

# Synergies Iran

Revue du GERFLINT

## L'autre et le soi à l'épreuve de la langue et de la culture

Coordonné par Marjan Farjah  
et Atefeh Navarchi





# Synergies Iran

Numéro 2 / Année 2021

L'autre et le soi à l'épreuve  
de la langue et de la culture

**Coordonné par Marjan Farjah  
et Atefeh Navarchi**



REVUE DU GERFLINT  
2021

## POLITIQUE EDITORIALE

**Synergies Iran** est une revue francophone de recherche en sciences humaines et sociales, particulièrement ouverte aux travaux portant sur la langue et la culture françaises, les études comparées francophones et persanes, la traduction, la didactique du français en Iran.

Sa vocation est de mettre en œuvre, en Iran, le *Programme Mondial de Diffusion Scientifique Francophone* en Réseau du GERFLINT, Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale. C'est pourquoi elle publie des articles dans cette langue, mais sans exclusive linguistique et accueille, de façon majoritaire, les travaux issus de la pensée scientifique des chercheurs francophones de son espace géographique dont le français n'est pas la langue première. Comme toutes les revues du GERFLINT, elle poursuit les objectifs suivants : défense de la recherche scientifique francophone dans l'ensemble des sciences humaines, promotion du dialogue entre les disciplines, les langues et les cultures, ouverture sur l'ensemble de la communauté scientifique, adoption d'une large couverture disciplinaire, aide aux jeunes chercheurs, formation à l'écriture scientifique francophone, veille sur la qualité scientifique des travaux.

**Libre Accès et Copyright** : © **Synergies Iran** est une revue éditée par le GERFLINT qui se situe dans le cadre du libre accès à l'information scientifique et technique. Sa commercialisation est interdite. Sa politique éditoriale et ses articles peuvent être directement consultés et étudiés dans leur intégralité en ligne. Le mode de citation doit être conforme au Code français de la Propriété Intellectuelle. La Rédaction de *Synergies Iran*, partenaire de coopération scientifique du GERFLINT, travaille selon les dispositions de la Charte éthique, éditoriale et de confidentialité du Groupe et de ses normes les plus strictes. Les propos tenus dans ses articles sont conformes au débat scientifique et n'engagent que la responsabilité de l'auteur. Conformément aux règles déontologiques et éthiques du domaine de la Recherche, toute fraude scientifique (plagiat, auto-plagiat, retrait inopiné de proposition d'article sans en informer dûment la Rédaction) sera communiquée à l'entourage universitaire et professionnel du signataire de la proposition d'article. Toute procédure irrégulière entraîne refus systématique du texte et annulation de la collaboration.

**Périodicité : annuelle**  
**ISSN 2725-6901**

### Directeur de publication

Jacques Cortès, Professeur émérite, Université de Rouen Normandie, France

### Coordination éditoriale générale et révision du numéro

Sophie Aubin, Universitat de València, Espagne

### Rédactrice en chef

Marjan Farjah (Université Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran)

### Rédactrice en chef adjointe

Atefeh Navarchi (Université Alzahra, Téhéran, Iran)

### Secrétaire de rédaction

Mina Mazhari (Université Allameh Tabataba'i, Iran)

### Titulaire et éditeur : GERFLINT

#### Siège de la revue en France

GERFLINT  
17, rue de la Ronde mare  
Le Buisson Chevalier  
27240 Sylvains-les-Moulins - France  
www.gerflint.fr  
gerflint.edition@gmail.com  
synergies.iran.gerflint@gmail.com

#### Siège de la Rédaction en Iran

Université Allameh Tabataba'i  
Faculté de la littérature persane et des langues étrangères  
Pol-e Modyriat  
Rue Allameh Jonoubi  
1997967556 Téhéran  
IRAN

#### Contact :

synergies.iran.redaction@gmail.com

### Comité scientifique

Allahshokr Assadollahi Tejaragh (Université de Tabriz, Tabriz, Iran), Jean-Pierre Cuq (Université de Nice Sophia Antipolis, Ancien Président de la FIPF, France), Fayza El Qasem (ESIT, France), Fatemeh Mirza Ebrahim Tehrani (Université Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran).

### Comité de lecture permanent

Nazita Azimi-Meibodi (Université d'Ispahan, Ispahan, Iran), Soodeh Eghtesad (Université de Téhéran, Téhéran, Iran), Mohammad Reza Farsian (Université Ferdowsi, Mashhad, Iran), Nahid Djilili Marand (Université Alzahra, Téhéran, Iran), Farzaneh Karimian (Université Shahid Beheshti, Téhéran, Iran), Adel Khanyabnejad (Université Shahid Chamran, Ahvaz, Iran), Parivash Safa (Université Tarbiat Modarress, Téhéran, Iran).

### Évaluateurs extérieurs pour ce numéro

Farnaz Sassani (Université Allameh Tabataba'i), Hadi Dolatabadi, (Université de Téhéran).

### Patronages et partenariats

Université Allameh Tabataba'i (Iran), Fondation Maison des Sciences de l'Homme de Paris (Pôle Recherche & prospective, France), Sciences Po Lyon (Partenariat institutionnel pour Mir@bel), EBSCO Publishing (EDS), Zenodo (CERN, OpenAIRE).

Numéro financé par le GERFLINT.

# PROGRAMME MONDIAL DE DIFFUSION SCIENTIFIQUE FRANCOPHONE EN RÉSEAU

Synergies Iran  
Revue du GERFLINT  
<https://gerflint.fr/synergies-iran>



## Références et indexations

Abes (SUDOC)  
Catalogue collectif de France (CCFr)  
EBSCO  
Ent'revues  
ISSN Portal (ROAD)  
Mir@bel  
MLA  
OpenAIRE | EXPLORE  
SHERPA-RoMEO  
Worldcat  
Zenodo

## Disciplines couvertes par la revue

- Ensemble des Sciences Humaines et Sociales
- Culture et communication internationales
- Sciences du langage
- Littératures francophones
- Didactologie-didactique de la langue-culture française et des langues-cultures
- Éthique et théorie de la complexité



# L'autre et le soi à l'épreuve de la langue et de la culture

Coordonné par Marjan Farjah  
et Atefeh Navarchi



## Sommaire



<b>Atefeh Navarchi</b> .....	7
Présentation du deuxième numéro de la revue <i>Synergies Iran</i>	
<b>Daria B. Koroleva</b> .....	9
Didactique de la traduction face au développement des services de traduction automatique	
<b>Esmaeel Farnoud, Hassan Zokhtareh</b> .....	21
Approches psycho-cognitives du processus de traduction : modèles et enjeux	
<b>Sébastien Doubinsky</b> .....	35
Le roman, objet quantique de la traduction - illusions, obstacles et défis	
<b>Shafigheh Keivan</b> .....	49
L'esthétique de la frontière dans <i>La Maison des Edrissi</i> de Ghazâleh Alizâdeh	
<b>Neda Sharifi</b> .....	63
La réception des œuvres de Jean-Paul Sartre en Iran	
<b>Mohammad Nasser Nabavi</b> .....	77
« Paolo Uccello, peintre », une biographie imaginaire	
<b>Hossein Rastmanesh</b> .....	91
La perspective dans la peinture iranienne : de la nécessité culturelle et philosophique à la technique	

### Annexes

Profils des contributeurs .....	107
Projet pour le n ° 3 / 2022 .....	109
Consignes aux auteurs .....	111
Publications du GERFLINT .....	115





ISSN 2725-6901

## Présentation du deuxième numéro de la revue *Synergies Iran*

**Atefeh Navarchi**

Département de Langue Littérature et Traduction française,  
Université Alzahra à Téhéran, Iran

Ce numéro réunit des articles autour de l'axe de la traduction, mais propose aussi une étude littéraire et une recherche dans le domaine de l'art.

**Daria B. Koroleva**, docteure en sciences de l'éducation et maître de conférences à l'université d'Etat de Tomsk, en Russie, s'intéresse à la formation des traducteurs à la croisée des services de la traduction automatique. À cet effet, elle rappelle les principes généraux de la didactique de la traduction pour pouvoir ensuite mentionner les interférences d'usage d'un tel service par les traducteurs novices lors de la formation.

Le processus de la traduction sera abordé via une approche psycho-cognitives par **Esmael Farnoud**, de l'université Allameh Tabataba'i, à Téhéran, et sa collègue **Hassan Zokhtareh** de l'Université Bu-Ali Sina à Hamedan. Ces deux chercheurs présentent un historique des modèles et des méthodes de recherches cognitives en traductologie et démontrent les progrès du domaine et ses impacts dans les études de la traduction.

**Sébastien Doubinsky**, maître de conférences à l'université d'Aarhus, au Danemark, après avoir évoqué la question d'identité d'un roman, étudie l'identité supplémentaire qu'offre la traduction à une oeuvre romanesque. Il examine également le rapport existant entre cette nouvelle identité et celle d'originel.

L'étude du récit de l'intrusion et de l'installation de révolutionnaires dans la demeure réquisitionnée des derniers membres d'une famille d'aristocrates, présentée par **Shafigheh Keivan**, doctorante à L'Université Jean Moulin, Lyon III, dresse un tableau de la confrontation entre le « moi » et l'« autre » dans un roman de Ghazaleh Alizadeh, écrivaine iranienne. À travers une approche littéraire et anthropologique, Shafigheh Keivan étudie la façon dont la romancière retrace la confrontation du moi à autrui dans une esthétique frontalière.

Le rôle médiateur du traducteur fera encore sujet de réflexion dans l'article de **Neda Sharifi**, doctorante en traductologie à l'université de Lille, qui étudie la réception des œuvres de Sartre en Iran à travers ses traductions persanes.

La théorie de la réception en traduction et les approches sociologiques permettent à l'auteure d'analyser l'accueil de l'écrivain sociologue qu'est Sartre par le grand public ainsi que par la classe intellectuelle et les milieux littéraires en Iran.

**Mohammad Nasser Nabavi**, chargé de cours à l'université Allameh Tabataba'i, à Téhéran, se penche sur un genre littéraire : la biographie imaginaire, dont il présente tout d'abord une histoire pour ensuite s'intéresser en particulier à celle du peintre. C'est en se basant sur la théorie de Schwob que l'auteur développe ses propos et les détaille en traitant la biographie imaginaire du peintre italien de la Renaissance Paolo Uccello.

La perspective, reconnue comme une technique révolutionnaire dans la peinture occidentale, sera étudiée d'un point de vue idéologique comme un phénomène directement lié aux évolutions intellectuelles par **Hossein Rastmanech**, doctorant en Recherches Artistiques et chargé de cours à l'Université de Sciences et Culture à Téhéran. L'auteur examine la non-présence de cette technique dans l'art pittoresque iranien et ses rapports avec les croyances idéologiques humanistes orientales.

## Didactique de la traduction face au développement des services de traduction automatique

**Daria B. Koroleva**

Université d'État de Tomsk, Russie

dariako@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0003-4989-4976>

Reçu le 12-05-2021 / Évalué le 07-09-2021 / Accepté le 15-11-2021

### Résumé

La mondialisation du monde et la croissance des contacts interculturels dans tous les domaines de la vie rendent la formation des traducteurs extrêmement importante. En même temps, le développement des services de traduction automatique (TA) bouleverse l'industrie de traduction de manière considérable. De nombreuses recherches sont consacrées à l'analyse de la qualité des traductions effectuées par TA. De même, on trouve un nombre de prospections qui prévoient l'avenir de l'industrie de traduction (parfois sans traducteur humain). Le présent article vise à analyser les incidences des services TA sur la formation des traducteurs. Pour cela, nous établissons d'abord les principes généraux de l'enseignement de traduction, puis présentons les résultats des sondages des étudiants en traduction pour révéler leurs motifs de recours aux services de TA. Finalement, nous réfléchissons à la façon dont les services de TA changent la formation des traducteurs et interfèrent avec les principes de l'enseignement de traduction.

**Mots-clés :** traduction, interprétation, didactique de la traduction, formation de traducteurs

### آموزش ترجمه در مواجهه با توسعه سرویس‌های ترجمه ماشینی

#### چکیده:

با ظهور پدیده جهانی شدن و رشد ارتباطات بین‌فرهنگی در همه زمینه‌های زندگی، آموزش مترجمان اهمیت بسزائی یافته است. در عین حال، رشد خدمات در ترجمه ماشینی صنعت ترجمه را به طرز چشمگیری متحول کرده است. پژوهش‌های بسیاری در زمینه تجزیه و تحلیل کیفیت ترجمه‌های انجام شده توسط ماشین انجام شده است. به همین ترتیب، چندین پژوهش آینده صنعت ترجمه را گاهی بدون دخالت مترجم انسان پیش‌بینی کرده‌اند.

این مقاله با هدف تجزیه و تحلیل نقش ترجمه ماشینی در آموزش مترجمان نگاه شده است. برای انجام این کار، ابتدا اصول کلی آموزش ترجمه را بیان می‌کنیم، سپس نتایج نظرسنجی‌هایی که نزد دانشجویان رشته مترجمی انجام شده‌اند را ارائه می‌دهیم تا دلایل استفاده آنها از سرویس‌های ترجمه ماشینی را دریابیم. در پایان، چگونگی تغییرات حاصله در تربیت مترجمان با استفاده از ترجمه ماشینی و تداخل آن با اصول آموزش ترجمه را بررسی می‌کنیم.

