identité de ce personnage c'est l'usage poétique que fait Hâfez

⁵⁷ . Le caractère libertin et bachique du ghazal 224 est plus remarquable dans l'édition de Qazvini-Qani ; dans cette édition, ce ghazal est composé de 8 distiques et les distiques à teinte mystique que l'édition de Khânleri a insérés dans ce ghazal, y sont absents ; l'ordre des distiques du ghazal 224 dans l'édition de Qazvini-Qani est ainsi : 1, 2, 8, 9, 3, 4, 5 et le distique 8 de l'édition de Qazvini-Qani n'est pas retenu dans celle de Khânleri.

de son nom pour faire son éloge. Les noms composés arabes tels que « *Faxr ed-Dîn* », « *Borhân ed-Dîn* » et « *Nosrat ed-Dîn* » qui sont entrés dans la langue persane, ont laissé leur sens mot à mot au cours des années par leur fréquence abondante et ne sont plus que des noms de personnes. Mais Hâfez les décompose de nouveau dans sa poésie⁵⁸ pour mettre en relief ce qu'ils veulent dire littéralement de manière à attirer l'attention de son interlocuteur sur la signification première de ces noms. C'est ainsi que ces noms composés trouvent une nouvelle vie dans la poésie de Hâfez et par leurs significations premières, ils deviennent l'éloge des personnes qui les portent : *Faxr ed-Dîn* ne désigne plus une personne mais signifie « l'honneur de la religion » ; *Borhân ed-Dîn* « la raison de la religion » et *Nosrat ed-Dîn* « la victoire/le soutien de la religion ».

Le problème qu'impose ce jeu lexical au traducteur consiste à savoir s'il faut traduire ces noms dans leur signification littérale ou bien se contenter d'une transcription française ; l'étude des distiques qui comprennent un tel jeu lexical, montre que C. H. de Fouchécour opte tantôt pour une transcription française, tantôt pour une traduction littérale :

Maître du monde, **soutien de religion**, roi parfait,
Yahyâ fils de Mozaffar, roi juste de l'univers ! (298/I ; tr. Fouchécour)

Hâfez va Parfois plus loin et emploie les composants de ces noms composés dans la fonction verbale (le persan permet facilement de créer les verbes composés à partir d'un nom+ un verbe de support) :

Si Shâh Yahyâ n'avait **fait triompher** généreusement **la religion**,
La cause de l'empire et de la religion n'aurait connu ordre et perfection. (206/VIII ; tr. Fouchécour)

Et parfois il ajoute un nom au milieu des deux parties composantes pour amplifier l'effet admiratif du nom composé en question : dans le distique suivant, Hâfez ajoute le mot « *molk* » (le territoire, le royaume) à deux parties du nom de *Borhân ed-Dîn*, le célèbre vizir d'Emir Mobarez ed-Dîn, pour dire qu'il n'est pas seulement la raison (*Borhân*) de la religion (*dîn*), mais il est aussi celle du royaume (*molk*) :

⁵⁸ . La suppression de l'article défini arabe « *al* » (أل) dans l'orthographe de ces noms composés est la marque de cette décomposition ; par exemple l'orthographe de نصرت الدين devient نصرت دين.

Borhân-e molk-o dîn ! Par l'exercice de son vizirat,
Nos jours sont mine de bénédiction, océan de richesse aussi ! (354/XI ; Tr. Fouchécour)

Dans le distique VIII du ghazal 186, Hâfez emploie encore une fois ce jeu lexical et décompose le nom de *Faxr ed-Dîn Abd as-Samad* pour dire qu'il est l'honneur de la religion : « *Faxr-e Dîn* » ; mais le traducteur ignore ce jeu de mots et se contente d'une simple transcription française et de noter dans les commentaires qu'« on ne sait au juste qui fut ce personnage » (Fouchécour, 2006 : 529). Il est vrai que la traduction ne permet pas de recréer ce jeu avec les noms des protecteurs de Hâfez, mais on peut avertir au moins le lecteur de la défektivité de la traduction proposée dans les commentaires.

Distique IX.

با چشم پر نیرنگ او حافظ مکن آهنگ او کان چشم مست شنگ او بسیار مکاری کند

[*bâ čaš me por ney ran ge 'û // hâ fez ma kon 'â han ge 'û*]

[*kân čaš me mas te šan ge 'û // bes yâr mak kê rî ko nad*]

Hâfez n'entre pas en conflit avec Lui pour Ses yeux ensorcelants,
car Ses yeux ivres et doux usent abondamment de ruse !

Comme dans le distique IV, Hâfez parle ici des ruses qu'emploie l'Être aimé pour captiver son amant ; à la manière de ses cheveux ondulés, ses yeux ivres, gracieux et pleins de ruses (*por neyrang*) sont aussi des pièges pour le cœur du poète amoureux. Hâfez se montre conscient des pièges tendus, mais comme nous savons, il est prédestiné à l'amour et n'a d'autre choix que de se laisser tromper par les yeux ensorcelants de l'Être aimé. C'est pour la même raison qu'il ne peut pas être déçu de l'Être aimé malgré ses promesses trahies (distique III).

Il y a lieu de se demander pourquoi C. H. de Fouchécour traduit le verbe composé persan « *'âhang kardan* » par « entrer en conflit » ? Il est vrai que l'un des sens que nous trouvons dans les dictionnaires pour ce verbe est « s'approcher de quelqu'un pour lui nuire ou l'agresser », mais il ne faut pas oublier que dans son premier sens, ce verbe veut dire « avoir l'intention de partir pour ou de faire quelque chose ». Si nous nous souvenons des distiques précédents où le poète se voit comme un vulgaire libertin et un mendiant obscur devant le sultân de l'amour qu'est l'Être aimé, nous ne pouvons pas accepter qu'il se permette d'entrer en conflit avec ce dernier.

Conclusion

Il est vrai que le ghazal 186 est un ghazal simple et que les pensées mystiques de Hâfez ne s'y enchevêtrent pas, mais les problèmes qu'il pose à la traduction sont presque les mêmes que pose tout autre ghazal : malgré les efforts du traducteur pour recréer le rythme, les rimes et les jeux d'assonance et d'allitération dans les deux premiers distiques, il renonce à leurs recréation à partir du distique III et donne la priorité à son souci philologique ; mais comme nous venons de le constater, ce souci philologique ne garantit pas la restitution de l'aspect conceptuel du ghazal, parce que les mots français qu'il choisit pour remplacer certains mots persans comme « *kâm* », « *tarrâri* », « *'eyš* », etc. ne permettent pas de restituer les halos de sens et les réseaux significatifs que forment les mots persans dans l'original.

La suppression des éléments constitutifs de l'aspect musical du ghazal 186 a fortement bouleversé sa poéticité dans sa traduction, de sorte que nous pouvons donner droit au lecteur qui se demande pourquoi ce texte doit être qualifié de poésie classique.

Ghazal 187

Introduction

Le ghazal 187 est un poème apparemment composé pour être chanté : la simplicité du contenu, l'abondance des jeux d'allitération et le rythme binaire respecté dans tous les hémistiches témoignent du caractère chanté de ce ghazal. Nous avons choisi ce ghazal parmi notre corpus d'analyse pour montrer comment un ghazal dépourvu des idées spirituelles qu'on attend de Hâfez, peut faire partie des ghazals les plus admirés du *Divân* ; c'est en fait par la voix des chanteurs de la musique traditionnelle persane, comme Mohammad Rezâ Shadjariyân, que ce ghazal a pu résonner dans la mémoire des Iraniens et devenir l'un des ghazals les plus populaires de la littérature persane.

Le modèle métrique de ce ghazal est composé de quatre pieds à quatre syllabes :

-UU- / U-U- /| -UU- / U-U-

La césure s'accorde bien avec la pause linguistique (|) sur la huitième syllabe et ainsi, chaque hémistiche se divise en deux propositions égales avec le même modèle syllabique. Ce rythme binaire est respecté dans tous les hémistiches.

En ce qui concerne la musique latérale du ghazal, le ghazal 187 a pour refrain le verbe de support *kardan* (faire, rendre) conjugué à la 3^e personne du singulier du présent au négatif : *nemîkonad* ; ce verbe entre en composition avec les noms ou adjectifs situés à la position de rime et forme des verbes composés. La rime est la terminaison en [an] des substantifs ou adjectifs comme *čaman*, *vatan*. La longueur de la rime et du refrain et la répétition des sons [n] et [m] enrichissent la musique latérale du ghazal.

La richesse de la musique latérale et le rythme binaire de tous les hémistiches renforcent l'unité formelle du ghazal. En plus de l'unité formelle, la cohérence sémantique de ce ghazal est plus forte que celle des autres ghazals malgré le changement d'interlocuteur constaté d'un distique à l'autre. Dans ce ghazal, le poète se plaint du comportement de

l'Être aimé : mais ce dernier est indifférent à l'égard de la passion du poète et de ses plaintes ; et enfin c'est le poète qui se console lui-même.

Il semble que ce ghazal fasse partie des premières compositions de Hâfez car on n'y trouve pas les structures amphibologiques et paradoxales hâféziennes ; et d'ailleurs, la rime *xotan* est répétée deux fois dans les distiques II et VI ; la répétition d'une même rime dans un ghazal est une faiblesse pour le poète classique persan et on la trouve rarement dans l'œuvre de Hâfez. Pourtant ce ghazal comporte des subtilités formelles, « que la traduction est incapable de rendre » (C. H. de Fouchéoucr, 2006 : 530). Ces subtilités formelles, qui concernent les aspects figural et musical, situent le ghazal 187 sur le seuil de l'intraduisibilité, c'est-à-dire que pour donner une traduction mot à mot, il faut renoncer aux rythme et jeux de sonorité de l'original et pour donner une traduction versifiée et rimée, il faut sacrifier son aspect figural ; tandis que c'est bien l'union de ces aspects figural et musical qui suscite l'admiration des lecteurs et qu'en perdant un aspect, le ghazal perdra sa poéticité et n'aura plus aucun signe de l'art poétique de Hâfez.

