



HAL
open science

La dynamique des malentendus. Une étude comparée de la poésie persane traduite en anglais

Laurence Chamlou

► To cite this version:

Laurence Chamlou. La dynamique des malentendus. Une étude comparée de la poésie persane traduite en anglais. *Savoirs en Prisme*, 2016, Les espaces du malentendu, 5, pp.25-39. 10.34929/sep.vi5.123 . hal-02497236

HAL Id: hal-02497236

<https://hal.univ-reims.fr/hal-02497236>

Submitted on 3 Mar 2020

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.

La dynamique des malentendus. Une étude comparée de la poésie persane traduite en anglais

Résumés

L'espace de la traduction, plus particulièrement celle de la poésie persane en anglais, est l'occasion de se pencher sur les malentendus dans le passage d'une langue à l'autre – des malentendus qui permettent néanmoins la circulation de métaphores et d'idées entre l'Angleterre et la Perse. Dès la fin du XVIII^e siècle, une vague de curiosité orientale s'empara de l'Europe. Les langues et la spiritualité asiatiques devinrent des objets d'étude. En Angleterre, la personne de Sir William Jones fut associée à la puissante société asiatique qui traduisit les premiers textes sanskrits. Il publia une grammaire persane en 1771, *A Grammar of the Persian Language*, accompagnée d'une traduction d'un poème de Hâfez (XIV^e siècle) intitulé *A Persian Song*. L'attrance pour la poésie persane redoubla avec la publication du *West-Östlicher Diwan* de Goethe en 1819. La période victorienne connut, par la suite, une vogue persane avec la traduction d'une sélection de quatrains d'Omar Khayyâm par Edward Fitzgerald en 1859, *The Rubaiyat of Omar Khayyam*. Enfin, les voyageurs britanniques en Orient se succédèrent et parmi eux, Gertrude Bell, proposa en 1897 une traduction d'une sélection de 43 poèmes de Hâfez, *Poems from the Diwan of Hafiz*, qui fit date dans le monde des orientalistes. Les territoires anglais et persan peuvent être étudiés en éclairant tout particulièrement les moments de passage parfois très contrastés. Certains traducteurs comme Gertrude Bell et Sir William Jones transposèrent un genre poétique persan (le *ghazal*) selon les canons et catégories européens. D'autres, comme l'orientaliste Edward Fitzgerald, proposèrent une traduction inspirée sans se rendre en Perse. Les deux traductions anglaises d'un même poème de Hâfez, l'une par Sir William Jones et l'autre par Gertrude Bell, peuvent être mis en regard, et quelques quatrains de Fitzgerald étudiés, en mettant l'accent sur les divers degrés de malentendus dans le travail de ces traducteurs interprètes. Les images fantasmées de l'Orient occupèrent une place prépondérante chez les lecteurs britanniques qui, grâce à ces publications, virent leurs attentes comblées. Le processus d'altération des idées, entre le texte de départ et le texte d'arrivée, est l'occasion d'étudier le mode de circulation des idées dans une Angleterre aux visées impérialistes.

The translation of poetry, more specifically the translation of Persian poetry into English, gives us the opportunity to reflect upon the various misunderstandings in the passage between two languages – misunderstandings which nevertheless give way to the circulation of ideas between England and Persia. At the end of the eighteenth century, an Oriental Renaissance started in Europe, with the study and translation of Oriental languages. In England, Sir William Jones whose name was associated with the powerful Asiatic Society translated the first Sanskrit texts. He also published a Persian grammar in 1771, *A Grammar of the Persian Language*, including a translation of a poem by Hafez (XIVth century) entitled *A Persian Song*. The fascination for Persian poetry expanded with Goethe's *West-Östlicher Diwan* published in 1819. An Oriental passion continued in the Victorian age with Edward Fitzgerald's translation of Omar Khayyam's poetry in 1859, *The Rubaiyat of Omar Khayyam*. And the travellers to Persia multiplied among whom Gertrude Bell who published in 1897 a selection of 43 poems of Hafez, *Poems from the Diwan of Hafiz*, which became a reference among orientalistes. The English and Persian territories can be studied with a close attention to the choice of the translators. Some, like Gertrude Bell and Sir William Jones transposed the poems according to European canons, thus giving birth to a few misunderstandings. Others, like Edward Fitzgerald gave an inspired translation without ever travelling to Persia. Two English translations of the same poem by Hafez, one by Sir William Jones, the other by Gertrude Bell, can be compared, added with two translations of the same quatrain of Omar Khayyam by Edward Fitzgerald, paving the way to a reflection on what is lost in translation. These texts responded to the Oriental fantasies of the British readers. If the ideas were altered from one language to another, the ideas continued to travel in an imperialist England.

Mots clés : orient ; Gertrude Bell; Sir William Jones ; Hâfez ; traduction

Keywords: orient ; Gertrude Bell; Sir William Jones ; Hafez ; traduction

L'espace de la traduction est propice au malentendu. Qu'elle soit littérale, transposée, serrée ou audacieuse, la traduction donne lieu à des écarts (syntaxiques, métaphoriques, rythmiques) entre la langue de départ et la langue d'arrivée, et quand elle s'applique à la poésie, de menus glissements, des manques ou encore des méprises peuvent apparaître. En effet, tout poème étant un palimpseste, le statut du traducteur s'apparente alors à celui d'un ré-écrivain qui, face à un réseau d'ambiguïtés et de doubles sens, propose au lecteur une plongée dans un nouveau monde, régi par ses propres codes.

Le malentendu entre deux cultures, la mésentente qui mène parfois à la méprise, a joué un rôle primordial dans la vision orientaliste. Le rêve d'Orient, le fantasme d'Orient a donné lieu à des visions parfois erronées, parfois exagérées, produites par des présences coloniales et l'influence grandissante de compagnies telle l'Asiatic Society. Des personnages comme Sir William Jones, fondateur de cette société, ou encore Gertrude Bell, agent politique et stratégique de l'empire britannique, furent aussi des traducteurs de poésie persane. Leur méprise sur la culture orientale, guidée par la politique impériale de leur pays, fut pourtant mêlée à une soif de connaissance qui donna naissance à de riches traductions devenues aujourd'hui des références. Dans quelle mesure peut-on donc considérer ces textes comme des malentendus féconds ?