**کلیدواژه‌ها:** ترجمه، ترجمه شفاهی، آموزش ترجمه، تربیت مترجم

## Teaching translation in the light of development of machine translation services

### Abstract

The globalization of the world and the growth of intercultural contacts in all areas of life make the training of translators extremely important. At the same time, the development of machine translation (MT) services is dramatically changing the translation industry. Much research is devoted to analyzing the quality of translations performed by MT services. Likewise, there are a number of surveys that predict the future of the translation industry (sometimes without a human translator). This article aims to analyze the impact of MT services on the training of translators. To do this, we first establish the general principles of teaching translation, then present the results of surveys of translation students to reveal their reasons for using MT services. Finally, we reflect on how machine translation services are changing the training of translators and interfering with the principles of teaching translation.

**Keywords:** translation, interpretation, translation didactics, translator training

### Introduction<sup>1</sup>

Dans le cadre de la mondialisation du monde moderne et de la croissance des contacts interculturels dans tous les domaines de l'économie, de la science et de la vie, la formation des traducteurs en tant que maillon du système de communication interculturelle devient extrêmement importante. En conséquence, la didactique appropriée de la traduction devient particulièrement importante. Malgré l'importance d'une formation de traducteurs professionnels, l'enseignement de la traduction est une discipline qui est toujours à la recherche d'une méthodologie. De nombreux chercheurs notent que l'enseignement de la traduction est un domaine scientifique mal étudié (Gémar, 1996 : 497 ; Durieux, 2010 : 5 ; Stern, 2011 : 494 ; Komissarov, 2002 : 323).

### Les principes de l'enseignement de la traduction

Après avoir analysé des recherches russes et étrangères ainsi que notre propre expérience en tant qu'enseignante de traduction, nous avons établi les principes suivants de l'enseignement de la traduction :

#### 1. Connaissance des langues de travail comme condition préalable pour futurs traducteurs

L'enseignement des techniques de traduction, et en particulier à l'oral, ne peut avoir lieu que si la langue maternelle est à un bon niveau et si la connaissance

des langues passives est à un tel niveau que les étudiants les comprennent aussi facilement que leur langue maternelle. La traduction ne peut pas être véritablement enseignée si l'on doit faire face aux difficultés liées à une connaissance insuffisante des langues, ce qui limite les possibilités d'expression ou interfère avec la compréhension. Si les connaissances linguistiques des étudiants sont insuffisantes, alors aucune méthodologie ne permettra d'obtenir un bon résultat (Seleskovitch, Lederer 2001 : 165).

## **2. Préparation obligatoire à la traduction - enseignement de la lecture attentive et travail avec le contexte**

Comme le note à juste titre M. Ballard, la méthode d'enseignement de la traduction doit nécessairement inclure la théorie de la lecture et de la création de sens (Ballard, 2011 : 260). Il est impératif d'enseigner aux étudiants comment travailler avec le texte avant la traduction (lecture active). La principale difficulté rencontrée par les étudiants au stade initial de leur éducation est ce que D. Seleskovitch et M. Lederer appellent « le transcodage intempestif » (1989 :140 ; cité de Cormier, 1991 : 86). Il y a de nombreuses raisons à une transition aussi rapide vers le transcodage : le phénomène d'interférence, l'incompréhension d'un passage du texte original, une mauvaise formulation dans le texte de traduction et le fait que les coûts de réflexion pour éviter le transcodage sont trop élevés. L'une des tâches principales de l'enseignant est de bloquer le désir des élèves de sauter immédiatement et sans réfléchir sur le texte source et de remplacer systématiquement les mots de l'original par les mots de la traduction. Ne se rendant pas compte des particularités du fonctionnement des langages et du fait que chacun d'eux appartenait différemment à la réalité extralinguistique, l'étudiant se contente d'un simple échange au niveau du mot (Cormier, 1991 : 85-87; Vreck, 1998 : 48) .

F. Vreck remarque que malgré tous les efforts déployés pour amener les étudiants à comprendre d'abord la signification globale du texte, il faut admettre que beaucoup d'entre eux continuent à s'engager dans le transfert linéaire des mots, sans s'intéresser au contexte et à la connexion du texte avec la réalité extralinguistique. La façon dont les étudiants utilisent les dictionnaires est très révélatrice à cet égard. Même la moindre difficulté linguistique pousse les étudiants à se référer au dictionnaire plutôt qu'à explorer le contexte. Plus encore : recourir à un dictionnaire n'est pas efficace en raison d'une mauvaise lecture du texte. Il est essentiel que les étudiants comprennent qu'un mot rare a une seule signification avec des limites strictes. Et plus le mot est fréquent, plus il est probable qu'il soit ambigu. Ensuite, il est extrêmement important de montrer le rôle du mot environnement

dans la compréhension du sens, des nuances de sens, pour convaincre un traducteur novice que le mot ne peut être perçu et analysé isolément. Pour cela, on peut utiliser des dictionnaires monolingues (F. Vreck, 1998 : 49-50). M. Lederer propose de préparer les étudiants à la traduction grâce à des cours de lecture active. Le but d'une telle leçon est d'enseigner comment travailler avec le texte (avant traduction) de la manière qui devra travailler avec des textes à traduire.

### **3. La préférence est donnée à la qualité de traductions, pas au nombre**

De nombreux éducateurs estiment que la pratique et l'expérience sont les meilleurs moyens d'apprendre. Ce raisonnement a lieu à la condition que l'expérience soit acquise sous la supervision constante de l'enseignant, afin que les étudiants n'acquière pas initialement de mauvaises habitudes ou stratégies dont il sera difficile de se débarrasser plus tard. La pratique effrénée de traductions constantes de semaine en semaine sans système ni structure n'est pas une solution satisfaisante. Il est très important qu'au début de leurs études, tout en acquérant des compétences de base, les étudiants reconnaissent toutes les difficultés auxquelles ils sont confrontés et apprennent les stratégies optimales pour les résoudre ou les éviter. Le but d'un cours de traduction n'est pas de traduire le texte le plus rapidement possible, mais de mettre en évidence les problèmes communs auxquels les étudiants seront sûrement confrontés et de trouver des solutions possibles (Gile, 2005 : 208 ; Wecksteen, 2009 : 71).

### **4. Authenticité des textes à traduire par opposition à des passages isolés sans contexte**

Le principe d'authenticité découle du fait que c'est la seule manière de définir les stratégies que les vrais traducteurs utilisent dans leur travail professionnel. Il serait possible d'écrire des tests spécifiquement pour l'enseignement de la traduction, mais dans ce cas, ils seraient artificiels. Pour préparer les étudiants à une vraie vie professionnelle, il est nécessaire de travailler avec de vrais textes, c'est-à-dire non compilé dans le but d'enseigner la traduction. Si on utilise des textes fabriqués, alors l'exercice ne sera pas traduction, mais linguistique (Durieux, 2010 : 119 ; Baker, 2010 : 432). Aussi, lors de la formation, des situations réelles de traduction, de vrais exercices pratiques doivent être utilisés.

Quant au volume des textes traduits, il y a deux points de vue opposés. Que choisir - de petits passages pour une leçon ou des textes plus complets qui prendront beaucoup de temps ? Bien entendu, un traducteur professionnel travaille rarement avec un texte court de plusieurs centaines de mots. Dans tous les cas, les chercheurs conviennent que, quel que soit le volume, les textes doivent être complets.

Le dernier principe n'est pas facile à suivre car dans de rares cas, les textes courts peuvent avoir une complétude sémantique, mais, bien sûr, il ne faut pas donner aux étudiants des textes de plusieurs dizaines de pages. Il est impossible de travailler avec des textes de ce volume dans de nombreux cas, et indésirable au début de la formation. La traduction de plusieurs textes très longs empêche les étudiants d'acquérir une riche expérience d'apprentissage. Selon K. Déjean Le Féal, il est nécessaire de travailler avec des textes courts afin de pouvoir tout faire en un seul cours, y compris l'édition et la discussion des résultats. Ceci est fait pour que les étudiants apprennent des méthodes de travail adéquates dès les premiers cours (Déjean Le Féal, 1995 : 20 ; Durieux, 2010 : 125). Certains chercheurs (C. Durieux, D. Gile, M. Ballard) suggèrent de donner de grands textes pour que les étudiants puissent voir le contexte, mais n'en traduisent que des extraits. On peut proposer un extrait tout en expliquant le contexte. Cela permet de travailler avec une variété de textes, y compris des extraits de livres. Au stade initial de la formation, on peut donner de courts articles sur des événements actuels. Pour une traduction spécialisée, on peut prendre des extraits de livres scientifiques, d'articles scientifiques. À la fin du semestre ou de l'année, chaque étudiant peut se voir confier une tâche de traduction plus approfondie afin de comprendre ce que signifie travailler sur un grand texte (Gile, 2005 : 202 et 206). M. Ballard propose, dans la mesure du possible, d'introduire des textes longs, de ne traduire que la fin, et le début peut servir de contexte. C. Durieux, estime qu'il est préférable de donner un document complet, même s'il est long, et de parcourir les parties qui ne sont pas destinées à la traduction, afin que la traduction des passages nécessaires s'inscrive dans le contexte général (Ballard, 2011 : 259 ; Durieux, 2010 : 125).

## **5. Complexité croissante des textes et des exercices**

Idéalement, il faut obtenir une augmentation progressive de la complexité des textes. Les débutants traduisent des textes faciles et puis de plus en plus difficiles. Trois directions de complexité croissante peuvent être distinguées : la complexité de l'édition (d'un texte généraliste à un texte spécialisé complexe), la complexité de trouver des informations et de la terminologie, ainsi qu'une combinaison de plusieurs techniques. En ce qui concerne la complexité de la recherche d'informations, il est difficile de déterminer quel domaine de connaissance est «plus difficile» qu'un autre. Les nouvelles technologies peu connues seront jugées difficiles, par exemple les technologies qui viennent d'apparaître et qui sont mal représentées dans les encyclopédies (Durieux, p. 19). K. Déjean Le Féal estime qu'il est nécessaire dès le début d'apprendre aux étudiants à rechercher des informations complémentaires - un aspect important de leur futur métier. Après tout, même la traduction

de textes généraux nécessite des informations supplémentaires. Cependant, une telle recherche d'informations peut devenir incontrôlable ou conduire à une recherche purement terminologique, s'il s'agit d'un domaine totalement inconnu. Les étudiants doivent comprendre qu'une petite recherche d'informations ne suffit pas pour traduire des textes inconnus. Une immersion approfondie dans le sujet est nécessaire afin de mettre pleinement en œuvre une traduction de haute qualité.

D. Gile fait deux observations à cet égard : premièrement, le niveau de spécialisation d'un texte n'est pas toujours associé à la complexité de sa traduction. Parfois, les textes généraux sont difficiles à traduire, et parfois les textes spécialisés sont faciles et bien écrits. Deuxièmement, au stade initial de la formation, on ne peut travailler qu'avec un seul problème. Par exemple, suggérer des textes dont la principale difficulté est la terminologie. Une autre fois, proposer une phrase ambiguë ou incompréhensible dans un petit texte et se concentrer uniquement sur elle. En d'autres termes, le principe de la complexité croissante n'est pas toujours le seul critère de progrès (Déjean Le Féal, 1995 : 20 ; Gile, 2005 : 204).

## **6. Enseigner des stratégies de traduction, non pas des connaissances**

La traduction nécessite des connaissances, des compétences et des capacités spécifiques qui doivent être acquises au cours du processus d'apprentissage (Komissarov, 2002 : 323 ; Gile, 2005 : 66 ; Balacescu, Stefanink, 2009 : 220). V.N. Komissarov souligne que l'objectif de l'enseignement de la traduction n'est pas de faire maîtriser certains schémas de modèles et règles applicables dans toutes les situations, mais d'apprendre une variété de stratégies et de techniques de traduction, la capacité de choisir la méthode optimale dans une situation particulière, pour des textes de différents styles et etc. Les tâches de traduction peuvent être à la fois typiques et individuelles, nécessitant des approches non standards. Le traducteur doit comprendre s'il est possible d'utiliser une méthode de traduction bien connue ou une méthode « occasionnelle » unique (Komissarov, 2002 : 324). La nature de la formation et le développement des automatismes sont également importants (Miram, Gon, 2003 : 73-74). La formation en traduction devrait contribuer au développement des compétences et des capacités de traduction, à la maîtrise des méthodes et stratégies de traduction, à l'accumulation d'expérience dans la traduction de divers textes, à la formation de compétences en traduction - « un système caché de connaissances nécessaires pour traduire » (PACTE 2003, p. 58 ; cité de Kuznik, 2007 : 119).