Distique I.

سرو چمان من چرا میل چمن نمی کند همدم گل نمی شود یاد سمن نمی کند

[sar ve ča mâ ne man če râ / mey le ča man ne mî ko nad]

[ham da me gol ne mî ša vad / yâ de sa man ne mî ko nad]

Pourquoi mon gracieux cyprès // n'aime pas l'allée du jardin ?

Il ne se fait le confident de la rose // ni ne se souvient du jasmin.

La cohérence musicale est produite par la distribution des consonnes nasales [m] (5+5) et [n] (4+5) dans le distique. Pourtant la répétition de la consonne [č] est en relief par ses traits distinctifs (fricative-occlusive) et sa position initiale dans les syllabes ; par conséquent, cette allitération a influencé fortement la musique du distique. Comme d'habitude, la traduction du distique est dépourvue de la cohérence musicale de l'original, mais le rythme binaire des hémistiches est conservé, surtout dans le deuxième hémistiche par l'emploi de la structure « ne...ni... ». L'emploi des mots « jasmin » et « jardin » crée la rime à la fin de la traduction de chaque hémistiche ; mais la musique latérale créée

dans la traduction n'est pas du tout comparable à celle de l'original, car la rime originale est suivie d'un refrain long de neuf phonèmes, ce qui amplifie remarquablement l'harmonie sonore à la fin des hémistiches.

Les mots « *sarve čamân* » sont une métaphore de l'Être aimé que le traducteur a remplacée par « gracieux cyprès » : mais « *čamân* » est un adjectif dérivé de l'infinitif « *čamîdan* » qui veut dire : « marcher d'une manière coquette » (Heravi, 2007 : 803) ou « marcher joyeusement et sans souci » (Este'lâmi, 2004 : 527). L'adjectif choisi par le traducteur ne connote rien de la marche coquette et de l'insouciance de l'Être aimé (à l'égard des plaintes du poète). Le traducteur a relégué ces explications dans le commentaire. En outre, il est courant dans la littérature lyrique persane de comparer l'Être aimé à un cyprès au point que cette métaphore s'est banalisée et n'a plus rien d'original ; le cyprès incarne l'Être aimé par sa taille élancée et grande. Mais ce qui attire l'attention du lecteur, c'est l'adjectif qu'attribue le poète à son cyprès, non seulement par l'étrangeté de l'image : un cyprès qui marche coquettement, mais aussi par la forme : *čamân* attire l'attention du lecteur parce qu'il comporte l'un des trois consonnes fricatives-occlusives [č] qui influencent fortement la sonorité du distique et résonne dans l'esprit du lecteur tout au long du ghazal. Ce rapport entre la forme et le contenu est ce qui manque dans la traduction.

Comme d'habitude, C. H. de Fouchécour accorde une grande attention aux images et « Se faire le confident de la rose » et « se souvenir du jasmin » sont des images qui sont conservées dans la traduction.

Le verbe composé « *meyl kardan* » qu'a remplacé le traducteur par « aimer » dans le premier hémistich, veut dire « avoir envie » et non pas « aimer ». Comme nous savons, il y a un amour réciproque entre le poète et l'Être aimé et ce dernier se plaît à passer son temps dans le jardin avec son amoureux ; mais il est dans le rituel de l'amour persan que l'amant professe son amour et sa passion pour voir le visage de l'Être aimé et que ce dernier, par fierté, cache son désir d'union et affecte l'indifférence envers l'amour

imparfait de l'amant (Fouchécour : 1989). Le poète est conscient de cette attitude de l'Être aimé et demande « pourquoi mon gracieux cyprès n'a pas envie d'allée du jardin ? ». Dans le verbe persan « *dûst dâştan* » (Aimer), il y a une constance, une permanence tandis que le verbe « *meyl kardan* » connote une fugitivité, un aspect momentané ; ce verbe exprime une envie qui peut apparaître et être assouvie d'un moment à l'autre : ainsi remplacer « *meyl kardan* » dans la traduction par « aimer » peut affecter la relation du poète amoureux à l'Être aimé : comme le poète, l'Être aimé aime passer son temps dans le jardin, mais pour le moment, il n'en a pas envie ; peut-être qu'après la supplication du poète et ses aveux d'amour, l'Être aimé acceptera de l'accompagner.

Distique II.

لخلخه ساي شد صبا دامن پاکش از چه روی خاک بنفشه زار را مشک ختن نمی کند

[*lax la xe sây šod sa bâ / dâ ma ne pâ ka šaz çe rûy*]
[*xâ ke ba naf še zâr râ / moš ke xo tan ne mî ko nad*]

Le zéphyr s'est fait le broyeur de parfums. Pourquoi le pan intact de sa robe
Ne change-t-il pas la terre du champ de violettes en musc de Khotan ?

L'abondance des consonnes fricatives [s], [š], [z] et [x] (7+6) crée la cohérence musicale de ce distique. En plus, la répétition des consonnes fricatives fait penser le lecteur au souffle du zéphyr dont il est question dans le distique et qui répand le parfum de l'Être aimé sur la terre. Les consonnes nasales [m] et [n] (2+6) participent aussi à la cohérence musicale du distique.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le zéphyr, *Sabâ*, est l'une des figures traditionnelles de la littérature persane qui joue le rôle du messenger entre le poète et l'Être aimé et apporte le parfum de l'Aimé au poète. Pourtant il se comporte parfois contre le gré du poète et rivalise avec l'Être aimé (87/IV). L'ambiguïté du distique permet de concevoir à la fois les deux attitudes de *Sabâ* : ou bien *Sabâ*, comme le messenger entre l'amant et l'Aimé, veut bien jouer son rôle et apporte le parfum de l'Aimé ; mais en absence de ce dernier, il n'arrive pas au contact de sa robe pour prendre son parfum et le transmettre au

poète amoureux ; ou bien il a profité de l'absence de l'Être aimé et s'est permis de parfumer la terre par son propre parfum. Le poète n'est pas content de cette outrance et par le zèle qu'il éprouve pour l'Être aimé, proteste contre son absence volontaire. La traduction proposée, qui est sémantiquement exacte, permet de concevoir les deux interprétations, mais les explications du traducteur dans les commentaires limitent la compréhension du lecteur et la canalise vers la conception qu'a le traducteur de la poésie hâfézienne.

En plus des jeux de sonorité qui constituent la cohérence musicale de l'original et que cette traduction a négligés, le rythme binaires des hémistiches est aussi anéanti : en fait cette traduction est plus longue que l'original par desq ajouts qui résultent du souci philologique du traducteur : il remplace le mot « *dâman* » par un groupe de mot pour expliquer ce que veut dire ce mot persan : « le pan de (la) robe » ; ou bien des différences linguistiques entre le français et le persan : le verbe de support persan « *šod* » est remplacé par un verbe pronominal « s'est fait », l'adjectif « *laxlaxe sây* » est devenu « le broyeur de parfums » et l'abondance des articles et des prépositions.

Il reste à dire que « *laxlaxe sây* » forme la partie marquée du distique par sa sonorité et son étrangeté pour le lecteur persan, parce que ce mot est rarement employé dans les textes classiques et n'est plus d'usage de nos jours. Mais le choix du traducteur n'a rien de son caractère marqué dans l'original.

Distique III.

دل به امید وصل تو همدم جان نمی شود جان به هوای کوی تو خدمت تن نمی کند

[*del be 'o mî de vas le to // ham da me jân ne mî ša vad*]
[*jân be ha vâ ye kû ye to // xed ma te tan ne mî ko nad*]

Espérant s'unir à toi, le cœur n'est plus le confident de l'âme.
Par passion pour Ta rue, l'âme ne se met plus au service du corps.

Les jeux d'allitérations qui créent la cohésion musicale du distique concernent les consonnes nasales [m] (4+2), [n] (2+3) et les consonnes occlusives [d] (4+2), [t] (1+3).

Ces allitérations sont remplacées dans la traduction par l'allitération des consonnes occlusive [p] (2+4) et fricative [ʁ] (3+5). Ces jeux de sonorités sont plus remarquables dans la première partie du deuxième hémistiche.

La symétrie est créée entre les deux hémistiches par le rythme binaire et l'emplacement du sujet et du complément circonstanciel dans la première partie de deux hémistiches ; cette symétrie procure une attente chez l'auditeur : que fera le cœur *-del-* dans l'espoir de l'union ? que fera l'âme *-jân-* par passion pour la rue/maison de l'aimé ? Cette attente sera satisfaite dans la deuxième partie de chaque hémistiche : le cœur ne se fait plus le confident de l'âme et l'âme ne se met plus au service du corps. Autrement dit, l'amour a déconcerté le poète et lui brûle le cœur dans la passion de voir le visage de l'Être aimé au point de disjoindre l'âme et le corps du poète. Cette attente est recréée dans la traduction française : le traducteur a placé le complément circonstanciel au début des hémistiches et met le lecteur dans l'attente pour savoir ce que fera le poète amoureux dans l'espoir de l'union et par la passion de voir l'Être aimé.

Distique IV.

تا دل هرزه گردد من رفت به چین زلف او ز آن سفر دراز خود عزم وطن نمی کند

[*tâ de le har ze gar de man // raft be çî ne zol fe 'û*]
[*zân sa fa re de râ ze xod // 'az me va tan ne mî ko nad*]

Depuis que mon cœur errant est parti aux ondulations de Sa chevelure,
de ce long voyage il ne pense plus se rendre dans sa patrie.

Contrairement à la traduction du distique précédent qui portait la trace des efforts du traducteur pour respecter le rythme binaire et recréer les jeux de sonorité de l'original, la traduction de ce distique ne témoigne d'aucun effort pour la restitution du rythme et de la musicalité de l'original.