L'étude de la traduction anglaise de deux poèmes persans, l'un d'Omar Khayyâm (XII^e siècle) et l'autre de Hâfez (XIV^e siècle), par des éminents orientalistes, Edward Fitzgerald (1809-1883) d'une part et Sir William Jones (1746-1794) et Gertrude Bell (1868-1926) d'autre part, peut servir de point de départ à une réflexion sur l'acte de traduire, au-delà de l'éternel tiraillement entre fidélité et trahison. Traduire, est-ce choisir un territoire de médiation linguistique ? Ou encore, peut-on dire, comme le linguiste et traducteur Antoine Berman :

La visée même de la traduction – ouvrir au niveau de l'écrit un certain rapport à l'Autre, féconder le Propre par la médiation de l'Étranger – heurte de front la structure ethnocentrique de toute culture, ou cette espèce de narcissisme qui fait que toute société voudrait être un Tout pur et non mélangé. Dans la traduction, il y a quelque chose de la violence du métissage.¹

La présente étude se propose d'illustrer deux théories de traduction : d'un côté, celle du poète, traducteur et théoricien du langage, Henri Meschonnic², pour qui on ne traduit pas des langues mais des textes, avec comme élément central le rythme, et d'un autre côté, celle de Maria Tymoczko³ pour qui la traduction implique un acte délibéré de sélection, de construction et d'omission lié à une domination culturelle.

Le corpus choisi est d'une part l'œuvre de deux poètes faisant partie du panthéon de la littérature persane, et d'autre part des traductions anglaises qui marquèrent un tournant dans le monde orientaliste ; elles devinrent des références littéraires, tout en se fondant sur des méprises que les occidentaux cultivèrent pendant des siècles.

Si la première tentative de traduction d'un poème persan date de 1772 avec le travail de Sir William Jones, *Poems, consisting chiefly of Translations from the Asiatick Languages*⁴, l'influence de la poésie persane fut de plus en plus palpable dans les siècles suivants. Avec la parution en 1791 de la première édition de Hâfez (Upjohn, Calcutta Press), puis de l'œuvre de Saadi en deux volumes⁵, et

¹ Antoine Berman, 1984, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Payot, p. 16.

² Henri Meschonnic, 2012 (1999), *Poétique du traduire*, Paris, Verdier Poche.

³ Maria Tymoczko, 2000, "Translation of Themselves: The Contours of Postcolonial Fiction" in *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, Sherry Simon and Paul St Pierre, University of Ottawa Press.

⁴ Voir Cannon, Garland, 1993, *The Collected Works of Sir William Jones*, New York, New York University Press.

⁵ 1791, *The Persian and Arabick Works of Saadi*, Calcutta, Oriental and India Company's Press.

une fraction du *Shahnameh* de Ferdowsî en 1811, la voie s'ouvrit pour les linguistes qui rendirent compte d'un univers persan à travers différents genres poétiques existants (quatrains, poèmes lyriques, odes, poème épiques).

Après une présentation de deux poètes persans majeurs, Omar Khayyâm et Hâfez, pionniers des formes poétiques actuelles en Iran, une analyse de deux de leurs poèmes suivra ainsi qu'un commentaire de la traduction anglaise. Tout d'abord, deux traductions du même poème extraites de la première et la cinquième édition de *The Rubaiyat of Omar Khayyam*⁶ d'Edward Fitzgerald seront mises en regard. Quels sont les chemins suivis par ce traducteur intimement lié aujourd'hui au nom même de Khayyâm ? Comment, à travers une création poétique rejoignit-il l'essence de la pensée khayyâmienne dans une langue qui surprit de nombreux lecteurs britanniques ?

Ensuite, une démarche semblable s'appliquera à une lecture mystique de Hâfez. Cette autre grande figure de la poésie persane, que nous présentons par un poème traduit par l'orientaliste linguiste Sir William Jones et par la voyageuse et archéologue Gertrude Bell, sera analysée sans perdre de vue le pouvoir de la société asiatique que ce linguiste⁷ dirigeait en Inde, et la présence diplomatique britannique en Perse au XIX^e siècle.

Quel nouveau territoire le traducteur crée-t-il entre la Perse montagneuse et désertique et les îles anglaises verdoyantes ? Passe-t-il par une re-territorialisation de l'espace littéraire anglais avec une prosodie, une forme poétique et une grammaire nouvelles ? Peut-on parler d'hybridation, de métissage ?

Le territoire des rubâyiât

La pensée d'Omar Khayyâm

Omar Khayyâm (entre 1030 et 1040-1123) fut un célèbre mathématicien, un astronome, un philosophe qui révolutionna le calendrier solaire et dont la poésie fut totalement ignorée de ses contemporains – les sciences et la philosophie étant dédaignées à cette époque. Malgré ses allures de simplicité, la poésie de Khayyâm est complexe : sous des apparences hédonistes et épicuriennes, il inverse l'ordre ontologique du monde et il met en suspens l'instant⁸. Dans ses quatrains, Khayyâm est un savant rationaliste pour qui le monde est éphémère – il questionne le sens de la vie puisque, pour lui, le monde n'offre qu'une série d'illusions⁹. Il refuse la vie future, mais il présuppose la valeur d'un instant qui fait émerger le poète d'un cycle infernal¹⁰. Le poète pose son regard lucide

⁶ Edward Fitzgerald, 1990 (1859/1889), *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, New York, Dover Editions.

⁷ Sir William Jones (1746-1794), fondateur de la Société asiatique du Bengale, se consacra à l'étude scientifique des civilisations et langues orientales. Il redécouvrit les langues indo-européennes. À Harrow, il commença l'apprentissage des langues orientales avec l'arabe et l'hébreu, tout en progressant en français, en italien, en espagnol et en portugais. À l'université d'Oxford, il approfondit ses connaissances en arabe et en persan et il débuta l'étude du chinois. Gertrude Bell (1868-1926) publia sa traduction d'une sélection de 43 poèmes de Hâfez en 1897, intitulé *Poems from the Divan of Hafiz*. Elle était alors âgée de 29 ans. Elle parlait l'allemand, l'italien et le français, et elle apprit le persan, l'arabe et le turc.

⁸ « Le monde que décrit Khayyâm est en dehors de la religion et de la mythologie. Il ne connaît ni les coordonnées visionnaires qui, chez Hâfez donnent lieu à une topologie de l'Être, ni l'arrachement de Roumî qui, par le flot torrentiel des images, pousse l'âme vers les "sept voiles du ciel", ni la mémoire mythique de Ferdowsî, ni enfin la morale pratique de Saadi. C'est en quelque sorte un monde en dehors d'images-archétypes, de coordonnées religieuses, d'ascension verticale, de résurrection et d'eschatologie. Un monde désert qui ne prend son sens qu'à partir de sa nudité même. » (Shayegan, 29)

⁹ L'enfer et le paradis ne sont que les reflets de nos douleurs et nos bonheurs. (Voir quatrain 142)

¹⁰ La cruche rappelle au poète ce qu'il va devenir. (Voir quatrain 72)

sur la vacuité qui l'entoure et il crée un temps entre ce qui existe et ce qui n'existe plus¹¹. Face au vide, l'homme ne sait que faire de sa douleur existentielle¹².