## **7. Lutte contre les calques et les techniques de traduction littérale**

La première chose à enseigner aux étudiants est qu'il faut traduire le sens, pas les mots. Les étudiants novices en traduction ont tendance à traduire littéralement. Pour que l'étudiant se rende compte que les significations doivent être traduites, il est d'abord nécessaire d'expliquer toutes les méthodes de traduction littérale et équivalente. La lutte contre l'ingérence est également extrêmement importante. Au stade initial de la traduction, les étudiants doivent recevoir certaines instructions avant de se précipiter pour traduire sans réfléchir. Ce travail préliminaire est effectué pendant le cours. Par exemple, on peut organiser un cours comme suit (selon M. Cormier, 1991 : 85-87) : après avoir distribué le texte à traduire, l'enseignant donne les tâches suivantes :

- la lecture attentive du texte original ;
- identifier les passages qui causent de la confusion ;
- discuter;
- identifier les passages nécessitant une reformulation significative dans la langue cible;
- identifier les passages qui offrent une large marge de manœuvre pour la reformulation dans la langue cible.

Telles sont les étapes de base avant de passer à la traduction du texte. Une fois cette méthode maîtrisée, les étudiants pourront le faire seuls.

## **8. Absence de professionnalisation de la formation**

Il y a des positions polaires sur ce point. D'une part, il y a des chercheurs qui pensent que les traducteurs ont besoin de fondements épistémologiques et d'outils méthodologiques pour pouvoir traiter n'importe quel type de texte et dans n'importe quel contexte. En revanche, certains chercheurs jugent la formation générale insuffisante et souhaitent développer des compétences de traduction de haut niveau chez les traducteurs, sacrifiant d'autres aspects de la formation (Guidère, 2008 :114). Par exemple, selon F. Herbulot, il est nécessaire de former non pas des traducteurs spécialisés, mais des traducteurs (Herbulot, 1998 : 381). G. Ho adhère au point de vue opposé. Il estime que la formation des traducteurs doit se concentrer sur la traduction professionnelle, car cela est exigé par le marché du travail et les employeurs. L'objectif principal de la formation des traducteurs est de répondre aux exigences du marché du travail, et non aux intérêts académiques obscurs qui proviennent d'approches déconnectées de la réalité. De telles approches ne peuvent éduquer que les universitaires et les traducteurs qui sont peu susceptibles de trouver un emploi sur le marché de la traduction professionnelle.

Les cours axés sur la traduction professionnelle ne seront pas seulement utiles aux futurs traducteurs, mais donneront également une impulsion à la recherche en traduction et aux enseignants. Dans le marché mondial d'aujourd'hui, les traducteurs professionnels sont l'un des moteurs de la nouvelle économie fondée sur la connaissance (Ho, 2007 : 66-67). À la suite de D. Seleskovitch, M. Lederer et F. Herbulot, nous insistons sur l'absence de spécialisation dans l'enseignement. Les futurs traducteurs devraient recevoir une spécialisation spécifique déjà sur le lieu de travail et ne pas être spécialisés dans un domaine particulier. Comme le souligne J.-C. Gémar, il est naïf de penser qu'un étudiant diplômé aura la compétence professionnelle exigée d'un traducteur expérimenté. Au cours de la formation, on ne peut obtenir qu'un «produit semi-fini», qui sera amélioré au cours de l'activité professionnelle (Gémar, 1996 : 503).

Ainsi, nous avons élaboré les principes méthodologiques de l'enseignement de la traduction. Ensuite, nous allons voir comment les services de traduction automatique influencent ces principes.

### **Développement des services de traduction automatique et ses incidences**

Les services de traduction automatique (TA) ont connu un essor considérable ces dernières années. La qualité des traductions effectuées par ses services ne cesse de s'améliorer à tel point que l'on se demande si la profession traducteur va disparaître dans l'avenir plus ou moins proche. Parmi les services les plus connus on peut nommer DeepL, Google, Bing, Yandex, Baidu, Reverso.

Les recherches consacrées à la qualité des traductions effectuées par TA sont assez nombreuses. Le présent article vise à analyser les incidences des services TA sur la formation des traducteurs.

Mon expérience professionnelle en tant qu'enseignante de la traduction montre que les étudiants de traduction ont largement recours aux services de TA ce qui influence négativement le développement de leur compétence de traduction.

Afin de confirmer l'hypothèse j'ai effectué des questionnaires anonymes parmi mes étudiants en traduction (30 personnes au total) pour comprendre à quelle fréquence les étudiants utilisent ces services et pourquoi. Bien sûr, les résultats ne peuvent pas être complètement valables puisque les apprenants ont tendance à minimiser les résultats sachant que recourir aux services de TA est une pratique désapprouvée.

Les questionnaires ont révélé que 90% des étudiants en traduction interrogés recourent à ces services, 80% le font de manière régulière.

Parmi les raisons de recours aux services de TA les étudiants ont nommé les suivants :

- Désir d'épargner les efforts cognitifs (70%) ;
- Vitesse de traduction (85%);
- Manque de temps (75%)
- Autres (40%) ;

Or, la pratique abusive de TA par les étudiants en traduction viole les principes suivants de la didactique de traduction :

1. Connaissance des langues de travail (possible de traduire un texte via TA sans bien maîtriser la langue).
2. Préparation obligatoire à la traduction - une lecture attentive et travaille avec le contexte (les futurs traducteurs n'apprennent pas à bien lire et analyser le texte se contentant de lecture superficielle).
3. Assimilation des stratégies de traduction, compétence de traduction (les apprenants ne développent pas la compétence de traduction et tous les savoir-faire qu'elle comprend).
4. Lutte contre les calques et les techniques de traduction littérale (au lieu de réfléchir à une bonne formulation dans la langue cible un apprenant ne fait que corriger des variantes toutes prêtes fournies par TA).

On peut très bien voir que l'influence des services de TA par les futurs traducteurs peut être considérée comme négative. Cela est confirmé par mon expérience professionnelle en tant qu'enseignante de la traduction. Les savoir-faire des étudiants qui faisaient leurs études il y a 10 ans étaient supérieurs à ceux des étudiants d'aujourd'hui qui épargnent leurs efforts cognitifs en recourant largement aux TA.

Puisque cet article est notre première tentative d'analyse du phénomène de TA dans la formation des traducteurs, nous ne saurions pas expliquer comment empêcher cette pratique ou comment pouvoir en prédire les conséquences à long terme. Des recherches longitudinales seraient nécessaires à cet effet.

### **Pour aller plus loin : pistes de réflexion**

Le développement de l'Intelligence Artificielle et des services de traduction automatique a certainement bouleversé l'industrie de traduction. Est-ce que la profession de traducteur va disparaître dans un avenir plus ou moins proche ? On ne sait pas. Certainement le métier de traducteur exige de larges connaissances, une approche créative et l'esprit critique - autant de facteurs que l'Intelligence

Artificielle ne maîtrise pas (pour l'instant). Parfois, on avance même l'idée de *traduction hybride* : traduction par l'Intelligence Artificielle, puis révision par un traducteur humain. Mais ce schéma va sans doute bouleverser la formation des traducteurs ainsi que les principes énumérés ci-dessus.

### Bibliographie

- Алферова, Д.А. 2010. Модульное обучение переводу научно-технических текстов с использованием информационных технологий: диссертация кандидата педагогических наук: 13.00.02 / Алферова Динара Адлевна; [Место защиты: Рос. ун-т дружбы народов], Москва, 273 с.
- Гавриленко, Н.Н. 2008. Обучение переводу в сфере профессиональной коммуникации: монография. - М.: РУДН, 175 с.
- Комиссаров, В.Н. 2002. Современное переводоведение, М.: Изд-во «ЭТС», 424 с.
- Мирам, Г. Э., Гон, А. 2003. М. Профессиональный перевод: учебное пособие. - К.: Эльга, Ника-центр, 136 с.
- Baker, M. 2010. Linguistics and the training of translators and interpreters. Meaning in translation. Edited by Barbara Lewandowska-Tomaszczyk and Marcel Thelen. Peter Lang GmbH, Frankfurt am Main, p. 427- 436.
- Balacescu, I., Stefanink, B. 2009. Les bases scientifiques d'une approche herméneutique et d'un enseignement de la créativité en traduction // Übersetzung und hermeneutik. Traduction et herméneutique. Bucharest : Zeta books., p. 211-256.
- Ballard, M. 2011. *Opération vérité pour la traduction dans l'enseignement supérieur. De la linguistique à la traductologie. Interpréter/traduire*. Presses universitaires de Septentrion. Villeneuve d'Ascq, p. 253-270.
- Cormier, M. 1991. *La notion de « liberté » dans l'apprentissage de la traduction. La liberté en traduction*. Actes du colloque international tenu à l'E.S.I.T. les 7,8,9 juin 1990. Réunis par Marianne Lederer et Fortunato Israël. Paris, Didier Erudition, p.83-93.
- Déjean Le Féal, K. 1995. *Pédagogie raisonnée de la traduction*. Office des publications officielles des communautés européennes.
- Durieux C. 2010. *Fondement didactique de la traduction technique*. Paris : La maison du dictionnaire.
- Gémar, J.-C. 1996. « Les sept principes cardinaux d'une didactique de la traduction ». *Meta : journal des traducteurs*, vol. 41, № 3, 1996, p. 495-505.
- Gile, D. 2005. *La traduction, la comprendre, l'apprendre*. Presses universitaires de France.
- Guidère, M.2008. *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*. Groupe de Boeck.
- Herbulot, F. 1998. *La formation des traducteurs pour l'Europe d'aujourd'hui et de demain. Europe et traduction*. Textes réunis par Michel Ballard. Artois Presses Université. Les presses de l'Université d'Ottawa, p. 371-381.
- Ho, G. 2007. Translator training : admission criteria, training, employability, market and income. Quelles qualifications pour les traducteurs ? Sous la direction de Daniel Gouadec. Paris : La maison du dictionnaire, p. 65-85.
- Kuznik, A.2007. *Les "tâches de traduction" en tant qu'indicateurs de la compétence de traduction dans une approche comportementale. Quelles qualifications pour les traducteurs ?* Sous la direction de Daniel Gouadec. Paris : La maison du dictionnaire, p. 117-132.
- Lederer, M. 1994. *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris : Hachette, Paris.
- Peverati, C. 2009. Professionally oriented translation teaching in a modern-language faculty. An exploratory case-study. Translation research Projects 2. Edited by Anthony Pym and

Alexander Perekrestenko. Intercultural studies group. Universitat Rovira I Virgili/ Tarragona, Spain, p. 173-189.

Lederer, M. 1994. *La traduction aujourd'hui. Le modèle interprétatif*. Paris : Hachette.

Peverati, C. 2009. Professionally oriented translation teaching in a modern-language faculty. An exploratory case-study. Translation research Projects 2. Edited by Anthony Pym and Alexander Perekrestenko. Intercultural studies group. Universitat Rovira I Virgili/ Tarragona, Spain, p. 173-189.

Seleskovitch, D., Lederer M., 2001. *Interpréter pour traduire*. Didier Erudition.

Stern, L. 2011. Training interpreters. The Oxford handbook of translation studies Edited by Kirsten Malmkjaer and Kevin Windle. Oxford university press, p. 490-509.

Vreck, F. 1998. *Les préalables de traduction. Enseignement de la traduction et traduction dans l'enseignement*. Sous la direction de Jean Delisle et Hannelore Lee-Jahnke. Presses de l'Université d'Ottawa, p. 49-58.

Wecksteen C. 2009. *Traductologie et optimisation de l'enseignement de traduction. Traductologie et enseignement de la traduction à l'Université*. Études réunies par Michel Ballard. Artois presses université, p. 65-89.

## Note

1. Cette recherche a pris sa source dans le cadre de l'École internationale de Traduction (Norouz 1400), organisée par le département de traduction française de l'Université Allameh Tabataba'i, du 27 au 30 mars 2021..



## Approches psycho-cognitives du processus de traduction : modèles et enjeux

**Esmael Farnoud**

Université Allameh Tabataba'i, Téhéran, Iran

[efarnoud@parisnanterre.fr](mailto:efarnoud@parisnanterre.fr)

<https://orcid.org/0000-0001-7205-0873>

**Hassan Zokhtareh**

Université de Bu-Ali Sina, Hamedan, Iran

[h.zokhtareh@basu.ac.ir](mailto:h.zokhtareh@basu.ac.ir)

<https://orcid.org/0000-0001-6452-2623>

Reçu le 09-05-2021 / Évalué le 18-09-2021 / Accepté le 15-11-2021

### Résumé

L'étude cognitive de la traduction, tout en offrant une nouvelle perspective pour étudier le processus de la traduction dans la tête du traducteur, nous incite à former de nouvelles idées de recherche. Cet article se propose de donner une brève introduction aux études de traduction axées sur la cognition, dans l'espoir de promouvoir la science de la traductologie. Plusieurs modèles théoriques ont été proposés par les chercheurs pour découvrir la boîte noire du traducteur. La recherche axée sur les processus de la traduction présente un élan prometteur dans les premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle, car elle emprunte les derniers modèles théoriques et méthodes de recherche aux disciplines cognitives voisines telles que la psychologie cognitive, la linguistique cognitive, la neurophysiologie et la linguistique computationnelle. Cette petite étude tente de trier les défis dans la recherche cognitive du processus de traduction afin de suggérer la direction potentielle du développement dans les études de traduction cognitive.