La cohésion musicale du distique est le résultat de l'abondance des syllabes brèves avec le modèle « Consonne + [e] » (7+5). La plupart de ces syllabes sont produites par apposition des noms ou des épithètes à l'aide de la particule de liaison *-e*. La brièveté des

syllabes dans la première partie du premier hémistiche permet une lecture rapide de cette partie jusqu'à la césure suivant la huitième syllabe ; cette rapidité de lecture et l'adjectif qu'attribue le poète à son cœur, [*harze gard*] (c'est-à-dire celui qui flâne en vain, en voyou), connotent le mécontentement ou la colère du poète amoureux à l'égard de la conduite de son cœur bien que ce dernier soit très cher au poète, parce qu'il est le coffret du joyau précieux qu'est son amour.

Après la césure, la deuxième partie de l'hémistiche commence par une syllabe allongée [*raft*] suivie à intervalle par trois syllabes longues ; par conséquent, la vitesse de la lecture se ralentit visiblement et la colère se transforme en regret : le poète regrette que son cœur soit parti pour les ondulations de la chevelure de l'Être aimé et qu'il ne retournera plus, car son amour est éternel.

Le mot [*čîn*] est employé d'une manière amphibologique : il signifie en même temps « l'ondulation de la chevelure » et « la Chine », le pays lointain qui symbolise un long voyage périlleux dans la littérature classique persane. La longueur de ce voyage fait penser aussi à la longueur de la chevelure de l'Être aimé. Le cœur est parti pour un long voyage périlleux dans les cheveux longs de l'Être aimé ; il y a perdu le chemin de sa patrie et y restera donc à jamais prisonnier. Cet emploi amphibologique est totalement effacé par la traduction et le traducteur est resté silencieux à ce propos dans les commentaires.

Il est à noter que dans le deuxième hémistiche la répétition des consonnes nasales [m] et [n] participe aussi de la cohérence musicale du distique, cohérence ignorée par la traduction.

Distique V.

پیش کمان ابرویش لابه همی کنم ولی گوش کشیده است از آن گوش به من نمی کند

[*pî še ka mâ ne 'ab rû yaš /lâ be ha mî ko nam va lî*]
[*gûš ke šî de 'as ta zân / gûš be man ne mî ko nad*]

Je gémis sans cesse devant l'arc de Son sourcil, pourtant
Il a en a tendu les angles et ne me prête pas l'oreille.

Ce distique comporte aussi des jeux de sonorité qui forment la cohérence musicale du distique : la répétition de la consonne [š] (2+3) – renforcée par les consonnes fricatives [s] et [z] – influence la musique du distique, surtout dans les premières parties des deux hémistiches, mais elle cède la place aux consonnes nasales [m] et [n] dans les deuxièmes parties. La traduction n'a pas respecté le rythme binaire des hémistiches, pourtant elle comporte des jeux de sonorité : dans le premier hémistiche, les répétitions de la consonne [s] dans « sans cesse » et « son sourcil » font écho et les mettent en relief. La voyelle nasale [ã] se répète 3+4 fois, mais elle n'a pas le même effet que la consonne [s].

Comme l'a noté le traducteur, ce distique « est incompréhensible sans l'explication d'un jeu de mots » (Fouchécour, 2006 : 531). Ce jeu de mots concerne le mot polysémique persan [guš] : il signifie dans le premier emploi « l'extrémité » (de l'arc) et dans le deuxième « l'oreille ».

Ce distique présente une scène où le poète s'est agenouillé en gémissant devant l'Être aimé tandis que ce dernier le visait à l'arc : il a tendu la corde au point que les deux extrémités se sont rapprochées l'une de l'autre et il est sur le point de tirer sur le poète sans se soucier de ses gémississements. Cet arc est le sourcil courbé de l'Être aimé dont les flèches sont ses cils noirs et longs. Chaque mouvement des paupières lance une flèche qui pénètre dans le cœur du poète et le rend de plus en plus amoureux à chaque clignotement des paupières.

Mais nous pouvons présenter encore une autre interprétation pour ce distique : l'expression « *gūš kešīdan* » veut dire en persan « tirer l'oreille à quelqu'un pour le punir » ; cette expression fait penser à l'Être aimé qui a froncé les sourcils par mécontentement et la courbure des sourcils est devenue plus visible ; le poète amoureux présente ses excuses devant l'Être aimé, mais ce dernier ne prête pas l'oreille !

Comme l'a remarqué le traducteur dans les commentaires, cette expression peut aussi « s'entendre passivement : « Il a les oreilles bouchées », ce que dit justement la fin du distique » (id.). Mais quelles sont les mesures du traducteur pour recréer toutes les interprétations ?

Le traducteur s'est contenté, dans son souci philologique, d'une traduction mot à mot et de ses notes explicatives dans les commentaires. Pour le premier [gûš] il a choisi le mot « angle » en pensant à l'angle que forment la corde et la tige de l'arc – [gûš] veut aussi dire « angle, coin » ; il a supprimé le deuxième [gûš] en le remplaçant par « écouter » et a complètement effacé leur effet poétique et musical. En renonçant à son souci philologique il aurait pu restituer au moins l'une des interprétations !

Distique VI.

با همه عطف دامن آیدم از صبا عجب کز گذر تو خاک را مشک ختن نمی کند

[bâ ha me 'at fe dâ ma nat / 'â ya da maz sa bâ 'a jab]
[kaz go za re to xâk râ / moš ke xo tan ne mi ko nad]

Malgré l'ourlet au pan de Ta robe, l'étonnement me vient du zéphyr,
car sur Ton passage, il ne change pas la terre en musc de Khotan.

Dans ce distique, Hâfez reprend le thème de la terre parfumée par le passage de l'Être aimé ; il a la même rime que le distique II et comme nous venons d'indiquer, la répétition des rimes est considérée comme une faiblesse dans la versification classique persane ; pourtant ce distique comporte des jeux de sonorité qui cachent cette faiblesse des rimes répétées.

Les consonnes nasales qui sont présentes dès le premier distique, continuent leur présence d'une manière plus remarquable dans ce distique : [m] (3+2) et [n] (1+2). En plus des consonnes nasales, les consonnes occlusives, [b, t, d, k, g] (7+8) participent aussi de la cohérence musicale du distique. La traduction ne tient pas compte de rythme binaire du distique, mais dans le premier hémistiche, elle crée des allitérations par les consonnes [l, n, m, â], ce qui correspond bien aux allitérations du premier hémistiche de l'original.

Distique VII.

چون ز نسیم می شود زلف بنفشه پرشکن وه که دلم چه یاد آن عهدشکن نمی کند

[čon ze na sîm mî ša vad / zol fe ba naf še por še kan]
[vah ke de lam če yâ de 'ân / 'ahd še kan ne mî ko nad]

Quand la chevelure des violettes se boucle sous la brise de l'aube,
ah, mon cœur ne penserait plus à Celui qui pourtant brisa Son serment ?

Dans le distique VII, une réalité naturelle (l'effet du vent sur les violettes) rappelle au poète quelque chose de l'Être aimé (sa chevelure bouclée) ; en exploitant l'héritage de ses prédécesseurs lyriques, Hâfez suggère implicitement ce rapport traditionnel entre la chevelure de l'Être aimé et la violette (dans la littérature lyrique persane, toutes les deux sont bouclées et parfumées) et met l'accent sur un nouveau rapport : ce rapport est fondé sur la présence du mot persan « *šekan* » dans les deux distiques ; ce mot dérivé de l'infinitif « *šekastan* » (briser), veut dire pour la première fois, les brisures/boucles de cheveux, mais pour la deuxième fois, il entre en composition avec « *ahd* » (promesse, serment) pour former un adjectif : « *ahd šekan* » qui signifie mot à mot « briseur de promesse/de serment » ; c'est ainsi qu'un groupe de mots, « brise, chevelure, pleine de boucles, briseur de serment », forme un réseau significatif et évoque les rapports créés entre les violettes et l'Être aimé dans la littérature lyrique persane. Pour garder cette répétition dans la traduction, C. H. de Fouchécour a recours à un nom (la brise) et un verbe français (brisa), mais cette répétition n'a pas la même force que celle de l'original : d'une part parce que le mot répété dans l'original fait partie d'un réseau de significations traditionnellement associées et c'est dans ce réseau qu'il trouve sa valeur poétique ; d'autre part, la répétition dans l'original participe d'une musicalité formée par le rythme binaire, la rime et les allitérations et assonances ; mais la traduction ne tient pas compte de tous ces éléments de musicalité et par conséquent, cette répétition n'a plus d'effet poétique.

La traduction est plus longue que l'original et le rythme binaire des hémistiches y est visiblement détruit par : « de l'aube » qui est absent dans l'original et ajouté par le

traducteur au premier hémistiche ; dans le deuxième, c'est encore « *šekan* », ce mot problématique qui pose problème : un seul mot, « *ahd šekan* » qui est une métaphore de l'Être aimé, est remplacé par une proposition et en fait par son explication « Celui qui brisa Son serment ».

Et pour terminer, il faut se demander pourquoi C. H. de Fouchécour a traduit le verbe « briser » dans le second hémistiche au passé : ne pas tenir les promesses et serments est une habitude de l'Être aimé : comme nous avons déjà remarqué dans les chapitres précédents, il y a une promesse de l'Union et de la Rencontre depuis le jour primordial entre l'Être aimé et le poète ; cette promesse ne sera réalisée qu'au moment où le poète atteindra le vrai amour et se libérera de tout ce qui n'est pas l'Être aimé ; mais comme le chemin du véritable amour est long et périlleux, l'Être aimé renouvelle de temps en temps la promesse de l'Union et ainsi, encourage-t-il le poète amoureux à poursuivre son cheminement ; c'est ainsi que les promesses de l'Union sont faites et brisées constamment jusqu'à ce que le temps de l'Union finale arrive : l'Être aimé est un briseur des serments qui a brisé, brise et brisera son serment depuis la prééternité jusqu'à l'éternité et donc le traducteur doit employer l'actualité du verbe au présent pour marquer la constance de l'Être aimé à faire et briser les serments et la persistance du poète dans le chemin de l'amour.