Les quatrains peignent une absurdité fondamentale contre laquelle il n'est pas question de lutter, mais deux possibilités s'offrent à l'homme : l'une est optimiste et appelle à prendre ancrage dans l'instant présent, l'autre est pessimiste et rappelle la fin de toutes les illusions. Dans l'univers khayyâmien, rien n'a de sens et le rythme du monde est régi par des répétitions absurdes, mais pourtant un élan optimiste jaillit lorsque le poète nous met en garde. La vie est assimilée à deux instants, celui de la vie et de la mort, et il faut tout simplement se rappeler la finitude des choses. Le vin permet un instant de vision, une prise de conscience qui, telle une parenthèse, nous révèle un cycle infernal. La position paradoxale du poète nous incite à prendre conscience de la fragilité de cet instant mais aussi à l'éterniser. Dans la poésie de Khayyâm, le vin apporte ainsi une lucidité qui nous fait comprendre que rien ne demeure : lever une coupe est un moment de triomphe sur la vacuité du monde – stade ultime de la compréhension. Alors, l'éternité rejoint l'instant. Si la joie accompagne toujours le vin, elle s'explique par le sentiment d'élévation qu'a le poète face à l'absurdité du monde.

Le genre des *rubâyiât*

Les *rubâyiât* (quatrains) correspondent à un état d'âme qui trouve son équilibre dans un détachement de ce monde où nous ne sommes que poussière en devenir. Le premier recueil de la poésie de Khayyâm date de 1460 (Bodleian Library d'Oxford) et il contient 158 quatrains. Par la suite, le nombre des *rubâyiât* varie en fonction de ceux déclarés apocryphes. En 1927, l'orientaliste danois Arthur Christensen établit une collection qui rassemble 121 quatrains. Aujourd'hui, l'écrivain iranien Ali Dashti en retient 73.

Le *robâi* n'appartient pas au répertoire des grands genres de la poésie persane et il correspond à une forme intime et légère que le poète a probablement privilégiée en ce temps de contrôle religieux et politique qui était le sien. Voici comment l'orientaliste Gilbert Lazard le définit :

La métrique de la poésie persane est quantitative, comme celle de la poésie latine classique. Le *robâi* est caractérisé par un mètre particulier, qui compte douze ou treize syllabes, avec une césure fréquente après les quatre ou cinq premières. Plutôt qu'un quatrain c'est un double distique, car il se divise ordinairement en deux parties égales. La rime unique figure obligatoirement aux deux premiers vers et au dernier, facultativement et rarement au troisième. Le contenu répond le plus souvent à cette structure rythmique. Les deux premiers vers posent un sujet, fréquemment sous la forme d'un petit tableau ; le troisième introduit une nouvelle idée, dont le développement dans le quatrième rejoint le premier motif par une pointe inattendue.¹³

Dans la tradition britannique, le quatrain est basé sur une strophe de quatre vers rimés ou non rimés. Cette forme poétique est la plus commune dans la poésie européenne et elle a donné lieu à des variations métriques et rythmiques. La forme adoptée par Edward Fitzgerald est la moins commune (a a x a) mais on peut aussi trouver des strophes non-rimées ou une alternance de rimes masculines et féminines. La tradition anglaise associe ces vers des quatrains à des pentamètres iambiques ou à une alternance de tétramètres ou de trimètres.

¹¹ L'homme est prisonnier entre deux néants. (Voir quatrain 23)

¹² Si les êtres savaient ce qu'ils allaient endurer, ils refuseraient de venir au monde. (Voir quatrain 28)

¹³ Voir Gilbert Lazard, 1997, *Omar Khayyâm, Cent un quatrains*, Paris, Orphée La Différence, p. 12.

Deux micro-analyses

Voici à présent les deux versions d'un même quatrain publiées dans un intervalle de dix ans par Edward Fitzgerald :

Then to this earthen Bowl did I adjourn,	Then to the Lip of this poor earthen Urn	از غایت از بردم کوزه لب بر لب
My Lip the secret Well of Life to learn :	I lean'd, the Secret of my Life to learn :	دراز عمر واسطیه طلبم زو تا
And Lip to Lip it murmur'd : 'While you live	And Lip to Lip it murmur'd : 'While you live,	براز گفت می و نهاد من لب بر لب
Drink ! – for once dead you never shall return'.	Drink ! – for, once dead, you never shall return'.	باز آبی نمی جهان بدین که خور می

Gilbert Lazard propose la traduction française suivante :

Je posai ma lèvre ardente
sur la lèvre du pichet,
Implorant de sa science
le secret de l'éternité.
En me rendant ce baiser,
il me dit en confidence :
Bois ; ce monde que tu hantes,
tu n'y reviendras jamais.
Pour qu'il m'explique, en médiateur, le secret de la longue vie.¹⁴

30

Le persan n'utilise pas de ponctuation dans la poésie classique, or Edward Fitzgerald introduit un rythme grâce aux possibilités qu'offre la ponctuation anglaise. L'analyse sémantique des quatrains XXXIII et XXXV en anglais montre que les deux premiers vers posent une donnée, ici le secret de la vie, puis les deux autres y répondent. Cette scission est renforcée par l'alinéa systématique au troisième vers où les deux points et les guillemets qui suivent éclairent le dialogue qui s'instaure entre le pichet et le poète. Le point d'exclamation se justifie par l'invitation du poème et le point final clôt les quatre vers. Quant au tiret, il crée un aparté.

L'emploi des majuscules met l'accent sur le cœur du débat : « Bowl/Lip/Well/Life » dans le quatrain XXIII – débat qui se modifie dans le quatrain XXXV autour des termes « Lip/Urn/Secret/Life ». Dans les deux éditions, les vers 2 et 3 se distinguent, par le rythme des pentamètres iambiques rendant ainsi la fluidité de la parole, tout en mettant en valeur « lip », « well » et « life ». Le traducteur Fitzgerald, crée un territoire qui rappelle la poésie classique britannique. Le lecteur victorien n'est pas bousculé dans ses repères : la forme est connue (le quatrain), le rythme de certains vers est habituel, la syntaxe de la langue est respectée, seules les rimes sont un écart des conventions poétiques britanniques.

La comparaison avec le texte persan montre que l'omniprésence de la lèvre est préservée, renforçant la sensualité et le contact physique avec le vin. Le rythme des vers persans est ascendant : le souffle est en suspens à la fin de chaque vers, telle une pause. Edward Fitzgerald, lui, crée un rythme en accentuant les début et fin des vers. Selon Henri Meschonnic¹⁵, le rythme fait sens : « Le

¹⁴ Lazard, Gilbert, *Omar Khayyâm, Cent un quatrains*, Paris, Orphée La Différence, 1997, p. 36.