**Mots-clés :** traductologie, sciences cognitives, processus de traduction, psycholinguistique

### رویکردهای شناختی به فرآیند ترجمه: الگوها و چالشها

#### چکیده

تردیدی نیست که رویکرد شناختی به پدیده ترجمه، افزون بر ارائه دیدگاهی نوین به فرآیند ترجمه در ذهن مترجم، راه را بر حوزههای پژوهشی جدیدی میگشاید. جستار کنونی، به امید ترویج ترجمهشناسی، میکوشد تا با اتکا به علوم شناختی مقدماتی کوتاه از مطالعات ترجمه ترسیم نماید. پژوهشگران این حیطه الگوهای نظری گوناگونی برای کشف جعبه سیاه ذهن مترجم ارائه کردهاند. بیگمان، پژوهشهای بینارشتهای پیرامون فرآیندهای ذهنی ترجمه، از آنرو که الگوهای نظری و روش تحقیق خود را از رشتههایی شناختی چون روانشناسی شناختی، زبانشناسی شناختی، کاراندامشناسی سیستم عصبی و زبانشناسی محاسباتی وام میگیرند، پیشرفتهای چشمگیری در نخستین دههای سده بیست و یکم خواهند داشت. این پژوهش کوتاه بر آنست تا افزون بر برشمردن چالشهای شناختی فرآیند ترجمه، راههای بالقوهای را جهت پیشرفت مطالعات ترجمهشناختی پیشنهاد دهد.

**واژگان کلیدی:** ترجمهشناسی، علوم شناختی، فرآیندهای ترجمه، روانشناسی زبان

## Psycho-cognitive approaches to the translation process: models and challenges

### Abstract

The cognitive study of translation provides us new perspective to study the translation process in the translator's mind, and it prompts us to make new research ideas. This article intends to give a brief introduction to cognition-oriented translation studies, in the hope of promoting the science of translation studies. Several theoretical models have been proposed by researchers to discover the translator's mental black box. Researches focused on the processes of translation have an enthusiasm in the first decade of the 21st century, as it borrows the latest theoretical models and research methods from neighboring cognitive disciplines such as cognitive psychology, cognitive linguistics, neurophysiology and science. computational linguistics. This article attempts to sort out the challenges in cognitive research of the translation process in order to suggest the potential direction of development in cognitive translation studies.

**Keywords:** translation studies, cognitive sciences, translation process, psycholinguistics

### Introduction<sup>1</sup>

La traduction existe depuis des millénaires, mais comprendre les particularités du processus compliqué de transformation d'une information d'une langue en une autre intrigue de plus en plus les chercheurs du monde entier. C'est peut-être l'une des nombreuses raisons pour lesquelles les chercheurs sont devenus motivés à mener des études sur les processus de traduction et d'interprétation.

Considérée comme une activité mentale, la traduction a progressivement attiré l'attention des psychologues cognitifs car elle constitue un excellent échantillon pour étudier la représentation de l'information verbale. La traduction comprend deux étapes : la compréhension de la langue d'origine et la production de la langue cible. La compréhension fait référence au processus mental par lequel le traducteur construit du sens dans le cerveau à l'aide des éléments visuels primitifs. La production dans la langue cible fait référence au processus par lequel le traducteur réexprime le sens de la langue originale construite dans son cerveau en faisant usage de la forme de la langue cible. Dans le processus de compréhension de la langue d'origine et de production dans la langue cible, les connaissances dictionnaire et encyclopédique du traducteur, ainsi que l'inférence du raisonnement basé sur les connaissances jouent un rôle important.

La science cognitive, en tant qu'une discipline relativement jeune, tout en favorisant l'étude scientifique interdisciplinaire de l'esprit et de ses processus,

en s'appuyant sur l'anthropologie, l'intelligence artificielle, la linguistique, les neurosciences, la philosophie et la psychologie (Mandler, 2002 ), étudie l'intelligence et le comportement, en se concentrant sur la façon dont l'information est représentée, traitée et transformée à travers des facultés telles que la perception, le langage, la mémoire et le raisonnement dans les systèmes nerveux biologiques. Elle examine également comment les machines exécutent des tâches qui, imitant l'activité cognitive humaine, nécessitent un certain type de langage, de mémoire et de raisonnement pour être accomplies.

### Quatrain traductologique :

Ladmiral (2012) distingue quatre moments dans l'histoire de la traductologie :

- *La préhistoire de la traductologie, la traductologie prescriptive, qui regroupe les études à caractère pédagogiques et empiriques et aussi, certains aspects traditionnellement littéraires ou philosophiques - c'est la traductologie d'avant-hier* (Saint Augustin, Saint Jérôme, Cicéron, Etienne Dolet, Roger Zuber, etc) ;
- *La traductologie descriptive qui correspond à toute production linguistique (descriptive ou contrastive) - on l'appelle la traductologie d'hier* (Vinay et Darbelnet, Fiodorov, G.Mounin) ;
- *La traductologie productive ou la traductologie d'aujourd'hui qui suppose que tout le travail de théorisation soit appelé à faciliter l'activité des traducteurs, à lui fournir des théorèmes pour la traduction* (M.Lederer, D.Seleskovitsh, M.Ballard, J.Deslile, E,Nida, J.-R.Ladmiral, I.Oséki-Dépré, J.C.Gémar) ;
- *La traductologie inductive ou scientifique qui correspond à l'étude expérimentale dans la perspective d'une psycholinguistique cognitive - c'est la traductologie de demain.*

Le quatrième âge de la traductologie dans la pensée ladmiralienne s'appuie sur l'importance de la science cognitive. « Le quatrième âge, ce serait donc la traductologie inductive ou scientifique. Il s'agit d'une étude scientifique à mener sur ce qui se passe dans la tête, et même plus précisément dans le cerveau du traducteur. J'y ai vu la traductologie de demain ; mais ce serait plutôt la traductologie d'après-demain, compte tenu de la complexité des phénomènes en cause. » (Ladmiral, 2012 : 16).

### Traduction interne et traduction externe

Nous pourrions classer les études de traduction en deux types : externalisées et internalisées. Kiraly (1995) voit le processus de traduction à la fois comme une

activité sociale (externe) et cognitive (interne). La première, dans laquelle s'inscrivent les études de traduction traditionnelles, est centrée sur les méthodes, les normes et les fonctions de la traduction relatives aux produits de la traduction. La deuxième, que l'on peut appeler des études de traduction axées sur la cognition, se concentre sur le processus de traduction, visant à fonder un modèle de traduction sur la réalité psychologique et à révéler les mécanismes psychologiques de la traduction, ce qui permet de décrire et d'expliquer comment les stratégies de compréhension, de prise de décision et de re-verbalisation se produisent dans l'esprit bilingue d'un traducteur. Bell croit qu'il faut « externaliser le système interne en le modélisant » (Bell, 1989 : 240).

Dans le modèle cognitif (psycholinguistique) de Kiraly, l'esprit du traducteur est « un système de traitement de l'information dans lequel une traduction provient de l'interaction de processus intuitifs et contrôlés en utilisant des informations linguistiques et extralinguistiques » (Kiraly, 1995 : 102). Sur la base d'une série d'études de cas, Kiraly montre que le processus de traduction est une combinaison de processus contrôlés et incontrôlés, et non observables.

### **Modèles cognitifs du processus de la traduction**

L'histoire de la traductologie a vu se succéder un grand nombre de modélisations plus ou moins complexes. Celles-ci se situent toutes sur une échelle reliant les extrémités de la naturalisation, appelée respectivement « domesticating strategy » et de la distanciation, appelée respectivement « foreignizing strategy » (Lenzen, 2005 : 29). Les tenants des deux positions extrêmes sont respectivement appelés ciblistes et sourciers (voir discussion dans Pym, 1997 :155). Un des modèles parmi plusieurs, c'est celui du « processus heuristique de la traduction » (Delisle, 1980 : 85) proposé par Jean Delisle dans son ouvrage fondamental *L'analyse du discours comme méthode de traduction*. Selon l'auteur, « l'interprétation est la voie par laquelle on atteint le sens d'un mot, d'un énoncé ou d'un texte tout entier. La traduction est un exercice interprétatif, une analyse intelligente du discours. » (Delisle, 1980 : 65). De manière convaincante, Delisle s'emploie à démontrer que la construction du sens n'est pas seulement issue de la somme des signifiants linguistiques mis en œuvre (la masse textuelle), mais qu'elle résulte de l'interaction entre ces informations linguistiques et le bagage cognitif du traducteur (son savoir encyclopédique) ainsi que des paramètres situationnels et contextuels, en somme des informations extralinguistiques.

Delisle décompose le processus heuristique de la traduction en trois phases distinctes, à savoir la compréhension, la reformulation et la vérification (*Ibid* :

69). La compréhension s'effectue par référence à la langue (signification) et par référence à la réalité non-linguistique (désignation). La reformulation des idées extraites du texte à traduire se fait par un « va-et-vient entre le sens « immatérialisé » qui cherche à s'extérioriser, et les formes linguistiques disponibles propres à le manifester » (*Ibid* : 78). La vérification donne lieu à une deuxième interprétation du message à traduire permettant un choix raisonné parmi les solutions provisoires retenues : « (...) il y a un mouvement continu, au moment de l'interprétation, entre les signifiants de la langue de départ et les concepts à dégager (première interprétation) et entre ces concepts et les signifiants de la langue d'arrivée les plus propres à l'exprimer (deuxième interprétation). » (*Ibid* : 84).

James S. Holmes (1988 : 96) a présenté un modèle mental pour modéliser le processus de traduction, appelé « Mapping Theory » (la théorie cartographique).

*Dans ce modèle, pendant que nous traduisons des phrases, nous avons une carte du texte original dans notre esprit et en même temps, une carte du genre de texte que nous voulons produire dans la langue cible. Même lorsque nous traduisons en série, nous avons ce concept de structure de sorte que chaque phrase de notre traduction est construite non seulement à partir de la phrase du texte original mais avec les deux cartes du texte original et du texte traduit lesquelles nous entretenons tout en exécutant la traduction. (Holmes, 1988 :96).*

Hans Höning, dans l'article « Holmes mapping theory and the landscape of mental translation process », précise que

*le texte original, pour qu'il soit traduit, est «déménagé» de son contexte naturel et projeté dans la réalité mentale du traducteur. En conséquence, le traducteur n'exécute pas son travail sur le texte original mais sur la projection mentale qu'il en fait. Il y a deux sortes de traitements : l'espace de travail contrôlé et l'espace de travail non-contrôlé. Dans l'espace de travail non-contrôlé, la première compréhension du texte se concrétise, et est utilisée pour mettre en place des cadres et des schémas, un assortiment de patrons sémantiques, basés sur l'expérience perceptive du traducteur. (Höning 1991 : 78).*

La théorie des sens ou théorie interprétative de la traduction (TIT) est pionnière dans l'approche cognitive de l'étude de la traduction. Ses principaux chercheurs, Seleskovitch et Lederer, de l'École Supérieure d'Interprètes et de Traducteurs (ESIT) de Paris, ont réalisé des travaux novateurs sur l'analyse de l'interprétation.

La TIT identifie trois phases interdépendantes du processus de traduction/interprétation, à savoir (1) la compréhension, (2) la désverbalisation et (3) la ré-expression. Cette théorie (Seleskovitch, 1968 ; Seleskovitch & Lederer, 2002) a

décrit le processus d'interprétation et de traduction comme une réexpression du sens textuel à travers sa déverbalisation et sa réverbalisation subséquente dans la langue cible. Seleskovitch et Lederer (2002 : 41-43) argumentent que, dans la communication verbale, les formes linguistiques disparaissent, laissant derrière elles un état de conscience du sens qui peut alors être spontanément exprimé dans la langue cible. Le sens a été défini comme une représentation mentale non verbale qui a émergé dans l'esprit de l'interprète à la suite de l'interaction entre le sens linguistique et la connaissance du monde (compléments cognitifs). Afin de détacher le sens des mots de la langue source, Seleskovitch et Lederer (*Ibid* : 27-30) recommandent à l'interprète de visualiser les images suggérées par le texte. Voir mentalement un objet ou un événement semblait pour eux à en comprendre le sens. La visualisation était ici une technique, un outil pédagogique pour aider les étudiants à saisir le sens et à oublier les mots du texte source.

Dans leur modèle, Seleskovitch et Lederer (*Ibid* : 42) décrivent l'interprétation comme un processus en trois étapes : « discours 1 - sens déverbalisé - discours 2 ». La notion de sens en tant que représentation mentale détachée du langage qui peut être réexprimée à l'identique dans n'importe quelle langue (Seleskovitch et Lederer, 2002 : 57) offrait une vision idéalisée du processus d'interprétation. Dans l'esprit de l'interprète idéalisé, il n'y avait pas de contact entre les langues : elles restaient séparées par les représentations mentales non verbales du sens.

Cependant, les études psycholinguistiques ont montré qu'il n'existait pas de séparation claire entre les deux langues d'un bilingue. Plusieurs spécialistes de la traduction ont fait valoir que les traducteurs ont tendance à s'appuyer d'abord sur des correspondances formelles et à ne rechercher d'autres possibilités que si les interprétations littérales échouent (Tirkkonen-Condit, 2005). Le modèle d'interprétation de la traduction a été développé pour répondre aux besoins pédagogiques ; il n'a pas cherché à offrir une description précise des processus cognitifs et des représentations mentales. Gile (2003) a affirmé qu'elle avait été critiquée en tant que théorie scientifique descriptive mais pas en tant que paradigme pédagogique, et a plaidé en faveur de son application dans la classe d'interprétation et de traduction pour éviter les traductions littérales, incitant les élèves à reformuler le texte source.