Distique VIII.

سافی سیم ساق من گر همه درد می دهد کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی کند

[*sâ qi ye sîm sâ qe man / gar ha me dord mî da had*]
[*kîst ke tan čo jâ me mey / jom le da han ne mî ko nad*]

Si mon Échanson aux membres argentés ne verse que la lie du vin,
qui ne ferait de tout son corps une bouche, comme une coupe à vin ?

Comme d'habitude, C. H. de Fouchécour présente, dans son souci philologique, une traduction exacte du distique et en restitue les images ; et ses explications dans les commentaires complètent sa traduction. Mais à cause du même souci philologique, il ne respecte pas le rythme binaire des hémistiches. Les allitérations abondent aussi dans le

distique : « *sâqi ye sîm sâqe man* » est la partie marquée du distique par la ressemblance sonore et orthographique entre « *sâqî* » (échanson) et « *sâq* » (jambe) et aussi la répétition de [s] et de [i] ; cette sonorité est remplacée dans la traduction par l'allitération des consonnes nasales [ã], [ẽ] et [m] et ainsi, « mon Échanson aux membres argentés » forme la partie marquée dans la traduction.

Les allitérations se distribuent tout au long du distique : après la répétition des consonnes [r], [h] et [d] dans le deuxième fragment du premier hémistiche, le voisinage des consonnes occlusives [k], [t], [č], [j] et [d] dans la position initiale des syllabes consécutives influence la musique de l'hémistiche. Si ces allitérations manquent dans la traduction, elle crée un effet sonore en plaçant une rime, [vẽ], à la fin des hémistiches.

Distique IX.

کشته غمزه تو شد حافظ ناشنیده پند تیغ سزاست هر که را درد سخن نمی کند

[*koš te ye qam ze ye to šod / Hâ fe ze nâ še nî de pand*]
[*tîq se zâst har ke râ / dar de so xan na mî ko nad*]

Hâfez, sourd aux conseils, fut la victime de Ton œillade,
Mérite le glaive celui que la douleur des mots n'atteint pas !

Dans le distique IX, c'est d'abord l'expression « *dard-e soxan nemikonad* » qui attire l'attention : comme l'a indiqué C. H. de Fouchécour dans les commentaires du ghazal 187, cette expression fait allusion au fait qu'un conseil peut être exprimé par les mots qui font mal dans l'espoir d'influencer mieux l'interlocuteur et d'avoir sur lui un bon effet. Mais Hâfez est celui que même les conseils mêlés de reproches n'affectent pas. La traduction de C. H. de Fouchécour est une imitation mot à mot de cette expression.

Comme tous les distiques de ce ghazal, les hémistiches du distique IX ont un rythme binaire et comportent des répétitions sonores : [š] (3+0), [n] (3+2), [z] (2+1) et surtout la répétition de la syllabe brève [consonne + e] (8+4). En plus de ces répétitions, le premier hémistiche se termine par une syllabe ultra-longue : [*pand*] et le deuxième commence par une autre : [*tîq*] ; d'un côté ces deux syllabes jouent le rôle d'un pont et relient les deux

hémistiches et de l'autre, elles forment les parties marquées du distique qui sont elles-mêmes les mots-clés : « *pand* » : conseil, et « *tîq* » : glaive. Et si nous suivons la deuxième lecture que nous avons proposée pour l'expression « *dard soxan nemikonad* », le mot « *dard* » (douleur) qui est un autre mot-clé, formera aussi une syllabe ultra-longue et se mettra en relief.

De tous les éléments musicaux et poétiques que nous venons d'énumérer dans l'original, la traduction ne respecte aucun.

Conclusion

Comme le ghazal précédent, le ghazal 187 est un ghazal à contenu spirituel simple ; pourtant son caractère chanté et son aspect figural lui donnent une valeur poétique et le placent parmi les ghazals les plus populaires de Hâfez. Mais C. H. de Fouchécour donne encore la priorité à son souci philologique comme s'il s'agit d'un ghazal à contenu spirituel. Nous avons vu que ce souci philologique ne suffit pas à lui seul à recréer l'aspect figural de l'original : il restitue bien les images, mais la traduction est déficiente par rapport aux structures amphibologiques et métaphoriques de l'original. À cause de la suppression ou de la clarification des structures amphibologiques et des métaphores, l'aspect conceptuel de l'original est aussi affecté.

Cette déficience est encore plus remarquable pour l'aspect musical : même s'il crée certains jeux de sonorité et rimes dans sa traduction, C. H. de Fouchécour renonce volontairement aux éléments constitutifs de l'aspect musical du ghazal dans la majorité des cas et ainsi, en détruit-il le caractère chanté ainsi que la cohérence entre la forme et le contenu.

Il faut avouer que même si on procède à une nouvelle traduction, elle serait dans le meilleur cas, aussi déficiente que celle de C. H. de Fouchécour, parce que dans ce ghazal, l'aspect figural est aussi important que l'aspect musical et par conséquent, on ne peut donner la priorité à aucun d'eux.

Il faut aussi ajouter que le rôle du commentaire pour compenser la défektivité de la traduction à l'égard des aspects musical et figural de l'original ne peut pas être aussi brillant que son rôle pour compléter et clarifier l'aspect conceptuel d'un ghazal.

Conclusion

Dans la première partie de cette recherche, nous avons constaté comment les recherches de C. H. de Fouchécour ont influencé l'image qu'il s'est formée de la littérature classique persane. Cette image a façonné à son tour la manière dont ce chercheur éminent aborde l'œuvre de Hâfez. Une lecture minutieuse des études consacrées aux ghazals de Hâfez par C. H. de Fouchécour ainsi que de sa traduction nous a permis de mettre au jour les principaux aspects de l'image qu'il présente de Hâfez à ses lecteurs français. Selon lui, Hâfez est le poète le plus admiré de la littérature lyrique-mystique persane, qui hérite de ses prédécesseurs un langage poétique raffiné et une pensée mystique amoureuse. L'amour est au centre de cet héritage littéraire et mystique ; l'objet de cet amour est un être divin qui est présent dans tous les coins du *Divân* par les images, comme s'il n'avait pas de corps. Comme dans toutes les œuvres lyriques-mystiques persanes, l'Être aimé du *Divân* se comporte selon les jeux de supplication et de fierté : devant les supplications et les aveux du poète amoureux, l'Être aimé ne dévoile que son indifférence et pourtant, le poète ne se désespère jamais.

C. H. de Fouchécour donne aussi de l'importance à l'étude des éléments biographiques dans les ghazals de Hâfez. Il consacre aussi une grande partie de son introduction à la description de l'ambiance culturelle, religieuse et politique de Chirâz et du Fârs. Il continue la recherche des éléments biographiques et des indices du contexte social, culturel et politique dans les commentaires rédigés pour la traduction de chaque ghazal.

Selon C. H. de Fouchécour, traduire le *Divân* est la seule manière de présenter le poète prestigieux qu'est Hâfez aux lecteurs français ; mais comme il est au courant de l'évolution du langage de la poésie classique persane et qu'il connaît bien l'histoire et la valeur des images et des métaphores de ce langage poétique, il fonde sa position traductive sur la notion de « la défektivité » ; c'est-à-dire que la traduction ignore

toujours quelque chose de l'original. Selon C. H. de Fouchécour, la traduction n'est pas un moyen suffisant à elle seule, même si elle est le seul moyen de faire connaître Hâfez en France. Cette défektivité résulte surtout du caractère particulier de la tradition lyrique persane.

Pour compenser la défektivité de sa traduction, C. H. de Fouchécour définit un projet de traduction à trois dimensions : il présente une traduction de tous les ghazals de Hâfez parce qu'il croit que le *Divân* entier est une voie à parcourir et que le secret de Hâfez n'est saisissable qu'en parcourant tout le *Divân* ; il rédige des commentaires pour la traduction de chaque ghazal ; dans ses commentaires il parle de ce que veut dire Hâfez et de ce que la traduction ne peut pas transmettre dans la langue-culture d'accueil. Sa traduction est une traduction non versifiée qui suit de près le texte de Hâfez ; il cherche ainsi à garder tous les mots du langage poétique de Hâfez parce que ces mots sont chargés des halos de sens.

Après avoir étudié ce que pense C. H. de Fouchécour de Hâfez et de la traduction, nous avons consacré la deuxième partie de cette recherche à la relation qui existe entre les ghazals de Hâfez et la traduction de C. H. de Fouchécour. Pour découvrir cette relation, il faut confronter le texte original et le texte traduit. Cette confrontation doit être fondée sur une lecture de l'œuvre de Hâfez ; en fait lors de la confrontation, ce sont la lecture du traducteur et celle du critique qui sont confrontées. Contrairement à C. H. de Fouchécour qui met l'accent sur le contenu de la poésie hâfézienne, nous avons cherché à faire une lecture du *Divân* qui prend en considération à la fois le contenu et la forme des ghazals de Hâfez. Nous nous sommes intéressés d'abord au contenu de la poésie hâfézienne ; en présentant le cours évolutif de la tradition mystique persane, nous avons essayé de situer la pensée de Hâfez au sein de cette tradition pour montrer en quoi consiste son originalité. Nous croyons que la pensée mystique de Hâfez se fonde sur le statut intermédiaire du genre humain dans la Création : tandis que les courants soufi et mystique persans conseillent par exagération le rejet ou l'approbation de l'aspect terrestre de l'Homme, Hâfez cherche à rendre justice à ses deux aspects terrestre et céleste. Dans ses ghazals, l'amour charnel est chanté et vénéré aussi bien que l'amour divin ; la fausse dévotion est

critiquée de la même manière que le libertinage exagéré. L'effort de Hâfez pour présenter les deux aspects contradictoires de l'Homme est à la source de la familiarité et de l'étonnement des lecteurs : ces derniers s'étonnent de voir comment Hâfez dévoilent les deux aspects terrestre et céleste de son existence malgré les règles du conformisme dans une société religieuse ; et en même temps, ils prennent un grand plaisir à voir combien l'Homme présenté par Hâfez leur ressemble au fond.