¹⁵ Meschonnic, Henri, (1999) 2012, *Poétique de traduire*, Paris Verdier Poche.

mode du signifier, beaucoup plus que le sens des mots, est dans le rythme [...], c'est pourquoi traduire passe par une écoute du continu. » (Meschonnic : 1999, 25)

Les territoires vocaux se recourent ainsi en ce qu'ils inventent un tout continu. Ils imposent une écoute. Edward Fitzgerald n'orientalise pas l'anglais, mais il écrit une poésie fondée sur le lyrisme, le récitatif. Par des allitérations en /l/ (lip/ lean'd/ life/ learn/ live/ while/ shall) passe un courant sémantique : le thème du vide.

Les paysages culturels variant du contexte persan au contexte anglais, certains écarts se distinguent. Le premier s'observe dans l'expression « earthen bowl ». Le texte persan se réfère à une cruche en terre présentant un long goulot, associée ici au vin. Donc « earthen » se justifie, en revanche « bowl » permet de mettre l'accent sur le contact des lèvres avec le vin. Si le texte persan n'y fait pas référence, c'est cependant à travers cet écart que le lecteur découvre la pensée khayyâmienne, car le bol est un intermédiaire entre le vin et les lèvres. Le contact des lèvres avec le vin provoque des questions existentielles. Dans cette scène se concentrent les paradoxes khayyâmiens : la lucidité du poète, pour qui la vacuité du monde est palpable, mais aussi sa joie à savourer la force de l'instant. Edward Fitzgerald crée un réseau de correspondances à travers l'allitération en « l » entre « lip », « life » et l'accentuation sur chacun de ces mots qui se répercute dans l'accent final sur « drink ». Les lecteurs victoriens, surpris par un écart dans les rimes habituelles du quatrain¹⁶ trouvent une réponse au secret de l'éternité. L'Orient n'est pas nommé, mais il est une invitation à un état d'âme.

L'édition de 1879 remanie certaines images : l'image manquante de la lèvre au premier vers est rétablie et « earthen bowl » est remplacé par « poor earthen urn ». Cette fois, trois termes sont employés. Les deux adjectifs se complètent dans un tableau qui peint une condition humaine éphémère. Nous sommes des êtres de passage et nous tendons vers un moment où nous deviendrons poussière. « earthen » rappelle cet état et « poor » est une image de ce rien. Si « urn » est retenu et remplace « bowl », il apparaît à nouveau comme une distorsion du vers d'origine. Mais en une image qui évoque les cendres des défunts, Edward Fitzgerald exprime un néant omniprésent dans la poésie khayyâmienne.

Le choix de « lean'd » au vers deux, un rajout comparé au texte persan, efface la vision spatiale au profit d'une présence corporelle, d'un moment intime entre le poète et l'objet. Enfin, la disparition de « well » au profit de « secret of life » est en phase avec la concision du vers de Khayyâm, qui n'évoquait pas l'éternité de façon imagée.

Le dialogue entre le pichet et le poète est introduit par les guillemets. La parole du pichet clôt en effet le quatrain. Fitzgerald retient finalement la même version dans les deux éditions, mettant en valeur la mort. Cependant, cette image n'est pas employée dans le texte persan : « tu ne reviendras pas dans ce monde », disent les lèvres du pichet. La condition mortelle de l'homme est pourtant bien au cœur de ce quatrain et ce rajout s'inscrit dans la philosophie du poète. L'introduction de deux virgules dans le dernier vers met la mort en valeur, tout en renforçant une conception de la vie qui n'est qu'un moment en suspens.

Ainsi, Edward Fitzgerald rendit compte de ses tâtonnements dans la traduction d'un monde poétique. Il franchit l'écart culturel en créant un pont entre deux systèmes de représentation. L'étrangeté se dilua dans un texte qui se concentrait sur la pensée poétique. Le lecteur britannique ne fut donc pas dépaycé : il fut en contact avec une voix, certes venant de la Perse du XII^e siècle, mais dans un cadre qui ne fut bousculé que par une nouvelle disposition des rimes.

¹⁶ Les rimes habituelles étant : abab, xbyb, aabb ou abba.

La traduction d'Edward Fitzgerald nous montre que l'acte de traduire est une ré-écriture. Si, comme nous le rappelle Maria Tymoczko¹⁷, les traductions sont des documents qui rendent compte d'une activité idéologique du traducteur, la vision occidentale d'Edward Fitzgerald insère le poème persan dans un texte-type, une catégorie. Selon les cultures, la traduction signifie une biographie, l'envers d'une broderie ou encore une traversée. Si dans la littérature coloniale, cette relecture et cette réappropriation idéologique sont visibles, le travail du traducteur-écrivain Fitzgerald a permis une entrée remarquable et durable de la poésie persane dans le territoire occidental.

Le territoire des *ghazals*

La pensée de Hâfez

Un deuxième grand nom de la poésie persane est associé à la poésie lyrique. Il s'agit de Hâfez (1325-1389), celui que les Persans nomment « l'interprète des mystères ». Hâfez crée un monde qui part de l'Origine (*azal*) et finit au Retour (*abad*). Il crée une topographie pour celui qui est en quête de l'amour, en quête de l'ami. Dans son *Divân*²⁶ (recueil de *ghazals*), il crée un monde entre l'ici-bas et l'au-delà et il invite à un détachement qui viendrait par la flamme de l'amour ; de plus, l'amour provoque la vision. L'homme sage de Hâfez intervient dans une topographie particulière, et il est doté de l'art de la vision. Hâfez s'impose comme le chantre de l'amour dans le paysage poétique persan et il concentre en lui les différents courants poétiques passés.

Le ghazal comme genre

Ses *ghazals* s'inscrivent dans une tradition littéraire où chaque vers ou couplet apparaît comme indépendant et exprime une pensée spécifique ou un incident particulier. L'unité se fait grâce à des tableaux proposés dans chaque couplet qui, par un jeu d'échos se répondent et aboutissent à un couplet final où, souvent, le nom du poète apparaît.

La traduction des *ghazals* pose des problèmes de fond et de forme. Entre la pensée concise du poète qui, en deux hémistiches, crée un écho à travers des images et des métaphores qui se répondent et une forme structurée par les rimes finales qui élèvent le poète vers l'être aimé, le traducteur peut choisir la littéralité et perdre le rythme poétique ou la création poétique.

Étude de cas

Sir William Jones et Gertrude Bell, deux éminentes figures orientalistes, furent indissociables de la puissance impériale britannique. L'un fut à la tête de la Société Asiatique du Bengal, apprit le sanskrit et se passionna pour les langues orientales, l'autre multiplia les voyages dans les déserts orientaux et représenta les intérêts de la Couronne en instaurant le roi Fayçal en Irak.

Leur traduction d'un même *ghazal* de Hâfez peut nous éclairer sur les espaces de malentendu dans l'acte de traduire. À partir d'une juxtaposition de ces travaux, les deux points de vue peuvent être mis en regard, permettant d'approcher soit le degré de méprise soit le degré de compréhension du texte de départ. En dernière instance, ils apparaissent comme complémentaires.