La traduction interprétative se définit comme un processus triangulaire, englobant des signes, phase non verbale et réverbération. Ceci est différent du processus de traduction interlinguistique appelé « transcodification », également appelé « correspondance » à partir de 1986 (Seleskovitch, 1986), se référant aux équivalences décontextualisées qui conservent dans le texte le sens qu'elles avaient au niveau linguistique. La TIT fait donc la différence entre la traduction interprétative

(effectuée entre textes) et la transcodification (effectuée entre éléments linguistiques); chacun d'eux implique des processus différents. Seleskovitch a étudié un corpus de discours en anglais et leurs interprétations consécutives et a analysé les notes prises par les interprètes. Elle a montré qu'ils prenaient note de certains éléments tels que les nombres, les listes et les termes techniques. Ce sont des éléments « transcodifiables » qui doivent être écrits par l'interprète car ils peuvent être isolés du contexte et, en plus, intervenir plus spécifiquement dans la recherche de la mémoire comme un processus de reconnaissance plutôt que d'interprétation.

Le Docteur Roger Thomas Bell, linguiste, traductologue et formateur des traducteurs et interprètes depuis 1960, dans son livre intitulé *Translation and Translating: Theory and Practice* (1991), présente un modèle de processus de la traduction qui s'appuie sur des perspectives linguistiques et psycholinguistiques divisées en phases d'analyse et de synthèse. Il emploie des éléments d'intelligence artificielle dans son organisation structurelle et adopte le cadre de la linguistique systémique-fonctionnelle.

Pour Roger Bell, le processus de traduction comprend trois phases (voir la figure 1 ci-dessous). Il s'agit de l'analyse d'un texte spécifique à une langue (le texte de la langue source) en termes de représentation sémantique universelle (c'est-à-dire, une image mentale non spécifique à la langue), qui est suivie par la synthèse de la représentation sémantique en une représentation différente. Texte spécifique à la langue (le texte de la langue cible).

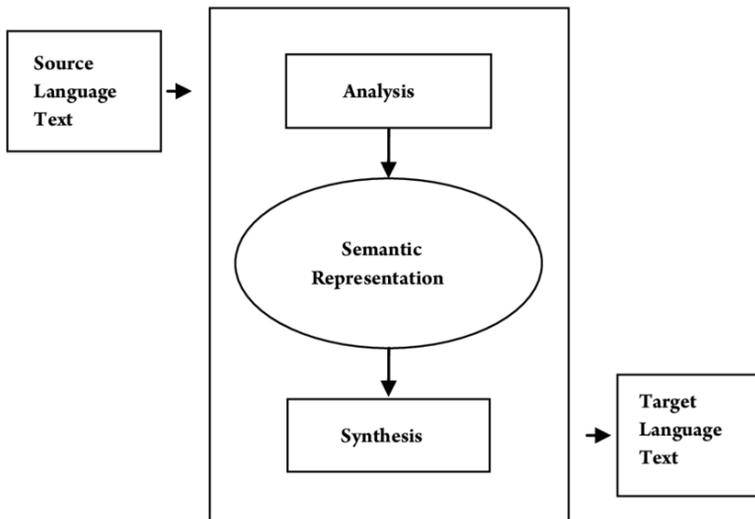


Figure 1. Modèle de processus de la traduction de Bell (1991 : 21)

Le modèle de processus de traduction de Bell repose sur les hypothèses suivantes. Il estime que le processus de traduction est un cas particulier du traitement de l'information, qui peut être décrit par la théorie du traitement psychologique de l'information. Dans le processus de traduction, le traducteur doit utiliser des représentations sémantiques qui ne sont limitées par aucune langue comme intermédiaire pour décoder le texte original et encoder le texte dans la langue cible afin que l'ensemble du processus se déroule dans la mémoire à court et à long terme. Que ce soit dans l'étape d'analyse du signal d'entrée ou dans l'étape de synthèse du signal de sortie, le traitement de texte doit être effectué de manière descendante ou ascendante, faisant interagir chaque sous-processus mutuellement. En conséquence, le processus de traduction devrait inclure un système de reconnaissance visuelle de mots, un système d'écriture, divisé en deux parties : l'analyse et la synthèse, à savoir l'étape d'analyse et celle de synthèse. Cela correspond à peu près à la compréhension et à l'expression des études de traduction traditionnelles. L'ensemble du processus de traduction est effectué dans le système de mémoire, comme indiqué sur la figure 2 :

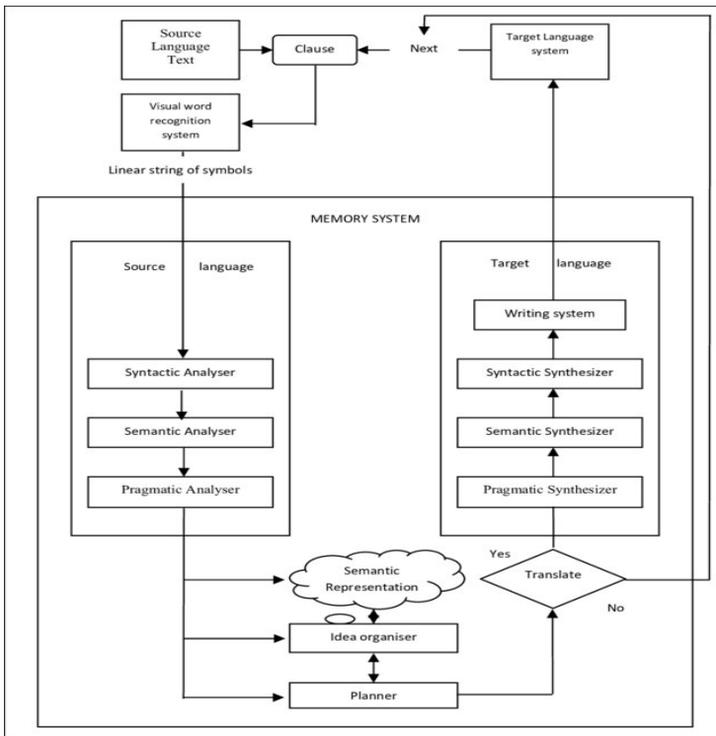


Figure 2: Cartographie de Bell du processus de traduction (1991: 46)

Bien que les entrées doivent être traitées aux niveaux syntaxique, sémantique et pragmatique, aucun ordre fixe n'est établi a priori et il y a toujours la possibilité de régression, ce qui permet une révision constante et des changements dans les décisions précédentes.

Contrairement à Peter Newmark qui compare l'activité de traduction à un iceberg : « La pointe est la traduction - ce qui est visible, ce qui est écrit sur la page, l'activité, c'est tout le travail que vous faites » (1988 : 12), Bell adopte l'image d'un glaçon qui est décongelé puis recongelé. Pendant le processus de traduction, le texte de la langue source est « fondu » (c'est-à-dire analysé pour produire la représentation sémantique). Chaque molécule bouge et change de place ; certains s'échappent même, et de nouveaux sont déversés pour remplir les espaces. Lorsque le texte de la langue cible est synthétisé, il devient un nouveau glaçon, qui est différent de l'original mais semble être le même (Aly, 2018 : 3).

Le cerveau est une boîte noire qui ne peut pas être ouverte et ne peut détecter son mécanisme interne et son principe de fonctionnement qu'à partir de la relation entrée-sortie. De nombreuses expériences montrent que le traitement de l'information humaine est effectué de manière sérielle dans son ensemble, mais il comprend également un traitement parallèle. Le modèle de traduction de Bell est basé sur la méthode sérielle de traitement de l'information.

Bien que Bell ait une compréhension beaucoup plus approfondie du processus de traduction qu'auparavant, nous ne pouvons pas dire que son modèle de traduction reflète pleinement la réalité psychologique du traducteur. Par exemple, au stade de la compréhension de la traduction, est-ce que le traitement de l'information doit d'abord passer par l'analyseur syntaxique, puis l'analyseur sémantique, puis l'analyseur pragmatique ? Selon la voie parallèle du traitement de l'information, nous pourrions donner une réponse négative à cette question.

### **Méthodes des recherches cognitives en traductologie**

La recherche sur le processus de traduction est une branche des études de traduction qui fonctionne dans un paradigme méthodologique expérimental comportemental-cognitif où les données essentielles sur le processus de traduction proviennent de l'activité du clavier et des mouvements oculaires des traducteurs. Le paradigme est souvent étendu avec des données verbales issues de séances de réflexion simultanées ou rétrospectives, d'entretiens et / ou de réponses aux questionnaires. Parfois, des technologies plus avancées telles qu'électroencéphalographie (EEG) ou l'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) sont également utilisées. Quelle que soit la combinaison de méthodes de collecte de

données utilisée, TPR cherche à répondre à une question fondamentale : par quels processus mentaux observables et présumés les traducteurs parviennent-ils à leurs traductions ?

Au cours des dernières années, la compréhension des processus cognitifs a été un objectif incessant dans le domaine de la recherche sur les processus de traduction. Le raisonnement à voix haute, est une méthode de recherche dans laquelle les participants verbalisent leurs processus de pensée lorsqu'ils accomplissent une tâche (Ericsson et Simon, 1984). Krings (1986), Jääskeläinen (1987), Séguinot (1989) et Bell (1991) ont proposé des modèles s'inspirant principalement des résultats des protocoles de réflexion à voix haute comme une fenêtre sur la pensée humaine. Löscher a présenté une étude importante de TAP dans laquelle 48 apprenants allemands de l'anglais comme langue étrangère produisent 52 traductions en anglais ou en allemand :

*Ils ont été invités à produire une traduction orale d'un texte écrit tout en pensant à haute voix et ne sont pas autorisés à utiliser les dictionnaires (cela visait à assurer un plus grand nombre de processus de résolution de problèmes présents dans les protocoles). Les transcriptions des séances ont ensuite été analysées et un certain nombre de stratégies de traduction ont été reconnues. Löscher (1986 et 1991).*

Les problèmes de recherche sur la cognition sont impliqués dans le traitement de la parole et proviennent du phénomène de la « boîte noire ». Connaître le cerveau et l'esprit humains a été un défi méthodologique majeur car les processus mentaux ne peuvent pas être observés directement. Il en va de même quand il s'agit du traitement de la parole bilingue, comme dans l'interprétation.

Les méthodes l'intro- et la rétrospective ne peuvent révéler des processus inconscients. Les sujets peuvent également ne pas tout dire, ce qui signifie que la rétrospective appliquée à la recherche sur l'interprétation simultanée et consécutive ne peut donner accès qu'à une partie des processus mentaux. Afin de mieux comprendre le fonctionnement du cerveau des interprètes et de tirer des conclusions sur les processus cognitifs impliqués dans la tâche, la recherche en interprétation a également appliqué des méthodes neurophysiologiques telles que l'écoute dichotique et l'électroencéphalographie (EEG), ou des techniques de neuroimagerie telles qu'imagerie par résonance magnétique fonctionnelle (IRMf) et tomographie par émission de positons (PET).

L'utilisation généralisée des ordinateurs pour le traitement de texte au début des années 1990 a permis de capturer les frappes effectuées par un traducteur avec un logiciel d'enregistrement de frappe. De cette manière, un enregistrement

complet de tout ce qui s'est passé sur le clavier d'un traducteur lors de la saisie pouvait être capturé. Translog (Jakobsen, 1998, 1999, 2006 ; Jakobsen et Schou, 1999) était l'un de ces programmes développés spécifiquement pour une utilisation dans des expériences de traduction.

★	unité de pause
[★:n.n]	unité de pause étendue
↵	touche interligne
◆	barre espace
⌫ ⌘	touche d'effacement à gauche ou à droite
[Ctrl]	touche contrôle
←↓↑→	touches flèches
[Shft]	touche majuscule

**Symboles de Translog** (Farnoud, 2014 :15)

Farnoud (2014) a présenté une étude pour calculer la charge cognitive du traducteur à l'aide de Translog, dans laquelle cinq sujets ont été invités à produire une traduction en persan d'un texte écrit en français. « Cette étude sur l'activité traduisante s'était fixé l'objectif limité de décrire et de mesurer l'effort cognitif du traducteur. Les approches TAPs et Translog utilisées pour décrire l'activité cognitive du traducteur représentent une voie de recherche sur le processus de la traduction. » (Farnoud, 2014 :15).

## Conclusion

Différente de l'époque où la pensée théorique imaginaire sur le processus de traduction prévalait, les deux premières décennies du XXI<sup>e</sup> siècle a vu des progrès remarquables dans les méthodes innovantes de collecte de données, augmentant l'interdisciplinarité dans les approches de recherche et la formation de communautés de recherche collaborative à grande échelle.

Compte tenu de ce qui précède, le processus de traduction implique un processus cognitif complexe de nature récursive et cyclique dans lequel des éléments de différentes natures jouent un rôle fondamental. À cette complexité intrinsèque du processus de traduction, il faut ajouter le fait que les différents facteurs peuvent avoir un impact sur son déroulement, en fonction de la personnalité du traducteur, du but de la traduction et de la méthode choisie, et du type de traduction en question (juridique, littéraire, technique, audiovisuel, etc.). Dans cette mesure,

des études empiriques rigoureuses sur le déroulement du processus de traduction dans différentes modalités de traduction devraient fournir des informations fiables sur les spécificités de chaque opération cognitive, leurs points communs et leurs différences. C'est l'un des défis majeurs liés à la recherche sur la nature du processus de traduction. Une meilleure connaissance nous aidera à comprendre les caractéristiques du processus de traduction dans son ensemble.