Mais ce qui importe plus que la découverte de la pensée hâfézienne, c'est de montrer comment Hâfez l'a exprimée et concrétisée dans son langage poétique. À cette fin, nous nous sommes mis à l'étude de la forme des ghazals de Hâfez : nous nous sommes intéressés d'une part aux figures de style qui forment les traits stylistiques de l'écriture hâfézienne et d'autre part, à la musicalité de sa poésie. Les quatre figures de style qu'emploie Hâfez abondamment, sont les structures amphibologiques, paradoxales, métaphoriques et satiriques. Ces structures incarnent chacune à sa manière la conviction de Hâfez sur le statut intermédiaire du genre humain entre les animaux et les anges.

La musicalité de la poésie hâfézienne est un autre facteur de sa popularité ; nous pouvons même dire qu'elle est le facteur le plus important de cette popularité : comme nous avons remarqué, Hâfez est le poète le plus admiré des Iraniens depuis les plus simples jusqu'aux plus cultivés. Évidemment une grande partie de ces amateurs des ghazals hâféziens ne connaît pas la tradition mystique persane et n'est pas capable de cerner l'épaisseur mystique des mots et images de la poésie hâfézienne. Mais il est certain que ces lecteurs jouissent, consciemment ou inconsciemment, des subtilités musicales de cette poésie. L'étude des ghazals de Hâfez nous a permis de révéler les différents niveaux de leur musicalité. Hâfez, en tant que poète classique, recourt à un nombre restreint des modèles métriques de la versification persane pour composer ses ghazals ; l'emploi de quelques modèles métriques déterminés lui procure une maîtrise remarquable dans la composition des ghazals et ainsi, il peut assurer la musicalité de sa poésie aux autres niveaux avec plus d'aisance. Il fait un emploi esthétique de la concordance ou la non-concordance des pauses métriques et linguistique et des syllabes ultra-longues pour changer le rythme de ses distiques. Il met toutes les fonctions rhétoriques et musicales de

la rime et du refrain au service de la poéticité de ses ghazals. Les jeux d'assonance et d'allitération participent aussi d'une manière considérable à la musicalité des ghazals de Hâfez.

L'étude détaillée du *Divân* dans le chapitre III nous a permis de distinguer les trois aspects conceptuel, figural et musical de la poéticité des ghazals de Hâfez ; l'aspect conceptuel comprend le vouloir dire du poète ainsi que les significations explicites et implicites des mots isolés ou pris dans interrelations avec les autres mots du ghazal ; l'aspect figural désigne les quatre figures de style employées abondamment par Hâfez dans les ghazals, à savoir les structures amphibologiques, paradoxales, les métaphores et la satire ; le mètre, le rythme, la rime, le refrain et les allitérations et assonances forment l'aspect musical des ghazals hâféziens. Le résultat de cette étude et la définition des trois aspects de la poéticité des ghazals hâféziens nous ont conduit à une méthode de confrontation à trois dimensions ; dans cette méthode, chaque ghazal est considéré comme un ensemble de distiques superposés qui sont chacun un poème entier. L'unité de confrontation est le distique : chaque distique est d'abord décomposé en éléments constitutifs de sa poéticité, c'est-à-dire en éléments constitutifs de ses aspects conceptuel, figural et musical. Nous nous sommes ensuite intéressés au texte traduit pour voir les problèmes qu'a posés chacun desdits éléments constitutifs à la traduction et les solutions qu'a adoptées le traducteur devant ces problèmes. À l'aide de cette analyse, nous avons pu évaluer le résultat des décisions du traducteur sur le texte traduit et sur la relation qui existe entre l'original et la traduction.

Cette méthode de confrontation peut être appliquée à la traduction de toute œuvre poétique de la littérature mystique persane, parce que comme nous l'avons remarqué à plusieurs reprises dans cette recherche, les poètes spirituels persans s'expriment dans un langage imagé et métaphorique commun ; dans ce langage poétique, les mots sont chargés de significations implicites et explicites et on a pu lire toutes ces significations dans n'importe quelle œuvre poétique ; par exemple les mots techniques « *sâqi* » (Échanson), « *xarâbât* » (Taverne) et « *moq bače* » (Enfant de mage) sont entourés des mêmes halos de sens dans les poèmes de Hâfez ou dans ceux de Mowlavi ou d'Attâr. Les

poètes spirituels persans recourent aussi à une série de figures de styles. Parmi les plus récurrentes nous pouvons citer : les structures amphibologiques (amphibologie et calembour), structures paradoxales (antilogie et oxymore) et métaphores. Les possibilités musicales qu'offrent la langue et la versification classique persane sont les mêmes pour tous les poètes ; c'est seulement le goût esthétique et la maîtrise poétique du poète qui déterminent l'emploi qu'en fait un poète déterminé. En fait, l'analyse des ghazals de Hâfez dans le chapitre III peut apparaître comme l'analyse d'un spécimen de la poésie lyrique-mystique persane qui met en évidence toutes les caractéristiques de cette poésie ; c'est ce qu'affirme C. H. de Fouchécour en déclarant qu' « il y a chez Hâfez [...] un aspect récapitulatif des métaphores et des locutions sentencieuses, un aspect synthétique de la mentalité de plusieurs siècles de littérature persane » (Fouchécour, 1988 : 10) et que son œuvre est le « centre de la palpitation de cette littérature » (id. : 9). Ainsi, nous pouvons avancer que le traducteur qui veut traduire l'œuvre de Mowlavi, d'Attâr ou de Jâmi se heurte aux problèmes qui sont imposés par les aspects conceptuel, figural et musical de leurs poèmes et qui sont du même genre que les problèmes auxquels s'est heurté C. H. de Fouchécour lors de la traduction du *Divân* de Hâfez. Et de la même manière, le critique qui veut faire une analyse traductologique de leurs traductions, peut fonder son analyse sur une méthode de confrontation tridimensionnelle qui prend en compte le rôle et le destin des trois aspects conceptuel, figural et musical dans le texte original et dans le texte traduit.

En ce qui concerne la traduction des ghazals hâféziens par C. H. de Fouchécour, il faut dire que son projet de traduction et ses choix traductifs ont des conséquences différentes sur chacun de ces trois aspects de la poéticité des ghazals.

L'introduction et les commentaires rédigés par C. H. de Fouchécour jouent un rôle indéniable pour le transfert et la recréation de l'aspect conceptuel des ghazals de Hâfez. Ils permettent à C. H. de Fouchécour d'initier son lecteur à la pensée spirituelle et amoureuse de Hâfez et de lui révéler sa vision du monde ; il y explique tous les thèmes et mots que ce poète a hérités de ses prédécesseurs ; il y souligne les relations qui existent

entre les mots, les thèmes et les images ; et en un mot, il y a une relation de complémentarité entre l'introduction, les commentaires et l'aspect conceptuel du texte traduit ; c'est-à-dire que ces deux appareils paratextuels complètent le texte traduit en transférant dans la langue-culture d'accueil ce que le traducteur n'a pas pu faire entrer dans le texte traduit. Cette relation de complémentarité existe aussi entre la traduction d'un ghazal déterminé et la traduction des autres ghazals du *Divân* : cette relation est surtout visible pour les mots et thèmes à multiples aspects ; au fur et à mesure que le lecteur avance dans la lecture des ghazals de Hâfez, il peut découvrir les différents aspects desdits thèmes et mots, surtout que C. H. de Fouchécour présente une traduction non versifiée et mot à mot.

Il y a lieu de remarquer que malgré son souci philologique de garder tous les mots de Hâfez, C. H. de Fouchécour traduit certains termes techniques des manières différentes dans des contextes divers ; c'est-à-dire qu'il a remplacé un même mot chaque fois par un mot différent. Par exemple dans l'analyse du ghazal 9, nous avons vu qu'il a remplacé le mot « *xarâbât* » par « Taverne », « taverne » et « ruine » dans les ghazals différents ; et il a même parfois supprimé ce mot-clé du mysticisme persan. Cette inconstance du traducteur dans le choix des équivalents fait que ces termes techniques perdent leur poids et leurs fonctions dans le texte traduit.

Les décisions que prend C. H. de Fouchécour devant les problèmes posés par l'aspect figural des ghazals hâféziens oscillent entre la suppression totale et la recréation exacte dans le texte traduit ; parfois le traducteur reste même silencieux sur la suppression ou l'altération d'une figure de style dans les commentaires. En fait, le sort des figures de style dans la traduction de C. H. de Fouchécour dépend de leur rôle dans l'interprétation que fait ce dernier des ghazals de Hâfez.

En considérant l'ensemble des ghazals traduits et leurs commentaires, nous pouvons dire que la traduction commentée et non versifiée des tous les ghazals de Hâfez par C. H. de Fouchécour est un effort remarquable pour faire connaître Hâfez en France ; en fait son

œuvre forme une référence en langue française sur la pensée et le langage poétique de Hâfez, enrichie par les résumés des meilleures recherches des maîtres iraniens. Mais sa traduction ainsi que ses commentaires sont visiblement défectifs par rapport à l'aspect musical de l'original ; cette défectivité n'est pas inattendue parce que, comme l'a remarqué C. H. de Fouchécour lui-même, cette traduction est réalisée avant tout dans un souci philologique et sans une attention équivalente à l'aspect musical de la poésie hâfézienne, même si le traducteur a recréé une certaine musicalité dans sa traduction en respectant occasionnellement le rythme, la rime et les assonances et allitérations de l'original. Cette indifférence nuit à la poéticité des ghazals, surtout dans le cas des ghazals qui sont composés pour être chantés ; en fait la musicalité est « la raison d'être » de ces derniers ghazals et sa perte aboutit à la destruction totale du ghazal.