¹⁷ Tymoczko, Maria, 2002, *Translation and Power*, University of Massachusetts Press.

Sir William Jones
A Persian Song

Sweet maid, if thou would'st charm my sight,
And bid these arms thy neck infold;
That rosy cheek, that lily hand,
Would give thy poet more delight
Than all Bokhara's vaunted gold,
Than all the gems of Samarkand.

Boy, let yon liquid ruby flow,
And bid thy pensive heart be glad,
Whate'er the frowning zealots say:
Tell them, their Eden cannot show
A stream so clear as Roknabad,
A bower so sweet as Mosalla.

Oh! when these fair perfidious maids,
Whose eyes our secret haunts infest,
Their dear destructive charms display;
Each glance my tender breast invades,
And robs my wounded soul of rest,
As Tartars seize their destin'd prey.

In vain with love our bosoms glow:
Can all tears, can all sighs,
New lustre to those charms impart?
Can cheeks, where living roses blow,
Where nature spreads her richest dyes,
Require the borrow'd gloss of art?

Speak not of fate: ah! change the theme,
And talk of odours, talk of wine,
Talk of the flowers, that round us bloom:
'Tis all a cloud, 'tis all a dream;
To love and joy thy thoughts confine,
Nor hope to pierce the sacred gloom.

Beauty has such resistless power,
That even the chaste Egyptian dame
Sigh'd for the blooming Hebrew boy:
For her how fatal was the hour
When to the banks of Nilus came
A youth so lovely and so coy!

But ah! sweet maid, my counsel hear
(Youth should attend when those advise
Whom long experience renders sage):
While musick charms the ravish'd ear;
While sparkling cups delight our eyes,
Be gay, and scorn the frowns of age.

What cruel answer have I heard!
And yet, by heaven, I love thee still:
Can aught be cruel from thy lip?
Yet say, how fell that bitter word
From lips which streams of sweetness fill,
Which naught but drops of honey sip?

Go boldly forth, my simple lay,
Whose accents flow with the artless ease,
Like orient pearls at random strung:
Thy notes are sweet, the damsels say;
But Oh! far sweeter, if they please
The nymph for whom these notes are sung.

Gertrude Bell
A Persian Song

Oh Turkish maid of Shiraz! in thy hand
If thou'lt take my heart, for the mole on thy cheek
I would barter Bokhara and Samarkand.
Bring, cup-bearer, all that is left of thy wine!

In the Garden of Paradise vainly thou'lt seek
The lip of the fountain of Ruknabad,
And the bowers of Mosalla where roses twine.
They have filled the city with blood and broil,

Those soft-voiced Lulis for whom we sigh;
As Turkish robbers fall on the spoil,
They have robbed and plundered the peace of my
heart.
Dowered is my mistress, a beggar am I;

What shall I bring her? a beautiful face
Needs nor jewel nor mole nor the tiring-maid's art.
Brave tales of singers and wine relate,
Brave tales of singers and wine relate,

The key to the Hidden 'twere vain to seek;
No wisdom of ours has unlocked that gate,
And locked to our wisdom it still shall be.
But of Joseph's beauty the lute shall speak;

And the minstrel knows that Zuleika came forth,
Love parting the curtains of modesty.
*When thou spokest ill of thy servant 'twas well-
God pardon thee! for thy words were sweet;

Not unwelcomed the bitterest answer fell
From lips where the ruby and the sugar lay.
#But, fair Love, let good counsel direct thy feet;
Far dearer to youth than dear life itself
Are the warnings of one grown wise – and grey!

The song is sung and the pearl is strung;
Come hither, oh Hafiz, and sing again!
And the listening Heavens above thee hung
Shall loose o'er thy verse the Pleiades' chain.

Háfiz

را ما دل آرد دست به شیرازی ترک آن اگر
را بخارا و سمرقند بخشم هندویش خال به

یافت نخواهی جنت در که باقی می ساقی بده
را مصلی گانگشت و رکناباد آب کنار

آشوب شهر کار شیرین شوخ لولین کاین فغان
را بیغما خوان ترکان که دل از صبر بردند چنان

است مستغنی یار جمال ما تمام نا عشق ز
زیبارا روی حاجت چه خط و خال و رنگ و آب به

جو ³³مهر دهر راز و گو می و مطرب از حدیث
را معما این حکمت به نگشاید و نگشود کس که

دانستم داشت یوسف که افسون روز حسن آن از من
زلیخارا آرد برون عصمت پرده از عشق که

گفتی نکو عفاکاه خرسندم و گفتی بدم
شکرخارا لعل لب زبید می تلخ جواب

دارند دوستر جان از که جانا کن گوش نصیحت
را دانا پیر پند سعادت مند جوانان

حافظ بخوان خوش و بیبا سفتی در و گفتی غزل
را ثریا عقد فلک افشاند تو نظم بر که

Voici la traduction française du *ghazal* par Charles-Henri de Fouchécour :

Si ce Turc de Chiraz porte la main à notre cœur,
je donnerai Samarcande et Bokhara contre son grain de beauté noir comme l'Hindou.
Donne échanton, le vin qui reste, car au paradis tu ne trouveras,
ni le bord de la fontaine de Rokhnâbâd, ni le parc de Mosallâ.
Au secours ! car ces Tziganes insolents, gracieux et subversifs,
ont arraché au cœur la patience, comme font les Turcs de la Table laissée au pillage.
De notre amour imparfait la beauté du Compagnon se passe bien.
Eau et couleur, grain de beauté et fin duvet, de quelle nécessité sont-ils au beau Visage ?
Parle-nous ménestrel et du vin et scrute moins le secret de ce monde,
car personne n'a déchiffré ni ne déchiffrera cette énigme avec sagesse.
Moi, j'ai compris devant cette beauté croissante qu'eut Joseph,
pourquoi l'amour tira Zoleykhâ hors du voile de la pudeur.
Tu as mal parlé de moi, j'en suis content – Dieu Te pardonne !
Tu as bien parlé :
la réplique amère sied aux lèvres rubis mâchant le sucre.
Mon âme, prête l'oreille au conseil, car ils préfèrent à leur âme l'avertissement du Maître expérimenté,
les jeunes gens fortunés.
Tu as composé un *ghazal* et serti les perles. Viens le bien déclamer, Hâfez,
de sorte que le ciel verse sur tes mots rythmés le collier des Pléiades !¹⁸

L'ordre des strophes 7 et 8 du texte persan est inversé dans la traduction de Sir William Jones, ce qui est fréquent suivant les éditions de la poésie de Hâfez.