Nous devons être pleinement conscients des défis auxquels sont confrontées les approches cognitives de la traduction, y compris la construction du modèle théorique, l'évaluation méthodologique, la documentation des données et la spécification du sujet. Ces défis indiquent également la direction du développement futur dans le domaine des études de traduction cognitive.

### Bibliographie

- Albir, H. Alves, F. 2009. «Translation as a cognitive activity ». The Routledge Companion to Translation Studies, Jeremy Munday (ed.), p. 54-73.
- Aly, El-Hussein A.Y. 2018. «Women in English Qur'ān Translations: Critical Intertextual, Intratextual, and Contextual Analyses». Journal of Islamic and Muslim Studies, Vol. 3, n° 1 (May 2018), p. 1-19 Published by: Indiana University Press.
- Bell, R. T. 1991. *Translation and Translating: Theory and Practice*. London: Longman.
- Holmes, J. 1988. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam
- Delisle, J. 1980. *Analyse du discours comme méthode de la traduction*. Ottawa : Presses de l'université d'Ottawa
- Farnoud, E. 2014. « Processus de la traduction : charge cognitive du traducteur ». *Corela*. n° 12 (2). [En ligne]: URL: <http://journals.openedition.org/corela/3615>; DOI: <https://doi.org/10.4000/corela.3615> [consulté le 05 mai 2021].
- Gile, D. 2003. «Justifying the deverbalization approach in the interpreting and translation classroom Forum» 1(2), 47-63.
- Hönig, H. 1991. « Holmes' "mapping theory" and the landscape of mental translation process », Kitty van Leuven-Zwart et Ton Naaijken, dir. *Translation Studies: The State of the Art*. Amsterdam: Rodopi, 77-89.
- Kiraly, D.C. 1995. *Pathways to Translation: Process and Pedagogy*. Kent : OH, Kent State University Press.
- Ladmiral, J-R. 2012. « Une anthropologie interdisciplinaire de la traduction ». Vol. 57, n° 3, septembre 2012, *META*.
- Lederer, M., Seleskovitch, D. 1984. *Interpréter pour traduire*. Paris : Didier.
- Lederer, M. 1994. *La traduction d'aujourd'hui*. Paris : Hachette.
- Lederer, M. 2001. Traduction : Transcoder ou ré exprimer. In : *Interpréter pour traduire*, Didier Erudition, Coll. Traductologie.
- Lederer, M. 2006. *Le sens en traduction*. Paris : Lettres modernes Minard.
- Lenzen, T. 2005. *Traductologie* en L.E.A. Nantes : CRINI.
- Löscher, W. 1986. «Linguistic aspects of translation processes: Towards an analysis of translation performance». House, J., S. Blum-Kulka (eds.), *Interlingual and intercultural communication*. Tübingen: Gunter Narr. 277-292.

Löschner, W. 1991. «Translation Performance, Translation Process and Translation strategies: A Psycholinguistic Investigation». Tübingen: Gunter Narr.

Mandler, G. 2002. « Origins of the Cognitive (R)evolution». *Journal of the History of the Behavioral Sciences* 38, p. 339-353. DOI: 10.1002/jhbs.10066

Newmark, P. 1988. *A Textbook of Translation*. New York: Prentice Hall.

Pym, A. 1997. *Pour une éthique du traducteur*. Arras : Artois Presses Université / Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

Seleskovitch, D et Lederer, M. 2002. *Pédagogie raisonnée de l'interprétation*. Paris : Didier.

Seleskovitch, d. 1968. *L'interprète dans les conférences internationales : Problèmes de langage et de communication*. Paris: Classiques Garnier.

Tirkkonen-Condit, S. 2005. « The monitor model revisited: Evidence from process research». *Meta*, 50(2), p. 405-414.

#### Note

1. L'article a été rédigé dans son intégralité par les deux auteurs dans la même proportion.



## Le roman, objet quantique de la traduction - illusions, obstacles et défis

Sébastien Doubinsky

Université d'Aarhus, Danemark

frasb@cc.au.dk

<https://orcid.org/0000-0002-0127-4092>

Reçu le 12-05-2021 / Évalué le 03-09-2021 / Accepté le 15-11-2021

### Résumé

Tout roman est quantique, c'est-à-dire un objet superposé (littéraire, culturel, historique, etc.) dont la nature ne se définit qu'en étant lu. Or la traduction lui confère une identité supplémentaire, qui le déplace dans un autre espace, celui d'une autre culture. Est-il le même, un autre, les deux à la fois ou encore tout autre chose? En partant de la question de l'identité de l'« objet roman », nous tenterons de mieux définir ce qu'est l'« objet traduction » au regard de ce qu'il transmet, en particulier au regard du « sens » contenu dans l'oeuvre originale. À partir d'exemples littéraires et personnels, nous tenterons de décrire les contours de cet objet particulier qu'est une traduction et d'en définir la « liminarité » propre que Derrida associe au langage.

**Mots-clés :** roman, traduction, objet quantique, identité

رمان، شی کوانتومی ترجمه - توهمات، موانع و چالش‌ها

### چکیده:

رمان یک کوانتوم است، یعنی یک لایه اضافی (ادبی، فرهنگی، تاریخی، غیره) که ماهیت آن فقط هنگام خواندن مشخص می‌شود. اما ترجمه به آن هویت بیشتری می‌بخشد که باعث می‌شود به فضا و فرهنگ دیگری منتقل شود. آیا ترجمه همان رمان است، یا شیء دیگری، یا هردو یا چیزی کاملاً متفاوت؟ با مورد اول شروع می‌کنیم، یعنی هویت این «شیء جدید» که سعی می‌کنیم توسط آن، ماهیت «شیء ترجمه» را با توجه به آنچه که منتقل می‌کند، به ویژه «معنی» که در متن اصلی نهفته است، تعریف کنیم.

بر اساس مثالهای ادبی و شخصی، برآن خواهیم بود تا ویژگی‌های این شیء خاص، یعنی ترجمه، را تعریف کنیم و محدوده آن را که دریدا جزو مشخصه‌های زبان می‌داند را مشخص کنیم.

**کلیدواژه‌ها:** رمان، ترجمه، شیء کوانتومی، هویت

## The novel as a quantum translation object - illusions, obstacles and challenges

### Abstract

Every novel is quantum, that is to say a superimposed object (literary, cultural, historical, etc.) whose nature is only defined when being read. But translation gives it an additional identity, that makes it shift into another space and culture. Is this translation the same object as the novel, another, both at the same time or something quite different? Starting from the question of the identity of this “novel object”, we will try to define the nature of this “translation object” in regard with what it transmits, especially “the meaning” contained in the original work. Based on literary and personal examples, we will attempt to describe the outlines of this peculiar object and to define its specific “liminarity” which Derrida associates with language.

**Keywords:** novel, translation, quantum object, identity

Tout roman est quantique<sup>1</sup>, c’est-à-dire que c’est un objet superposé (littéraire, culturel, historique, etc.) dont la nature ne se définit qu’en étant lu. Par superposé, j’entends qu’un texte, tant qu’il n’a pas été ouvert, contient toutes les possibilités de son identité, comme les particules dans le champ quantique. Ces possibilités se stabilisent et se cristallisent à travers la lecture qu’on lui impose (ou qu’il offre, selon les points de vue). En ce sens, c’est l’observateur qui lui attribue l’identité qui lui apparaît au moment de son observation.

La traduction lui confère une identité supplémentaire, qui le déplace dans un autre espace quantique, celui d’une autre culture. C’est l’éternelle question du texte traduit: l’identité du texte originel se déplace-t-elle avec la traduction ? L’œuvre traduite est-elle la même, une autre, les deux à la fois ou encore tout autre chose ?

Une question s’impose toutefois avant de commencer la réflexion sur l’objet traduit: Qu’est-ce qu’une œuvre littéraire ? Qu’est-ce qu’un roman ? La définition est toujours discutée: Est-ce le nombre de pages, de signes, sa complexité narrative ? Où s’arrête la longue nouvelle, où commence le roman ? Vous savez tous, comme moi, que nos définitions sont approximatives et participent aux normes qui sont en vigueur au moment même où je vous parle. L’objet littéraire défini comme roman (et même parfois, simplement autodéfini ou non défini par l’auteur) est un objet en réalité imprécis, même s’il semble historiquement et culturellement défini.

Par contre, ce dont nous sommes sûrs, c’est que c’est un objet qui existe, au sens où sa matérialité ne fait aucun doute. Le roman comme objet-livre est une

évidence, même si aujourd'hui elle se dématérialise. Son existence physique est la preuve de sa réalité même. Ainsi pour Don Quichotte, ce qui est dit dans les romans de chevalerie est vrai parce que les romans existent, et la preuve, c'est qu'il les a lus. Et c'est exactement la même chose pour Emma Bovary, dans son pensionnat.

Le « roman » ou le « manuscrit » perdu (et souvent retrouvé) est d'ailleurs une dynamique connue dans l'histoire de la littérature - sans cette existence, il y a un manque, un trou dans cette réalité en miroir qu'est la fiction. Que ce soit « Le Manuscrit Trouvé à Saragosse » de Jan Potocki, le « Nécronomicon » de Howard Philip Lovecraft ou la malle enterrée par Blaise Cendrars pendant l'exode avec ses 33 manuscrits inédits, l'objet « fictionnel » devient l'objet-possible, attaquant les frontières supposées étanches du « réel ».

Le roman, cette narration contenue dans un volume de papier, représente donc bien un objet quantique, aux multiples positions - publié, pas publié, manuscrit, contemporain, posthume, etc - multipliées par les possibilités taxinomiques, liées aux genres.

Comme l'expérience détermine la nature de la lumière - soit onde, soit particule - la lecture attribuée au roman son identité temporaire.

Cette identité est bien entendu complexifiée par un autre problème, inhérent à sa nature: celui du déchiffrement et du « sens ». Toutes les œuvres expriment quelque chose, et, habituellement, cette expression est liée au « sens ». Discussion ancienne, souvent résumée par l'opposition (artificielle) entre Cicéron et Saint Jérôme: équivalence versus littéralité. Faut-il traduire mot à mot, ou adapter le texte? Au-delà des questions purement techniques de philologie et de grammaire se cache, bien entendu, la question cruciale: qu'est-ce que l'œuvre exprime? Comment s'exprime-t-elle? Que nous dit-elle? Peut-elle être exprimée dans une autre langue? Peut-elle être comprise? Peut-on traduire Proust en japonais ou en persan? Selon Walter Benjamin et plus tard, Georges Steiner, certaines œuvres désireraient être traduites, pour que leur pleine signification s'exprime. La traduction devient ici le prolongement de l'expression de l'œuvre, aidant à en comprendre le sens, à travers la coexistence de sa traduction. Le sens ne deviendrait clair que traduit, c'est-à-dire ré-exprimé en une autre langue, qui révélerait ce qui est caché dans la langue originelle. Le lecteur de la traduction, grâce à la « tâche du traducteur » décrite par Benjamin, pourrait mieux voir le sens que les lecteurs dans la langue originale. La traduction serait alors une sorte de rayon X, qui révélerait à travers l'opacité des mots, d'autres mots, plus clairs. C'est en cela que la traduction serait, toujours selon Benjamin, un « langage pur », un langage de la révélation. Et tous les traducteurs ont, à un moment ou à un autre, ressenti

cette impression de lire au travers, de faire remonter à la surface ce qui était enfoui dans le terreau du texte en cours de traduction, de le rendre plus clair, plus compréhensible. Traduire, c'est parfois dévoiler.

Un problème demeure, cependant, dont Benjamin était bien conscient : le « sens » est-il ce qu'exprime une œuvre ? Un roman, puisqu'il faut bien qualifier cette oeuvre dans cette conférence, a-t-il forcément un sens? Ou plutôt, ne peut-il être traduit que s'il contient du « sens », comme l'affirme George Steiner? Certes Benjamin insiste sur le fait que ce n'est jamais le sens qui est traduit, car il découle de toute la construction du texte, et qu'il est, par conséquent, indétachable de l'oeuvre. Mais tout de même: traduire un roman est-ce en traduire le sens ? Si oui, comment-être sûr du sens ? Si non, que traduit-on alors? Ne nous retrouvons-nous pas alors dans la position de Don Quichotte que j'ai citée au début, qui est d'affirmer que si, le roman traduit a le même sens que l'original, puisque l'histoire est exactement la même, sauf qu'elle est racontée dans une autre langue ? Ou, en d'autres termes, peut-on faire confiance à la langue, alors que nous avons appris à nous méfier des lectures?