Si nous nous permettons de proposer les principes d'une nouvelle traduction du *Divân* de Hâfez en considérant la lecture présentée au chapitre III et les analyses des ghazals traduits par C. H. de Fouchécour, nous dirons qu'il faut établir une classification entre les ghazals selon l'aspect dominant dans chaque ghazal : les ghazals à contenu spirituel (aspect conceptuel), les ghazals rhétoriques dans lesquels le poète exhibe son art poétique dans l'emploi des procédés stylistiques, et enfin les ghazals à caractère chanté. Pour traduire chaque groupe, il faut donner la priorité à l'aspect dominant et mettre en œuvre des procédés traductifs qui garantissent la restitution dudit aspect le plus que possible. Le rôle du commentaire et des autres appareils paratextuels est indéniable surtout dans le cas des ghazals à contenu spirituel. Un tel projet de traduction produira un livre à trois chapitres dont chacun dévoilera un aspect de l'originalité de la poésie hâfézienne.

BIBLIOGRAPHIE⁶⁰**Adam, J. –M.**

1992 [1986] : *Pour lire le poème*, De Boeck & Lacier s. a., Bruxelles, 250 p.

Ahmad Nejâd, Kâmel

1998 (1376) : *Fonoun-e adabi*, Institut culturel et éditorial Pâyâ, Téhéran, 162 p.

Anvari, Hassan

2008 : « tashih-e enteçâdi-ye divân-e hâfez », *Adabiyât-o zabânha, gozâreš-e farhangestân-e zabân-o adabiyât-e fârsi*, printemps et été 2008 (1387), N° 8, pp. 72-78.

Âshouri, Dârioush

2000 (1379) : *Érfan va rendî dar she'r-e Hâfez*, Nashr-e Markaz, Téhéran, 402 p.

Azimi, Mohammad Javâd

2009 (1388) : *Mûsîqî-e- she'r-e- Hâfez*, Markaz-e nashr-e dânesghâhi, Téhéran, 165 p.

Bacry, Patrick

2010 [1992] : *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Belin, Paris, 480 p.

⁶⁰ . Pour toutes les références bibliographiques citées, on donne la date de la publication de l'édition consultée. On donne celle de la première édition entre crochets droits quand ces dates sont différentes.

Barthes, Roland

1993 [1984] : *Le bruissement de la langue*, éditions du Seuil, Paris, 439 p.

Bensimon, Paul

1999 : « Figure, figuralité, dé-figuration, sur-figuration : aspects de la traduction poétique », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* [En ligne], Vol. 12, N° 1, 1999, Association canadienne de traductologie, pp. 57-89. Consulté le 9 mars 2010, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/037353ar>

Bensoussan, Albert

1995 : *Confessions d'un traître*, essai sur la traduction, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 130 p.

Berman, Antoine

1984 : *L'épreuve de l'étranger, Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Éditions Gallimard, Paris, 311 p.

1986a : « Critique, commentaire et traduction : quelques réflexions à partir de Benjamin et Blanchot », *Po&sie*, N° 37, pp. 88-106.

1986b : « La terre nourrice et le bord étranger ; une archéologie de la traduction en France », *Communications* [En ligne], N° 43, 1986, pp. 205-224. Consulté le 17 octobre 2013 ;

URL:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1986_num_43_1_1648

1988 : « De la translation à la traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* [En ligne], Vol. 1, N° 1, 1988, Association canadienne de traductologie, pp. 23-40. Consulté le 22 juillet 2008 ;

URL : <http://id.erudit.org/iderudit/037002ar>

1989 : « La traduction et ses discours », *Meta : Journal des traducteurs* [En ligne], Vol. 34, N° 4, 1989, Les presses de l'université de Montréal, pp. 672-679. Consulté le 22 juillet 2010, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/002062ar>

1995 : *Pour une critique des traductions : John Donne*, Éditions Gallimard, Paris, 278 p.

1999 [1991] : *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Éditions du Seuil, Paris, 144 p.

2001 : « Au début était le traducteur », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* [En ligne], Vol. 14, N° 2, 2001, Association canadienne de traductologie, pp. 15-18. Consulté le 22 Juillet 2008, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/000566ar>

Bourassa, Louis

1997 : *Henri Meschonnic, pour une poétique du rythme*, Bertrand-Lacoste, Paris, 128 p.

2010 : « Articulation et rythme : matière, pensée et création dans le discours », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* [En ligne],

N° 16, 2010, pp. 185-206. Consulté le 9 septembre 2012, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1001962ar>

Charron, Marc

2001 : « Berman, étranger à lui-même ? », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* [En ligne], Vol. 14, N° 2, 2001, Association canadienne de traductologie, pp. 97-121. Consulté le 22 juillet 2008, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/000571ar>

Cohen, Jean

2009 [1966] : *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 218 p.

Cordonnier, Jean Louis

1995 : « Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés », *Meta : journal des traducteurs* [En ligne], vol. 47, N° 1, 2002, Les presses de l'université de Montréal, pp. 38-50. Consulté le 6 novembre 2009, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/007990ar>

2006 : *Traduction et culture*, Hatier/Didier, Paris, 236 p.

Dâmâdi, Mohammad

2000 (1379) : *Mazâmin-e Moshtarak dar Adab-e Fârsi va Arabi*, Presse universitaire de l'Université de Téhéran, Téhéran, 714 p.

Dessons, Gérard

2000 [1995] : *Introduction à la poésie*, Nathan, Paris, 155 p.

Dessons, Gérard ; Meschonnic, Henri

1998 : *Traité du rythme des vers et des proses*, Dunot, Paris, 242 p.

Ducros, David

1996 : *Lecture et analyse du poème*, Masson & Armand Colin, Paris, 181 p.

Este'lâmi, Mohammad

2004 (1383) : *Dars-e Hâfez*, Enteshârât-e Sokhan, Téhéran, 2 vols, 1336 p.

Etkind, Efim

1982 : *Un art en crise, essai de poétique de la traduction poétique*, L'Âge d'Homme, Lausanne, XIX+ 299 p.

Foucault, Michel

2001 [1994] : *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 2 vols, 1708 p.

Fouchécour, Charles Henri de

1969 : *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XI^e siècle, Inventaire et analyse des thèmes*, C. Klincksieck, Paris, XV+262 p.

1986 : *Moralia : Les notions morales dans la littérature persane du 3^e/9^e au 7^e/13^e siècle*, Ed. Recherches sur les Civilisations, Paris-Téhéran, 514 p.

1988 (1367) : « Aux portes de l'arche de Noé », *Luqmân*, cinquième année, N° 1, Presses Universitaires d'Iran, Téhéran, pp. 9-14.

1989a (1368) : « Nâzo Niyâz (Fierté et Désir) ou l'amour et l'Orient », *Luqmân*, cinquième année, N° 2, Presse Universitaire d'Iran, Téhéran, pp. 82-86.

1989b : « Hâfez, maître de la poésie persane », *Courrier de l'UNESCO*, N° 3, pp. 13-16.

1994a : « Hâfez l'étranger », *Kârnâme*, N° 1, pp. 2-5.

1994b : « Le poète persan entre tradition et liberté », *Kârnâme*, N° 1, pp. 5-20.

1995a : « Nazar- Bâzi : les jeux du regard selon un interprète de Hâfez », *Kârnâme*, N° 2-3, pp. 3-14.

1995b : « Une confidence de Hâfez », *Kârnâme*, N° 2-3, pp. 11-14.

1998 : « Traduction et commentaire du ghazal n° 34 de Hâfez », *Kârnâme*, N° 4, pp. 11-15.

1999 : « Jâmi, conseiller des Princes ou le Livre de la Sagesse Alexandrine », *Kârnâme*, N° 5, pp. 11-32.

2000a (1379) : « Boire à la coupe de la vie ou la coupe de Djamshîd », *Kârnâme*, N° 6, pp. 51- 66.

2000b (1380) : « Voir le visage de l'aimé selon Hâfez », *Luqmân*, sixième année, N° 2, Presse Universitaire d'Iran, Téhéran, pp. 7-16.

2006 : *Le Divân. Œuvre lyrique d'un spirituel en Perse au XIV^e siècle, introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchécour*, Verdier, Lagrasse, 1274 p.

2008 (1387) : « Gowhari kaz sadaf-e kown-o makân birûn ast, Un entretien avec Ch. H. De Fouchécour traducteur du Divân de Hâfez en français », *Ketâb-e mâh-e 'adabiyât*, N° 12 (sériel 126), pp. 5-9.

2009a : « Le siècle littéraire persan de Hâfez : I. Emâd Faqîh Kermâni », *Kârnâme*, N° 7, pp. 5-11.

2009b : *le sage et le prince en Iran médiéval, morale et politique dans les textes littéraires persans IX^e-XIII^e siècles*, L'Harmattan, Paris, 511 p.

Gadammer, Hans-Georg

1996 [1960] : *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Éditions du Seuil, Paris, 533 p.

Genette, Gérard

1972 : *Figures III*, Éditions du Seuil, Paris, 286 p.

Gentzler, Edwin Charles

1990 : *Contemporary Translation Theory*, Vanderbilt University, 361 p.

Godard, Barbara

2001 : « L'Éthique du traduire : Antoine Berman et le « virage éthique » en traduction », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* [En ligne], Vol. 14, N° 2, 2001, Association canadienne de traductologie, pp. 49-82. Consulté le 22 juillet 2008, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/000569ar>

Guy, Arthur

1927 : *Les poèmes érotiques ou ghazels de Chems ed Din Mohammad Hafiz, accompagnés d'une introduction et de notes d'après le commentaire de Souidi par Arthur Guy*, Éditions P. Geuthner, Paris, XXXVIII+278 p.

Haqshenâs, Ali Mohammad

1991 (1370) : *Maqâlât-e adabi-o zabân shenâkhti*, Éditions Niloufar, Téhéran, 339 p.