Le titre de Sir William Jones donne un premier ton de lecture. « A Persian Song » rappelle l'origine du sonnet, *sonetto*, un petit son, une chanson. Le lecteur est ainsi conforté dans ses repères car il croit reconnaître un genre répertorié. Seul l'adjectif « Persian » apporte une note d'exotisme qui pourrait déclencher la curiosité. Par ailleurs, toutes les strophes sont bâties sur un même modèle de rimes (a b c a b c). Quant à Gertrude Bell, elle se soumet à cette première particularité des *ghazals*, qui sont une succession de poèmes sans titre dans le *Diwan* de Hâfez.

Strophes 1 et 2 / Strophe 1

Sir William Jones choisit de traduire deux hémistiches par une strophe de six vers rimée (a,b,c,a,b,c), alors que Gertrude Bell rassemble quatre hémistiches pour former une strophe de sept vers, au rythme régulier, et rimées a,b,a c,b, d, c. Les deux derniers hémistiches se distinguent en un quatrain rimé a,b,ab.

La lecture des deux premiers hémistiches hâfeziens met l'accent sur une scène de ravages. Le Turc dans la poésie persane renvoie à une image de beauté mais aussi de pillage. Ainsi, le Turc de Chiraz est soit un être d'une extrême beauté, soit un Turkmène, alors que Samarcande et Boukhara représentent des villes prospères, célèbres pour la beauté de leurs jeunes filles. Le grain de beauté est un attribut du charme de la belle, de surcroît, il est polysémique, car le mot « hindou » veut dire à la fois de couleur noire, et esclave. Le vers exprime donc les ravages subis par le poète, prêt à donner les fameuses villes de Samarcande et de Boukhara pour simplement approcher l'esclave noire de la belle ou le grain de beauté noir.

Les développements et les ajouts du traducteur portent sur la beauté, dont les attributs sont occidentalisés. En effet, le Turc de Chiraz garde un sexe indéfini (il n'y a pas de genre dans la langue persane) ; il joue un rôle de passeur car c'est grâce à lui que l'union avec le divin est possible, mais dans la traduction anglaise, il perd cette ambiguïté car il est réduit à une femme aimée sans aucune

¹⁸ De Fouchécour, Charles-Henri (2006), *Le Divân Hâfez de Chiraz*, p. 91-92.

référence à la mystique orientale. « Turc », « Chiraz » et « son grain de beauté comme l'Hindou » disparaissent au profit d'une vision stéréotypée occidentale de la belle : « sweet maid », « rosy cheeks », « lily hand ». Seuls « Bokhara » et « Samarqand » apportent une première note d'étrangeté, aussitôt explicitée par « vaunted gold » et « gems » pour le lecteur britannique. Sir William Jones adapte donc le contexte persan à un contexte culturel anglais de son époque, sans néologismes mais en créant une touche exotique. « Samarqand » et « Bokhara » sont cet ailleurs qui déclenche l'imagination du lecteur. De plus, comme Gertrude Bell, il choisit de s'adresser directement à l'être aimé alors que le texte persan débute par une supposition.

Sir William Jones crée une strophe au rythme harmonieux et la symétrie finale (« Than all Bokhara's vaunted gold / Than all the gems of Samarqand ») suggère la soumission totale du poète face à l'être aimé. Ainsi, s'il choisit d'étoffer les attributs de beauté, il évoque néanmoins les ravages du cœur.

Gertrude Bell, quant à elle, n'étoffe pas les attributs de l'être aimé, mais elle renforce sa présence avec forte répétition de « thou » et « thy », et cette même répétition crée un lien inhérent entre « Turkish maid » et « cup-bearer » qui permet l'élévation et la fusion amoureuse.

Sir William Jones passe par l'explicitation et l'ajout : « whatever the frowning zealots say », loin de mener à un malentendu, rappelle que Hâfez dénonce l'hypocrisie des représentants religieux officiels ou encore l'hypallage, « liquid ruby », oriente la lecture vers la vision du vin comme liquide précieux. Hâfez invite le lecteur à une sagesse mystique qui, par l'intermédiaire du vin, mène à l'élévation. La traduction anglaise maintient un mystère entre la pierre précieuse – le rubis – et la place précieuse qu'occupe le vin.

La traduction qui intègre le poème de Hâfez dans une tradition amoureuse crée un territoire exotique par la résonance de lieux étrangers pour le lecteur. « Samarqand », « Bokhara », « Roknabad » et « Mosalla » se réfèrent à un ailleurs qui justifie le titre « a Persian song ».

Sir William Jones était un médiateur qui pensait que la littérature européenne serait enrichie par des images venues d'Orient¹⁹ et Gertrude Bell redoubla ses travaux de recherche, tant linguistiques qu'archéologiques, pour améliorer la connaissance de l'Orient. Leur statut de traducteur permit aux lecteurs britanniques de rompre avec des clichés exotiques colportés par les romances orientales et d'approcher une nouvelle philosophie de l'amour basée sur une vision mystique.

Strophes 3 et 4/ Strophe 2

Dans la littérature persane, les « lulis » sont des gitans réputés être des pillards et dont les femmes sont belles. La séduction amoureuse provoque donc des ravages, nous dit Hâfez, à l'image de ces Turcs de Chiraz qui partent avec la vaisselle de leurs hôtes. La dévastation que provoque la beauté de l'être aimé laisse le poète aussi démuné que le passage des assaillants.

Sir William Jones choisit un terme nouveau dans son interprétation du poème : « Tartars ». Ce mot désigne une tribu de Mongols ou de Turcs. S'il fut introduit en Europe à l'époque des invasions de Gengis Khan et de Tamerlan, il se réfère aussi à la mythologie gréco-romaine, plus précisément à la région des Enfers où les criminels expiaient leurs forfaits après leur mort. Ce choix est-il source de malentendu dans la compréhension du *ghazal* persan ? Il évoque un Orient barbare et les flammes de l'enfer. Ces images sont loin de la réflexion mystique du poète, pourtant, elles insistent sur les ravages de l'amour. Le linguiste britannique rejoint la pensée du barde oriental en déplaçant le regard vers une pensée autre, une vision autre.

¹⁹ Voir Benoît, Madhu, 2011, *Sir William Jones et la représentation de l'Inde*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal.

Par le son des dentales /d/ le spectacle de désolation est martelé (« destructive », « wounded », « destin'd »), et le rythme de son vers marque l'accent sur l'élément central : « charms » :

/ / / /

« their dear destructive charms display »

Le réseau sémantique de l'amour est contenu dans un tétramètre iambique, un rythme connu du lecteur britannique :

/ / / /

As Tartars seize their destin'd prey

Sir William Jones exploite ainsi les modalités poétiques de l'anglais pour exprimer le point de vue d'un poète terrassé par l'amour.