Derrida a précisément fondé sa théorie de la déconstruction sur l'illusion d'un langage stable et de mots fiables. En d'autres termes, le sens est instable car les mots eux-mêmes ne sont pas fiables, et cela peut être très précisément observé, grâce à l'étymologie et aux comparaisons surgissant au travers de la traduction - je renvoie ici aux célèbres « relever et « relevante » qui sont la base de son essai sur la traduction, « Qu'est-ce qu'une traduction relevante ? ». Pour Derrida, la traduction, qui pour lui ne peut jamais être parfaite ou absolue, est justement nécessaire à cause de cette distance, de ce « lag», de cette rencontre toujours imparfaite entre les langues, qui enrichit la pensée et provoque la discussion au travers de la rencontre.

Pour revenir à la « tâche du traducteur » énoncée par Benjamin, il faut donc se demander de quoi la traduction est-elle le transfert et la création ? Il nous manque ici un mot, qui n'est ni la copie, ni le semblable, ni l'*eidolôn*, mais peut-être, tout simplement, le faux-double. Le roman traduit est alors le même en étant intrinsèquement différent. Il pourrait dire, comme le célèbre vers de Rimbaud, « Je est un autre ». Il offre à d'autres lecteurs les mêmes phrases, les mêmes mots, mais sans être semblables. La distance entre l'original et sa traduction ne devient plus alors un problème, mais une simple question d'angle du regard, comme un couteau que l'on plonge dans l'eau et dont la lame semble dévier. Cette déviation est à la fois une illusion d'optique et un phénomène que l'on constate. Si le roman peut être considéré comme ce couteau, alors l'illusion ne changera pas selon qu'on tienne le manche du texte original ou de la traduction - elle restera toujours la

même, inextricablement. Mais le couteau, lui, fonctionne toujours parfaitement, plongé dans l'eau - ou pas.

Ceci pour dire que la question de la traduction n'est pas tant une question de la reproduction de l'essence du texte que de son effet - et par effet, j'entends ce qui est donné à lire dans l'autre langue.

Avec ceci, nous abordons une question délicate, qui est celle de la fidélité de la traduction avec le roman original. S'il est une évidence, c'est que la traduction, en tant que faux-double, se doit toujours d'être un double. Nous n'entrerons pas ici dans le débat sur la domestication ou l'étrangéisation (Mot que j'ai trouvé sur l'internet pour « foreignization » - on peut toujours discuter des traductions), qui est à la fois une question de praxis et de position politique - non pas qu'il soit superflu, mais parce qu'il ne rentre directement pas dans le cadre de cette communication. Nous admettons donc simplement que la traduction est ce faux-double dont je parlais plus haut, cette fausse copie de l'original. Cependant cette question touche à une qualité particulière de l'objet-traduit, qui est sa nature par rapport aux cultures qu'il relie, que ce soit dans la culture originelle ou dans la culture d'accueil. Par nature, je veux dire ici que la différence entre l'original et son faux-double se situe dans la différence de leurs rôles.

Cette différence est à l'origine de ce que j'appelle « l'illusion » de la traduction. Le roman, placé dans sa culture d'origine, est un meuble. Par cela, j'entends qu'il correspond, par son style, son histoire, son sujet à un ensemble culturel dans lequel il a sa place - même si, bien entendu, sa place peut changer dans l'Histoire. Voltaire, Balzac, Hugo, voire Duras et Houellebecq, pour ne citer que quelques noms les plus connus aujourd'hui, participent à la construction, non pas logique, mais dynamique de ce que nous appelons la « littérature française ». C'est une évidence qui s'applique à n'importe quelle oeuvre dans n'importe quelle culture. Leur traduction, par contre, signifie l'irruption d'un objet similaire à ceux qui existent déjà dans la culture d'accueil, mais aux formes, voire aux sonorités, différentes. Si cela est évident lorsqu'on parle de musique, il en est de même avec la littérature. L'objet traduit n'est pas au départ un meuble (bien qu'il puisse le devenir s'il est assimilé par la culture d'accueil), mais bien souvent un bibelot, voire une « curiosité ». C'est donc un objet particulier, qui s'adresse à deux types de lecteurs : Ceux qui connaissent la langue et la culture originelles et ceux qui ne les connaissent pas. Nous avons donc, dès le départ, bien une nature superposée, « quantique » de l'objet-traduit, en ce qu'elle est, par la nature de ses lecteurs, indéniablement double.

Cette dualité va déterminer le rôle culturel et primordial de l'objet-traduit, et alimenter cette « illusion » dont je parlais plus haut. En effet, nous entendons très souvent que la traduction est un pont entre deux cultures, et qu'elle permet de mieux se connaître au-delà des frontières. Or cela n'est vrai, en réalité, que pour la catégorie de lecteurs qui connaissent déjà la langue et la culture de l'original. Comme l'a fait remarquer Gayatri Spivak dans son célèbre essai, « Can the subaltern speak? », le langage n'est pas la culture. Ou plutôt, la culture ne se trouve pas que dans le langage, car elle participe aussi du non-dit. La présence ou l'absence de ces non-dits, cette « rhétorique » des gestes pour reprendre le terme de Spivak, ces implicites ne sont perceptibles que par le lecteur qui les connaît par expérience. L'objet-traduit est dans ce cas précis, bien un faux-double, dont la proximité avec l'original peut être facilement mesurée. Dans ce cas - et dans ce cas seulement, la métaphore du pont peut fonctionner à plein, car le lecteur peut se promener d'une rive à l'autre et lire par transparence.

Par contre, pour le lecteur qui ne parle pas la langue de l'original ou qui n'en connaît que superficiellement la culture, c'est d'un tout autre objet qu'il s'agit - nous pourrions le décrire comme un objet littéral, c'est-à-dire un objet avec lequel il est impossible de prendre une distance. Le paradoxe est que très souvent on vend au grand public les traductions comme des « fenêtres sur le monde ». Or s'il est vrai que ce sont des fenêtres, si vous ne parlez pas la langue originelle, le paysage est peint ou est animé comme un film. Ainsi, Pagnol, c'était la France pour les Américains des années 50, comme Cormack MacCarthy est l'Amérique d'aujourd'hui pour les Français. Mon grand-oncle, Juif de Roumanie, a émigré en 1920, parce qu'il avait lu *Les Misérables* en Yiddish et il pensait que la France était une terre de justice. La déception fut sévère. L'objet-traduit est ici, non pas un pont, mais, paradoxalement, un mur peint ou un écran de cinéma, et c'est là son plus grand danger.

Nous arrivons ici, avec cette métaphore du « mur » que peut représenter l'objet-traduit, à la notion d'obstacle que l'on trouve dans le titre de ma communication. Un exemple facile pour être plus clair: le succès de la traduction des 1001 nuits par Sir Richard Francis Burton, qui a participé de cette mode de l'Orientalisme si bien étudiée par Edward Said. Pour bien des lecteurs de la traduction de Burton, ou des traductions de Burton dans d'autres langues européennes, l'Orient, c'était littéralement les 1001 nuits, même s'il s'agissait de textes du X<sup>e</sup> siècle et d'ajouts apocryphes ou personnels. Dans ce cas précis - et on peut trouver beaucoup d'autres exemples même aujourd'hui - l'objet-traduit est devenu l'objet-réel, *eidolôn* non pas seulement de l'original, mais de toute la culture de l'original. L'objet-traduit, loin d'être le pont promis, devient, en quelque sorte, un objet opaque, voire une impasse.

Cette constatation, évidemment, en cache une autre, qui concerne non plus la nature de l'objet-traduit, mais sa position dans la culture d'accueil. Comme Evan-Zohar l'a bien montré, les traductions ne peuvent jamais être totalement détachées des systèmes economico-politiques où elles apparaissent. Qu'est-ce qui est traduit et pour qui est une question cruciale. Le choix de textes que l'on juge soit proches, soit éloignés de la culture d'accueil, exotiques ou familiers ne sont jamais commercialement ou politiquement innocents - qu'il s'agisse ici des grandes maisons d'éditions comme des petites, des universités comme des chercheurs isolés. Ces objets rapportés dans la culture d'accueil ont donc un rôle essentiel dans la préhension des identités de l'étranger (Je mets identités au pluriel à dessein) que l'on connaît peut-être de nom, mais que l'on n'a jamais rencontré. Les lecteurs danois, par exemple, ne connaissent en gros que deux écrivains japonais, Yukyo Mishima et Haruki Murakami, aucun écrivain persan, turc ou coréen (par exemple). Si j'ajoute, à propos des Danois, qu'ils ne connaissent en plus que deux écrivains japonais profondément influencés par la culture occidentale, on se rend compte que l'objet-traduit n'est en aucun cas un « pont », mais bien le mur dont je parlais tout à l'heure.

C'est pour cela, je pense, qu'il est important de préciser à quel lecteur la traduction s'adresse. Houellebecq, Annie Ernaux, Dany Laferrière, Faiza Guène ne sont des fenêtres que pour ceux qui connaissent le paysage pour l'avoir, en vrai, parcouru, soit physiquement, soit par bilinguisme, soit les deux à la fois.

L'ironie veut que l'on se focalise souvent sur la langue comme obstacle à la compréhension mutuelle. Nous connaissons tous l'opposition entre les partisans de Noam Chomsky et des « racines profondes et universelles » de toutes les langues aux défenseurs des thèses d'Edward Sapir et de Benjamin Whorf, pour qui le langage reflète des particularités parfois intransmissibles d'une culture à une autre. Nous revenons ici, après un long détour, à cette satanée notion du « sens » que la traduction devrait permettre de transférer de l'objet-livre à son faux-double.

Comme le constatait Emily Apter dans *The Translation Zone*, le traducteur est coincé entre deux affirmations: « Tout est traduisible » ou « Rien n'est traduisible ». De même, la notion d'intraduisible est sujette à des débats acharnés.

Que les langues ne correspondent jamais exactement entre elles n'est pourtant pas réellement un sujet de débat: il suffit de voir que bien des plantes ou des animaux gardent leurs noms locaux, car ils n'existent pas ailleurs, comme le kangourou ou le baobab. Ils sont donc à la fois intraduisibles et intraduits. Et pourtant, ils fonctionnent dans notre langue en gardant leur forme originelle. L'intraduisible n'est donc peut-être pas une invention provocatrice, mais bien une réalité. Cependant,

il faut en même temps constater que ce qui ne peut pas être traduit n'est pas forcément impossible à assimiler dans une autre langue. Il y a donc bien à la fois des différences irréductibles et la possibilité de trouver des solutions pragmatiques pour les dépasser. L'hybridité intrinsèque de toutes les langues et de toutes les cultures en est l'exemple frappant et indéniable. Ces négociations et adaptations existent depuis que l'humanité parle, écrit et se traduit.

Ainsi, lorsque Eugen Nida développe sa théorie des équivalences, qui selon lui permet à toutes les langues d'être traduites dans toutes les langues, il ne se rend pas compte du paradoxe qu'il vient d'énoncer: si nous avons besoin d'équivalences, c'est bien parce que nous ne pouvons souvent pas traduire littéralement l'autre langue. C'est parce qu'il existe des mots, des expressions, voire des notions intraduisibles que l'équivalence est nécessaire. Tout le monde connaît, je crois, la difficulté qu'ont eue les premiers Jésuites arrivés en Chine pour traduire « Dieu » dont ni le mot, ni la notion n'existait dans la culture chinoise de tradition taoïste, bouddhiste et confucianiste. Par contre, ils ont tout de même réussi à convertir un certain nombre de fidèles - ce qui montre que leur traduction/adaptation a tout de même fonctionné.

Cet obstacle de la langue nous ramène au quantique, dans la mesure où la langue, comme l'a suggéré Derrida, est polysémique, donc instable, à la fois passivement (dans toutes ses possibilités étymologiques) et performativement, par l'intentionnalité (consciente ou inconsciente) de l'énoncé. La langue, même posée, même écrite, n'arrête, en fait, jamais de bouger. Un exemple, très simple, peut l'illustrer. Prenons les deux premières phrases parmi les plus célèbres de la littérature française, mais le « Aujourd'hui maman est morte... Ou peut-être hier, je ne sais pas. » qui ouvrent *L'Étranger* d'Albert Camus. Ce sont deux phrases d'une simplicité extrême pour n'importe quel francophone, nous pourrions même dire limpide dans toute leur ambiguïté émotionnelle. Or nous savons que pour les traductions anglaises, « maman » a posé (et pose encore) un réel problème. Faut-il traduire par « my mother », « Mother », « Mommy » ou « Mum »? Cette question, si elle peut paraître superficielle, indique au contraire la superposition intrinsèque et implicite des valeurs du mot « Maman » en français, qu'il faut définir culturellement ou socialement en anglais. Il ne s'agit pas ici d'un problème grammatical ou syntaxique, mais d'une valeur affective qui, en français, peut effectivement être non seulement ambivalente, mais immédiatement perçue comme telle par un lecteur francophone. Le choix de « Mother », de « Mum » ou de « Mommy » en anglais impose par contre une prise de position quant à la proximité affective de ce mot, qui détermine de façon monophonique la relation de Meursault avec sa mère, et remplace la polyphonie originale de Camus.

La traduction apparaît bien ici comme un moment X où effectivement la position quantique du texte originel fait place à une détermination fixée de son identité. La langue qui remplace la langue est bien une autre langue, qui rend le texte autre - ce fameux faux-double dont je parlais tout à l'heure.

Il y a alors (au moins) deux altérités qui apparaissent dans ce faux-double, et qui en déterminent à la fois les limites et les possibilités.