Hadidi, Javâd

1985 : « Hâfiz dans la littérature française », *Luqmân*, Première année, N° 2, Printemps-été 1985, Presse Universitaire d'Iran, Téhéran, pp. 72-78.

1985-6 : « L'accueil fait en France à la littérature persane », *Luqmân*, Deuxième année, N° 1, Automne-hiver 1985-86, Presse Universitaire d'Iran, Téhéran, pp. 10-30.

Henry, Jacqueline

2003 : *La traduction des jeux de mots*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 297 p.

Heravi, Hossein Ali, Shâdmân, Zahrâ

2007 : *Sharh-e ghazal hây-e Hâfez*, Farhang-e nashr-e now, Téhéran, 2 vols, 2211 p.

Homâ'i, Jalâl-e ed- din

1988 (1367) : *Fonûn-e-balâqat va sanâ'ât-e- 'adabî*, Cinquième édition, Homâ, Téhéran, 424 p.

Homâyoun Farrokh, Rokn od-Din

1975 (1354) : *Hâfez-e Kharâbâti*, Tchâpkhâne-ye 'Ofoq & Tchâpkhâne-ye Kâviân, Téhéran, 5 vols., CCCCXLVIII+4125 p.

Jackobson, Roman

1977 : *Huit questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 188 p.

Jauss, Hans Robert

1978 : *Pour une esthétique de la réception*, traduit par Claude Maillard, Éditions Gallimard, Paris, 305 p.

Kappler, Claude-Claire

1989 : « De la forme au sens : la lecture de Hâfez comme médiation », *Luqmân*, cinquième année, N° 1, pp. 39-47.

Khâtoun Âbâdi, Afsâné

2013 (1392) : *Key Khosrow, Ârmân Shâh-e Irâniyân*, Enteshârât-e Jahân-e Ketâb, Téhéran, 242 p.

Khoramshâhi, Bahâ ed-dîn

2010 (1389) : *Hâfez Nâmé*, Enteshârât-e elmio farhangi ET Sorûch, Téhéran, 2 vols, 1540 p.

2005 (1384) : *Zehn va zabân-e Hâfez*, Nâhid, Téhéran, 707 p.

Kiâ Rostami, Abbâs

2007 (1386) : *Hâfez be revâyat-e Abbâs-e Kiâ Rostami*, Forouzan rouz, Téhéran, 693 p.

Kristeva, Julia

1985 [1974] : *La révolution du langage poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 643 p.

Ladmiral, Jean-René

2010 : *Traduire : théorèmes pour la traduction*, Éditions Gallimard, Paris, XXI+ 271 p.

Laranjeira, Mário

1996 : « Sens et signification dans la traduction poétique », *Meta : journal des traducteurs* [En ligne], Vol 41, N° 2, 1996, Les presses de l'université de Montréal, pp. 217-222. Consulté le 9 mars 2009, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/003399ar>

Lazard, Gilbert

1978 : « Le langage symbolique du Ghazal », extrait de « *Convegno internazionale sulla poesia di Ḥāfez, Roma, 30-31 marzo 1976* », Roma, Accademia nazionale dei Lincei, pp. 59-71.

2010 : *Cent un ghazals amoureux / par Ḥāfez de Chiraz* ; traduit du persan, présenté et annoté par Gilbert Lazard, Éditions Gallimard, Paris, 241 p.

Lescot, Roger

1943-44 : « Essai d'une chronologie de l'œuvre de Ḥāfez », in *Bulletin D'études Orientales*, Tome X, pp. 57-100.

Lombez, Christine et Kulesa, Rotraud von

2004 : *De la traduction et des transferts culturels*, L'Harmattan, Paris, 253 p.

Maisonneuve, Roland

1978 : « La musique du mot et du concept, ou certains problèmes de traduction poétique », *Meta : journal des traducteurs* [En ligne], Vol 23, N° 1, 1978, Les presses

de l'université de Montréal, pp. 73-85. Consulté le 9 mars 2009, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/003542ar>

Mallâh, Hossein Ali

1972 (1351) : *Hâfez-o musiqi*, Enteshârât-e Farhangonohar, Téhéran, 296 p.

Meschonnic, Henri

1970 : *Pour la poétique I*, Éditions Gallimard, Paris, 178 p.

1972 : « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages* [En ligne], 1972, V. 7, N° 28, 1972, pp. 49 – 54, Consulté le 4 septembre 2009 ; URL:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458726x_1972_num_7_28_2097

1973 : *Pour la poétique II*, Éditions Gallimard, Paris, 454 p.

1973 : *Pour la poétique III*, Éditions Gallimard, Paris, 342 p.

1977 : *Pour la poétique IV*, Éditions Gallimard, Paris, 215 p.

1978 : *Pour la poétique V*, Éditions Gallimard, Paris, 440 p.

1985 : *Les états de la poétique*, PUF, Vendôme, 284 p.

1995a : *Politique du rythme, politique du sujet*, Verdier, Lagrasse, 616 p.

1995b : « Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font », *Meta : journal des traducteurs* [En ligne], Vol 40, N° 3, 1995, Les presses de l'université de Montréal, pp. 514-517, Consulté le 12 mai 2008, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/003640ar>

2001 : *Célébration de la poésie*, Verdier, Lagrasse, 263 p.

2008 : *Éthique et politique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 188 p.

2009 [1982] : *Critique du rythme*, Verdier, Lagrasse, 727 p.

2012 [1999] : *Poétique du traduire*, Éditions Verdier, Lagrasse, 595 p.

Mo'in, Mohammad

1990 (1369) : *Hâfez-e shirin soxan*, Mo'in, Téhéran, 2 vols, 858 p.

Mohammadi, Hashem

2008 (1387) : « Ta'sir-e Shâ'erân-e Sade hâ-ye Sevvom va Tchahârom bar Hâfez », *Revue Zabân va Adabiyât-e Fârsi*, Serie 4, N° 11, pp. 137-150.

Monteil, Vincent Mansour

1989 : *L'amour, l'amant, l'aimé, Cent ballades du Divân/ Hâfez Shirâzi, Choiesies, traduites du persan et présentées par Vincent Mansour Monteil en collaboration avec Akbar Tajvidi*, Sindbad, UNESCO, Paris, 308 p.

Mortézavi, Manûtchehr

1981 (1365) : *Maktab-e-Hâfez (moqadame bar Hâfez shenâsi)*, Tûs, Téhéran, 551 p.

Mounin, George

1963 : *Les problèmes théoriques de la traduction*, Éditions Gallimard, Paris, 297 p.

Nâtel Khânlari, Parviz

1983 (1362) : *Divân-e Hâfez*, Enteshârât-e Khârazmi, Téhéran, 2 vols, 1255 p.

Nâteq, Homâ

2004 : *Hâfez : Khonyâgarî, mey va shâdî*, Sherkat-e ketâb, Los Angeles, 461+10 p.

Pour Nâmdâriyân, Taqi

2009 (1388) : *Gomshode-ye lab-e daryâ, ta'ammoli dar ma'ni va surat-e she'er-e Hâfez*, Soxan, Téhéran, 524+2 p.

Qazvini, Mohammad

1944-45 (1323-24) : « Tahqiq dar ‘ash’âr-e Hâfez : Ba’zi tazmin hây-e Hâfez », La revue *Yâdegâr*, N° 6 et N° 9, Sherkat-e Sahâmi-ye Tchâp, Téhéran.

Rastegâr Fasâei, Mansour

1997 (1376) : *Maqâlâti darbâre-ye She’er va zendegi-ye Hâfez*, Nashr-e Jâmi, Téhéran, 528 p.

Razzaz, Ali Akbar

2006 (1385) : *Sharh-e eshârât-e Hâfez*, Enteshârât-e elmio farhangi, Téhéran, 350p.

Ricœur, Paul

1975 : *La métaphore vive*, Éditions du Seuil, Paris, 413 p.

2004 : *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 68 p.

Rifaterre, Michael

1983 : *Sémiotique de la poésie*, traduit de l’anglais par Jean Jacques Thomas, Éditions du Seuil, Paris, 254 p.

Roux-Faucard, Geneviève

2006 : « Intertextualité et traduction », *Meta : journal des traducteurs* [En ligne], Vol 51, N° 1, 2006, Les presses de l’université de Montréal, pp. 98-118. Consulté le 3 mars 2009, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/012996ar>

Sajjâdi, Ziyâ od-Din

1971 : « Ihâm va Tanâsob dar šer-e Xâqâni va šer-e Hâfez », *Majale-ye Dâneškade-ye Adabiât-o Olum-e Ensâni*, Université de Téhéran, N° 3 et 4 (sériel 79 et 80), Mars 1971, pp. 95-110.

Sanconie, Maïca

2007 : « Préface, postface, ou deux états du commentaire par des traducteurs », *Palimpsestes*, N° 20, Presses de l'université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 177-200.

Sardin, Pascale

2007 : « De la note du traducteur comme commentaire : entre texte, paratexte et prétexte », *Palimpsestes*, N° 20, Presses de l'université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 121-136.

Scott Meisami, Julie

1987 : *Medieval Persian Court Poetry*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 345 p.

2003 : *Structure and Meaning in Medieval Arabic and Persian Poetry, Orient Pearls*, Routledge Curzon, London, 507 p.

Shahrokhi, M. et Dehbâshi, A.