Quant à Gertrude Bell, elle maintient le terme « Luli » – terme au départ opaque pour le lecteur, mais qui s'éclaircit ensuite lorsqu'il est associé à un réseau sémantique : « Turkish robbers » et « plundered ». L'allitération en /b/ formée par l'expression « blood and broil » renforce le tourment que provoque la beauté de l'être aimé qui laisse le poète esclave.

Strophes 5 et 6/ Strophe 3

Sir William Jones inscrit le poème dans le territoire amoureux, mettant en suspens la gnose mystique de Hâfez. Selon Hâfez, pour avoir accès à l'amour et à la beauté divine, il faut une connaissance totale. Or, notre amour terrestre est imparfait. L'être aimé n'a pas besoin de notre amour, et pourtant, nous devons interpréter les manifestations de la beauté qui nous entoure comme des invitations à suivre le chemin de l'amour – à savoir dépasser les apparences pour comprendre la beauté de l'être aimé.

Le thème de la beauté est décliné dans la traduction anglaise grâce à des attributs et des comparaisons classiques (« cheeks as living roses », « tears », « sighs »).

Ce passage hâfezien est dans la lignée des quatrains d'Omar Khayyâm : le poète nous invite à savourer l'instant présent. Sir William Jones passe par l'étoffement (« And talk of odours, talk of wine,/ Talk of the flowers, that round us bloom:/ 'Tis all a cloud, 'tis all a dream ;/ To love and joy thy thoughts confine »).

Joseph et Zoleikha sont des figures de beauté. Sir William Jones prend le parti d'omettre leur nom et de les remplacer par des références géographiques qui évoquent l'Orient (« Hebrew », « Egypt »), complétés par un ajout (« the banks of the Nilus ») dans un souci de médiation culturelle.

Gertrude Bell exploite, quant à elle, les possibilités que lui offre la modélisation grammaticale de la langue anglaise. Par l'emploi de « shall », elle marque la supériorité de l'amour divin, capable de forcer un lien qui, sans son intervention, n'existerait pas. Si le monde terrestre est celui des négations (« no wisdom of ours has unlocked that gate »), cette réalité est martelée par un deuxième vers (« locked to our wisdom it still shall be »). Cependant, c'est par une manifestation de la beauté, comme celle de Joseph, que nous pouvons aspirer à une élévation (« But of Joseph's beauty the lute shall speak »). Le modal « shall » est le nœud par lequel la manifestation divine se fait sentir.

Strophes 7 et 8 / Strophe 4

Le sage éclairé guide l'amoureux. Sir William Jones procède par des allongements réguliers qui assurent le rythme de son poème (« those advise whom long experience renders sage » / « While musick charms the ravish'd ear ;/ While sparkling cups delight our eyes, Be gay »). Si la fin de la

strophe se concentre sur la sagesse d'un guide éclairé, le rythme anglais transpose en mettant en suspens, par l'intermédiaire de parenthèses, qui créent un temps d'arrêt. La ponctuation est un rajout qui permet au traducteur-poète de procéder à des glissements, mettant en avant une des multiples couches du poème-palimpseste. Les vers de Hâfez sont des séries d'hémistiches marqués par une césure, traduite par la ponctuation anglaise. La fragmentation du temps est ici une technique et une esthétique pour mettre en valeur la position du sage visionnaire.

Le poète exprime son ravissement. Le texte anglais traduit la douceur de l'aimée en passant par une adaptation (« drops of honey »). Le choix de la goutte de miel – pour traduire le sucre – recoupe la pensée mystique occidentale et orientale. En effet, le miel est symbole de douceur. Les livres sacrés d'Orient et d'Occident associent le lait et le miel qui coulent sur toutes les terres promises. Sir William Jones, clame ainsi les liens qui unissent ces deux mondes.

Gertrude Bell termine également cette strophe par le biais d'un jeu avec la ponctuation. Elle oppose les errances de la jeunesse à la sagesse d'un guide spirituel en articulant d'un côté le savoir et de l'autre la vieillesse éclairée. Le tiret lui permet de créer un jeu d'ouverture qui inclut divers attributs sonores (allitération en *gr* : « grown » et « grey ») et sémantiques (savoir et vieillesse). Elle procède cependant par un écart en débutant ce dernier vers par « warnings ». En effet, Hâfez fait référence à des conseils, des maximes de ce guide éclairé. Cependant, Gertrude Bell joue avec le sens manifeste et le sens latent, insistant sur la fonction d'oracle qu'occupe Hâfez dans la culture persane. Encore aujourd'hui, les Persans consultent le *Divân* pour comprendre le présent et l'avenir ; ils sont à l'écoute des avertissements du poète.

Strophe 9 / Strophe 5

Les mots du poète s'assemblent comme des perles. Sir William Jones préserve l'image de Hâfez, mais passe également par la glose (« whose accents flow with the artless ease »), la modulation (« But Oh ! far sweeter, if they please / The nymph for whom these notes are sung ») et retrouve ensuite le thème musical (« thy notes ») dans lequel les *ghazals* s'inscrivent. Ces déplacements s'inscrivent pourtant dans l'harmonie de tout le poème et la continuité du discours poétique sans rupture ni anomalie. Enfin, le sens musical est préservé par le biais du tétramètre iambique, donnant une place privilégiée à ces perles dans la dernière strophe.

/ / / /

« Like orient pearls at random strung ».

Le rajout, « Orient », se justifie dans réception du poème par le lecteur britannique, concluant ainsi sur l'origine du texte et rejoignant le titre, « Persian song ».

La strophe finale de Gertrude Bell est à l'image de la traduction serrée de tout le poème. Les deux derniers hémistiches des *ghazals* se distinguent souvent par l'adresse au poète. La décision de Gertrude Bell de rompre le rythme de ses strophes de 7 vers se justifie donc pleinement. Cette strophe finale de 4 vers résonne dans un monde universel chanté par le poète.

« A Persian Song » devint populaire auprès des poètes romantiques et il inspira Goethe pour l'écriture de son *West-Östlicher Divan*, il fut même intégré dans *The Oxford Book of Eighteenth Century Verse* de 1926. Il en va de même pour la traduction d'Edward Fitzgerald qui fait aujourd'hui partie du patrimoine littéraire britannique. Quant à la traduction de Gertrude Bell, elle est considérée comme une référence dans les travaux des orientalistes.

Pourtant, ces traducteurs ont fait des rapprochements soit avec la culture occidentale, soit avec des métaphores nouvelles, sources parfois de malentendus. Ont-ils donné lieu à des divergences d'interprétation ? Des méprises ? Les territoires de la traduction sont un territoire hybride et la

littérature traduite garde, comme le montrent ces exemples étudiés, un don d'étrangeté qui rappelle son origine. Certes, une métaphore n'est parfois pas parfois, le rythme se décale, parfois encore des excès métaphoriques occupent l'espace du texte. Mais le rythme est introduit dans les deux traductions. En cela, elles rejoignent le point de vue d'Henri Meschonnic qui, en commentant sa traduction de la Bible, a écrit :

Et comme l'accent rythmique se nomme *ta_am* en hébreu, « le goût » de ce que l'on a dans la bouche, une métaphore buccale, corporelle, qui dit la physique du langage, alors je dirais que la visée poétique, éthique et politique est alors de *taamiser le français*, de le rythmiser²⁰.

Dans son ouvrage *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, George Steiner met aussi en avant les harmoniques des textes et déclare qu'étudier une traduction revient à étudier un langage. Selon lui, « une traduction doit garder par rapport à la langue visée, une étrangeté vitale, un côté « autre » »²¹.

Les deux traducteurs choisis ici ont suivi des chemins différents dans leur entreprise. Edward Fitzgerald offre une adaptation qui, par définition, s'éloigne de la littéralité.

Sans jamais proposer de clichés d'un Orient intemporel, les traducteurs mettent en mots une conception dialogique des langues et des littératures. Sir William Jones éclaire la langue anglaise en établissant un lien entre le sanskrit d'une part et le latin, le grec et le persan d'autre part, Edward Fitzgerald crée une articulation entre deux langues et Gertrude Bell introduit une pensée mystique.

Ces traducteurs montrent le tiraillement entre la nécessité de reproduire un texte et celle de le recréer. Finalement, les trois orientalistes étudiés inventent un monde en traduisant un poème persan.

38

L'horizon d'attente des lecteurs du XVIII^e siècle, qui découvrent les premières traductions orientales, diffère de celui des lecteurs victoriens, qui vivent une mode orientale, et encore de celui des lecteurs du XX^e siècle qui comparent des traductions de sensibilités différentes. Sir William Jones faisait découvrir une perle d'Orient alors qu'aujourd'hui, d'autres visions se complètent et se répondent. Certaines arasent le texte source et d'autres mettent en avant sa différence culturelle. L'idée même de la transparence disparaît au profit d'une vision poétique du traducteur.

Les textes poétiques sont chantés, lus, écoutés, mémorisés, discutés et interprétés en Iran. Ils sont une force vive qui rassemble encore aujourd'hui des jeunes et des moins jeunes qui s'exercent à des sports collectifs dans des « salles de force » en entonnant des chants de Ferdowsî, ou ils donnent lieu à des concerts – soit intimes soit publics – accompagnés d'instruments traditionnels. Le choix du titre rajouté par Sir William Jones, « A Persian Song », se justifie ainsi dans une démarche culturelle qui dépasse les modes et le simple exotisme, le travail d'exploration d'un Edward Fitzgerald s'apparente à un travail de poète et celui de Gertrude Bell est un concentré de connaissances.

Sir William Jones, Edward Fitzgerald et Gertrude Bell furent des représentants de leur temps — un temps où l'orient déclencha des passions intellectuelles et politiques. Au-delà d'une région à conquérir, il y eut un monde à découvrir, des connaissances à élargir. La traduction de la poésie persane demeure aujourd'hui un domaine fécond où se rencontrent diverses visions, où la dispute et le malentendu occupent une place prépondérante. Cependant, la « lecture-poème²² » de ces trois traducteurs a transmis un peu de ce sable magique qu'est la poésie persane.

²⁰ Voir 2004, *Palimpsestes* n°15, « Le rythme, prophétie du langage », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 13-14.

²¹ Steiner, George, 1998, *Après Babel, une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, p. 110.

²² Voir Meschonnic, Henri, 1996, *Histoire et grammaire du sens*, Paris, Armand Colin.

Auteur

Laurence Chamblou

Université de Reims Champagne-Ardenne, CIRLEP EA 4299

laurence.chamblou@gmail.com

Œuvres citées

Sources primaires

- Bell, Gertrude, [[1897, *Poems from the Divan of Hafiz*, London, Ernest Benn Limited]] 1995, *The Hafez Poems of Gertrude Bell*, Bethesda, Iranbooks.
- Fitzgerald, Edward, 1990, *The Rubaiyat of Omar Khayyam*, [[1859, London, Bernard Quaritch ; fifth edition 1889]], New York, Dover Editions.
- Jones, Sir William, (1771)1801, *A Grammar of the Persian Language*, London, John Murray and Samuel Highley, Fifth edition.
- Jones, Sir William, 2009 (1772), *Poems, consisting chiefly of Translations from the Asiatick Tongues*. Rudolf Beck, Augsburg : Universität Augsburg.

Sources secondaires

- Arberry, Arthur John, 1954, *Persian poems, an anthology of verse translations*, London, Everyman's Library.
- Id.*, 1949, *The Rubaiyat of Jalal al-Din Rumi, selected translations into English verse*, London, Emery Walker.
- Benoît, Madhu, 2011, *Sir William Jones et la représentation de l'Inde*, Grenoble, Université Stendhal.
- Berman, Antoine, 1984, *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Payot.
- Id.*, 1999, *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- Cannon, Garland, 1993, *The Collected Works of Sir William Jones*, 1993, New York, New York University Press.
- De Fouchécour, Charles-Henri, 2006, *Le Divân Hâfez de Chiraz*, Paris, Verdier Poche.
- Lazard, Gilbert, 1997, *Omar Khayyâm, Cent un quatrains*, Paris, Orphée, La Différence.
- Leaf, Walter, 1898, *Introduction, Versions from Hafiz*, London, Grant Richards.
- Meschonnic, Henri, 1995, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Verdier.
- Id.*, 1996, *Histoire et grammaire du sens*, Paris, Armand Colin.
- Id.*, (1999) 2012, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier Poche.
- Id.*, 2004, "Le rythme, prophétie du langage" dans *Palimpsestes 15*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Said, Edward, *Orientalism, Western Conceptions of the Orient*, (1978) 1991, London, Penguin.
- Shayegan, Daryush, 1992, *Les Illusions de l'identité*, Paris, Éditions du Félin.
- Steiner, George, 1998, *Après Babel, Une Poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel.
- Id.*, 2002, *Extraterritorialité*, Paris, Calmann-Lévy.
- Tymoczko, Maria, 2000, "Translations of Themselves: The Contours of Postcolonial Fiction", *Changing the Terms: Translating in the Postcolonial Era*, Sherry Simon and Paul St Pierre Eds, University of Ottawa Press.
- Id.*, 2002, *Translation and Power*, University of Massachusetts Press.
- Id.*, 2007, *Enlarging Translation, Empowering Translators*, St Jerome Publishings.
- Id.*, 2010, *Translation, Resistance, Activism*, 2010, University of Massachusetts Press.

Textes persans

Divân-e Hâfez, Tehran, Fekr-e ruz, 2001

Robâyiât-e Khayyâm (en regard avec la traduction de Fitzgerald), Tehran, Esfandiary, 1976.