1995 (1374) : « Bâ kelk-e Khiyâl, entretien avec professeur Ch. H. de Fouchécour », *Kelk*, N° 67, pp. 243-249.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Rezâ

2006 (1385) : *In kimiây-e hasî, Âydin, Tabriz, 464 p.*

2009 (1388) : *Mûsîqi-e she'r, onzième édition, Âgâh, Téhéran, XXXXI + 679 p.*

Shamisâ, Sirous

2002 (1381): *Negâhi tâze be badi', Ferdows, Téhéran, 213 p.*

Shâmlou, Ahmad

1975 (1354): *Hâfez-e Shirâz, Hâfez be revâyat-e Shâlmou, Morvârid, Téhéran, 56+648 p.*

Shams, Zahra

2001 : *Retentissement de la poésie de Hâfez en France, Réception et traduction, Uppsala universitet, Uppsala, Suède, 239 p.*

Simon, Sherry

2001 : « Antoine Berman ou l'absolu critique », *TTR : traduction, terminologie, rédaction* [En ligne], Vol. 14, N° 2, 2001, Association canadienne de traductologie, pp. 19-29. Consulté le 22 juillet 2008, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/000567ar>

Steiner, George

1991 : *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Albin Michel, Paris, 470 p.

Szlamowicz, Jean

2011 : « L'écart et l'entre-deux : traduire la culture », *Sillages critiques* [En ligne], N° 12, 2011, Centre de recherches « Texte et critique du texte » (Université Paris Sorbonne), 17 p. Consulté le 13 novembre 2012, URL : <http://sillagescritiques.revues.org/2314>

This, Bernard et Thèves, Pierre

1982 : « Comment peut-on traduire Hafiz... ou Freud ? » *Meta : Journal des traducteurs* [En ligne], Vol. 27, N° 1, 1982, Les presses de l'université de Montréal, pp. 37-59. Consulté le 06 novembre 2010, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/004477ar>

UNESCO

1992 (1371) : *Soxan-e Ahl-e del, madjmué maqâlât-e kongre-ye bein ol-melali bozorgdâsht-e Hâfez*, Comité national de l'UNESCO en Iran, Téhéran, 816 p.

Vahidiân Kâmyâr, Taqi

1993 (1372) : « Tekrâr dar zabân-e khabar va tekrâr dar zabân-e 'âtefi », *Madjalé-ye dâneshkade-ye adabiyât-o olum-e ensâni-ye mashhad*, 26^{ème} année, N° 3 et 4, 1085-1124 pp.

Vazilé, Farshid

2007 (1387) : « Motanâqez namâ dar shé'r-e Hâfez », *Ketâb-e Mâh-e adabiyât*, N° 4 (sériel : 118), pp. 39-48.

Zarrinkoub, Abd ol-Hossein

2008 (1387) : *'Az koutche-ye rendân, darbâre-ye zendegio 'andishe-ye Hâfez*, Enteshârât-e Sokhan, Téhéran, XV+ 280 p.

Zaryâb Kho'ei, Abbas

2012 (1391) : *Ayine-ye Djâm*, Nashr-e Elmi, Téhéran, 422 p.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Annonce du parcours	10
 PREMIERE PARTIE 	
Chapitre I : Le traducteur et le poète	
0. Introduction	25
1. Traducteur	27
1.1. Un spécialiste de la littérature classique persane	27
1.2. Hâfez, le poète de prédilection	62
1.2.1. Hâfez, l'héritier de cinq siècles de la littérature persane	63
1.2.2. L'amour, moteur de la poésie hâfézienne	74
1.2.3. Hâfez, le poète discret	98
1.2.4. Hâfez et sa ville natale	110
1.2.5. Hâfez et la cour du Fârs	114
1.2.6. La musicalité et l'écriture dans le ghazal de Hâfez	130
 Chapitre II : Le traducteur et la traduction	
0. Introduction	134
1. Position traductive	135
2. Projet de traduction	139
2. 1. Une traduction de tous les ghazals du Divân	140

2.2. Une traduction commentée	146
2.2.1. Le commentaire, l'objectivité du texte et la subjectivité du traducteur	147
2.2.2. Le commentaire, la défektivité traductive et les différences linguistiques-culturelles	149
2.2.3. Le commentaire et l'intertextualité	151
2.2.4. Le commentaire, l'identité du lecteur et la mission pédagogique de la traduction	154
2.2.5. Le commentaire est le complément du texte traduit	155
2.3. Une traduction non versifiée	156
3. Horizon traductif	158
Conclusion	167

DEUXIEME PARTIE

Chapitre III : Hâfez et son art poétique

0. Introduction	175
1. Hâfez : philosophe, mystique ou ... ?	177
1.1. L'histoire de la création de l'Homme dans le Coran	179
1.2. Du soufisme ascète au mysticisme amoureux	181
1.3. Du mysticisme amoureux à la poésie du libertinage philosophique (<i>rendi</i>)	183
1.4. « l'Homme parfait » devient « parfaitement Homme » !	186
2. Hâfez, le grand rhétoricien	191
2.1. Les structures amphibologiques	191
2.2. Les structures paradoxales	195

2.3. Les structures métaphoriques	197
2.4. Les structures satiriques	200
3. Hâfez musicien ou Hâfez du coran ?	203
3.0. Introduction	203
3.1. Le mètre	205
3.1.1. Les mètres employés dans la poésie hâfézienne	205
3.1.2. La concordance entre la pause métrique et la pause linguistique	207
3.1.3. Les syllabes ultra-longues	210
3.2. La musique latérale	213
3.2.1. Refrain (<i>radîf</i>)	213
3.2.1.1. <i>Radîf</i> , une particularité de la poésie persane	213
3.2.1.2. Les fonctions du refrain	216
3.2.2. La rime	218
3.3. La musique des mots : allitérations et assonances	219
4. Conclusion	223
Chapitre IV : Confrontation de la traduction et l'original	
La méthode de confrontation	226
La mise en page	230
Ghazal 1	233
Introduction	233
Distique I.	235

Distique II.	237
Distique III.	243
Distique IV.	245
Distique V.	247
Distique VI.	250
Distique VII.	251
Conclusion	253
Ghazal 9	255
Introduction	255
Distique I.	256
Distique II.	257
Distique III.	260
Distique IV.	263
Distique V.	265
Distique VI.	268
Distique VII.	270
Distique VIII.	272
Distique IX.	273
Distique X.	275
Conclusion	277
Ghazal 55	279

Introduction	279
Distique I.	280
Distique II.	281
Distique III.	283
Distique IV.	284
Distique V.	285
Distique VI.	286
Distique VII.	287
Distique VIII.	289
Distique IX.	290
Conclusion	292
Ghazal 186	293
Introduction	293
Distique I.	293
Distique II.	294
Distique III.	296
Distique IV.	297
Distique V.	298
Distique VI.	299
Distique VII.	300
Distique VIII.	302

Distique IX.	304
Conclusion	305
Ghazal 187	306
Introduction	306
Distique I.	307
Distique II.	309
Distique III.	310
Distique IV.	311
Distique V.	312
Distique VI.	314
Distique VII.	315
Distique VIII.	316
Distique IX.	317
Conclusion	318
Conclusion	321
Bibliographie	329
Table des matières	349

Saber MOHSENI

Réception de Hâfez de Chirâz en France

Examen critique de la première traduction française intégrale du *Divân* de Hâfez

Résumé

Cette thèse se propose de faire une critique traductologique de la première traduction complète du *Divân* de Hâfez en français qui, dès sa parution, a suscité admirations et reproches et qui a valu au traducteur, Charles-Henri de Fouchécour, plusieurs prix et titres littéraires. Dans la première partie, intitulée « À la recherche du traducteur », on s'intéresse à C. H. de Fouchécour en tant que chercheur et spécialiste de la littérature classique persane et traducteur du *Divân* de Hâfez. Dans le premier chapitre, on étudie sa carrière dès ses commencements afin de révéler la manière dont il aborde et conçoit les œuvres persanes. Le deuxième chapitre est consacré au traducteur qu'est C. H. de Fouchécour et on révèle ce qu'il pense de l'acte de traduire (sa position traductive), le projet traductif qu'il a adopté pour traduire l'œuvre de Hâfez et enfin l'horizon traductif, c'est-à-dire la situation de la traduction poétique en France et surtout l'historique de la traduction des poèmes hâféziens en français. La deuxième partie de cette recherche, « La traduction et la poésie », est consacrée au texte à traduire et au texte traduit ; c'est-à-dire que dans le troisième chapitre, on présente une nouvelle lecture de la pensée hâfézienne en prêtant une attention privilégiée à la forme de sa poésie. Dans le quatrième chapitre, après avoir établi une méthode de confrontation tridimensionnelle fondée sur la lecture présentée dans le chapitre précédent, on aborde la confrontation de cinq ghazals hâféziens avec leurs traductions françaises d'A. Guy, G. Lazard et C. H. de Fouchécour.

Mots-Clés : Poésie classique persane, Hâfez de Chirâz, *Divân* de Hâfez, Charles-Henri de Fouchécour, Traduction poétique, Méthode bermanienne, Défectivité traductive, Traduction commentée, Traduction érudite.

Abstract

This thesis intends to offer a "traductological critique" of the first complete translation of the *Divan* of Hafiz in French, which, upon its publication, aroused both admiration and criticism and earned its translator, Charles-Henri de Fouchécour, several literary awards and titles. In the first part, entitled "In Search of the translator," we focus on C. H. de Fouchécour as a researcher and specialist in classical Persian literature and translator of the *Divan* of Hafiz. In the first chapter, we examine his career from its beginning, to reveal how he approaches and presents Persian works. The second chapter is devoted to the translator that is C. H. de Fouchécour and reveals how he conceives translation, the specific perspective he adopted to translate the *Divan* of Hafiz and finally his "*horizon traductif*", in other words the situation of the poetic translation in France and especially the history of the translation of Hafiz's poems in French. The second part of this research, "Translation and poetry", is devoted to the source text and the translated text; that is to say, in the third chapter, we present a new reading of the Hafizian thought, paying a special attention to the form of his poetry. In the fourth chapter, having established a three-dimensional method of comparison, based to the reading presented in the previous chapter, we compare five ghazals of Hafiz with their French translations by A. Guy, G. Lazard and C. H. de Fouchécour.

Keywords: Classical Persian poetry, Hafiz of Shiraz, *Divan* of Hafiz, Charles-Henri de Fouchécour, Poetic translation, Berman's method, Annotated translation, Erudite translation.