La première altérité, que nous venons de voir, c'est le texte originel qui, ramené dans une autre langue et dans une autre culture, est devenu l'objet-traduit. Ni image absolument fidèle, ni image absolument fausse, il oscille constamment entre deux réalités, comme un objet liminaire, pour reprendre le terme de Derrida, c'est-à-dire délimitant et délimité par des frontières non étanches.

La deuxième altérité, conséquence simultanée de la première, c'est l'instabilité intrinsèque de l'objet-traduit comme objet-lu. Comme nous venons de le voir avec l'exemple de l'incipit de *L'Étranger*, les possibilités de variations de lecture sont réduites dans l'objet-traduit, mais déterminent au même moment la possibilité d'autres interprétations, toutes contenues dans l'original.

L'objet-traduit n'est donc pas un objet de simple lecture, ou de simple passage culturel, mais un véritable paradoxe: à la fois réduction de l'identité de l'oeuvre originale et ouverture de multiples possibles dans la culture d'accueil.

Une autre illustration vient de ce que j'appelle les « intraduits », plus communément appelés « emprunts ». *Le dictionnaire des intraduisibles* présenté par Barbarin Cassin offre un beau catalogue de ces objets, tous pris dans le champ philosophique, et dont différents chercheurs en étudient l'évolution dans leurs langues respectives. Le sens de « démocratie » ou de « république », par exemple, - qui sont, en français des mots adaptés, mais non traduits - n'est bien évidemment pas le même qu'ils avaient à Athènes au IV<sup>e</sup> siècle avant JC, ou à Rome avant César. Or ces mots existent toujours, sous leur forme presque originale, avec un sens voisin de leur étymologie, même si la réalité historique de ces termes échappe aujourd'hui au plus grand nombre. Or si cette réalité historique est l'identité réelle de ces mots, qui ont été adaptés au cours des siècles, ignorer les modalités de vote à Athènes sous Périclès n'empêche en aucune manière de les comprendre aujourd'hui. L'objet intraduit - comme l'objet-traduit- change notre rapport à l'original, jusqu'à parfois le remplacer presque entièrement.

Certes, un exemple facile à prendre comme objet-traduit éloigné de son original est la Bible, en tout cas celle des chrétiens d'occident, dont la plupart des lecteurs aujourd'hui, ne parlent ni latin, ni grec, ni hébreu, et dont nous connaissons la

complexe histoire quant à ses traductions et aux drames qui les ont parfois accompagnées. Mais de manière plus prosaïque, nous avons le même rapport avec ce que nous appelons nos classiques - et là, je pense que cela est vrai pour toutes les cultures dont les écrits remontent loin dans le temps. Nous pouvons déjà signaler qu'il existe deux types de classiques pour chaque culture: les classiques intra-culturels et les classiques « rapportés ». Dans les classiques intra-culturels, il en existe une bonne partie que nous ne connaissons qu'à travers leurs traductions. Pour nous, français, c'est par exemple Chrétien de Troyes, Rutebeuf, les troubadours, François Villon et même Rabelais. Ce sont des textes qui forment le corpus des références littéraires jugées indispensables à l'école, mais que la grande majorité des gens ne connaissent qu'au travers de leurs versions modernisées. Il est de même, bien entendu, pour ces classiques « rapportés », comme je les appelle: Qui a lu *l'Illiade* dans le texte? Et quand je dis que j'ai lu Dostoïevsky et Tolstoy, moi qui ne parle pas russe, je devrais plutôt dire que j'ai lu leurs traductions, que j'espère proche des originaux.

Ces exemples servent à montrer une évidence, qui est que si l'objet-traduit n'est pas un objet stable, ni un objet permanent, il n'en influence pas moins la culture d'accueil, souvent d'abord comme bibelot, pour finir, lui aussi, comme meuble. Pour revenir à la traduction d'un objet précis, disons un roman, puisque c'est officiellement le sujet de cette communication, il me semble impossible de la détacher d'un contexte précis. À ce sujet, je souhaiterais voir un jour un champ de recherche en théorie de la traduction être consacré exclusivement à l'étude des premières traductions. Je crois que nous apprendrions énormément sur le processus des choix et de l'intégration inter et trans-culturelle des objets littéraires, ainsi que l'évolution de leur réception et l'identité de leurs traducteurs.

La traduction vient souvent d'une double intention, qui parfois coexiste: celle du désir de partage, et celle de la nécessité. Et c'est là que se trouvent les défis pour les traducteurs.

Un roman est une construction culturelle, toujours liée à un contexte précis. Même si Roland Barthes souhaitait un temps la mort de l'auteur et voulait considérer le texte comme un objet détaché de tout lien avec la réalité dans lequel il avait été produit, le traducteur sait qu'il n'en est rien. Impossible, en effet, de traduire Balzac ou Zola sans rien connaître de l'histoire et de la société françaises. Le roman (ou toute forme de narration) est un objet marqué et marquant. Par ceci, j'entends qu'un traducteur ne travaille jamais sur un objet neutre. Marqué, car le roman à une identité précise dans sa culture d'origine, marquant parce qu'il exige (pour des raisons qui peuvent, bien entendu, être diverses) d'être traduit et reçu dans sa culture d'accueil.

Comme nous l'avons vu, ce travail est complexe car un roman est un objet quantique, aux identités multiples et parfois fluides. De plus, des problèmes imprévus surgissent à chaque coin de phrase ou de paragraphe, quelle que soit la proximité supposée de la culture d'origine avec celle du traducteur. Un exemple: J'ai dû traduire deux recueils de nouvelles à la suite pour un éditeur français. L'un des recueils était composé de nouvelles du continent Indien, et l'autre de nouvelles des États-Unis. Le premier recueil m'a obligé à faire de nombreux allers-retours sur l'internet pour avoir une meilleure connaissance de la géographie et de l'histoire Indienne, ainsi que pour trouver la signification de termes hindi ou urdus non traduits. Malgré cela, je pourrais dire que la traduction s'est passée relativement sans histoire. Par contre, avec le recueil de nouvelles américaines, un texte s'est révélé pour moi un véritable cauchemar, car entièrement centré sur le baseball. Et c'est là que j'ai perçu ce que j'appelle la fausse proximité culturelle : en France, nous pensons tout connaître des États-Unis, et le baseball nous semble familier. Par contre, nous n'avons aucun terme équivalent pour décrire les matchs et le comptage des points. J'étais, littéralement, confronté à l'intraduisible.

Ce que je veux montrer, avec cela, c'est que traduire un roman ou des nouvelles, c'est accepter que la langue ait des limites, qui sont à la fois indépassables et contournables. C'est aussi dire, comme Derrida, qu'il n'existe que des traductions « satisfaisantes », c'est-à-dire ouvrant sur d'autres traductions. C'est aussi accepter - et c'est peut-être le plus difficile - que nos cultures ont elles aussi des limites, inscrites ou suggérées dans la langue.

C'est bien là que se situe la charnière entre « tout est traduisible » et « rien n'est traduisible ». En effet, la question repose sur une définition de ce qu'on entend par « traduisible ». Si on entend par là la traduction directe, à l'échelle 1/1 du langage, c'est-à-dire de faire correspondre exactement les langues, il est évident pour n'importe quel traducteur que ce n'est pas possible. Par contre, s'il s'agit d'échange, de communication, alors oui, tout est explicable - par les équivalences, par exemple.

Pour résumer: tout n'est pas traduisible, mais tout est explicable.

La tâche du traducteur apparaît alors tiraillée entre deux pôles: un pôle politique, nécessaire, mais forcément réducteur et souvent paradoxal. En effet, si l'on prêche pour la domestication, comme par exemple dans la théorie chinoise de l'éco-traduction, on risque en effet de faire perdre au texte son originalité culturelle afin de mieux l'intégrer dans l'écosystème d'accueil, qu'il soit chinois, anglo-saxon, français, iranien, ou tout autre encore. Mais l'étrangéisation, au-delà des éventuelles difficultés de lecture et d'adhésion du lecteur qu'elle peut susciter,

risque aussi de maintenir des cultures dites « mineures » ou « périphériques » dans ce statut, en empêchant ou en retardant leur intégration dans la culture d'accueil.

Quand un roman français est traduit dans une autre langue, ce n'est pas juste un objet littéraire que l'on accueille, mais un objet qui a une place particulière dans sa culture d'origine. Il est évident que Stendhal et Virginie Despentes n'ont pas le même statut culturel en France, et qu'ils ne peuvent être traduits, ni vendus, de la même manière. Ainsi, l'un des angles pour essayer de dépasser la classique opposition domestication/étrangéisation peut-être celui de la lisibilité du texte dans sa culture d'origine. Ainsi, « domestiquer » Rimbaud me semble aussi absurde que d'étrangéiser Balzac.

La traduction est donc avant tout un choix de lecture, et, comme nous l'avons vu plus haut, une réduction obligée des identités de l'oeuvre. Nous savons tous que « c'est triste, mais c'est comme ça », quelques soient nos efforts. Il y aura toujours des jeux de mots intraduisibles, des références impossibles à faire passer, des proverbes à adapter.

Par contre, il faut aussi se dire que cet objet sur lequel nous travaillons est lui aussi quantique, par son effet miroir avec l'original. Si la traduction est bien une lecture réductrice mais nécessaire, l'objet-traduit, lui aussi, renferme un jeu de possibilités infinies, dont certaines, même, nous dépassent. Ainsi le succès de certains écrivains inconnus dans leur pays d'origine, qui deviennent célèbres à l'étranger avant de l'être chez eux. Le roman traduit recèle en effet en lui les multiples possibilités de contact par réaction, pourrait-on dire, chez ses lecteurs. Au moment où l'on parle tellement de global et de local, le roman traduit est peut-être l'objet qui incarne le mieux la coexistence possible (et vérifiable) de ces concepts. Traduire Marcel Proust, Dany Laferrière, Marguerite Duras ou Fatou Diome, c'est choisir d'universaliser le spécifique. C'est faire passer toutes les possibilités de lecture d'un texte dans une autre infinité de possibilités, et ainsi, comme le décrivait Benjamin, de permettre à l'oeuvre de prolonger son existence.

Mais en même temps, c'est aussi universaliser le relatif, reconnaître avec Derrida l'impossibilité de la « traduction parfaite », et que le « langage pur » dont parlait encore une fois Benjamin est en fait le langage de l'imperfection sans cesse renouvelée. Si traduire un roman n'est pas nécessairement trahir un roman, c'est cependant aussi présenter un objet maquillé, un objet aux imperfections plus ou moins heureusement cachées, mais qui, en même temps, malgré lui peut-être, est un objet qui inspire.

## Bibliographie

- Apter, E. 2011. *The Translation Zone*. Princeton: Princeton University Press.
- Benjamin, W., Rendall, S., 2012. trad., Venuti, Lawrence, ed. "The Translator's Task" dans *The Translation Studies Reader*, third edition, p. 75-83, New York: Routledge.
- Cassin, B. 2014. (ed.), *Dictionary of the Untranslatables - A Philosophical Lexicon*. Princeton: Princeton University Press.
- Derrida, J. 2005. *Qu'est-ce que qu'une traduction relevante?*. Paris: L'Herne.
- Spivak, G. 1988. Can the Subaltern Speak? In: *Marxism and the Interpretation of Culture*, eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Basingstoke: Macmillan, p. 271-313.

## Note

1. Cette recherche a pris sa source dans le cadre de l'École internationale de Traduction (Norouz 1400) organisée par le département de traduction française de l'Université Allameh Tabataba'i, du 27 au 30 mars 2021.



# L'esthétique de la frontière dans *La Maison des Edrissi* de Ghazâleh Alizâdeh

**Shafigheh Keivan**

Université Jean Moulin Lyon III, France

Shafigheh.keivan@univ-lyon3.fr

<https://orcid.org/0000-0002-2246-2711>

Reçu le 06-08-2020 / Évalué le 14-02-2021 / Accepté le 16-05-2021

## Résumé

*La Maison des Edrissi* est le récit de l'intrusion et de l'installation de révolutionnaires dans la demeure réquisitionnée des derniers membres d'une famille d'aristocrates, les Edrissi. La quête d'identité, à travers la confrontation entre le moi et l'altérité, est un thème central dans le roman qui offre une méditation littéraire sur la transgression et la redéfinition des frontières symboliques d'une société imaginaire. Cet article se proposera de retracer le « rite de passage » de certains personnages, pour lesquels la maison se transformera de « frontière séparatrice », où la formation du moi est basée sur le principe duel d'inclusion/ exclusion, en « frontière transitionnelle », lieu d'incorporation et de pluralisme.

**Mots-clés :** *La Maison des Edrissi*, Ghazâleh Alizâdeh, frontière, liminalité, identité

## مطالعه‌ی زیبایی‌شناسی مرزها در رمان *خانه ادریسی‌ها*ی غزاله علیزاده

### چکیده

*خانه‌ی ادریسی‌ها*، روایت دخول و استقرار انقلابیون در خانه‌ی مصادره‌شده‌ی آخرین بازماندگان خانواده‌ی اشرافی ادریسی‌ست. جستجوی هویت از خلال مواجهه‌ی خود با دیگری، که از درون مایه‌های اصلی داستان است، ما را به مطالعه‌ی ادبی مفهوم مرز و بازتعریف مرزبندی‌های نمادین در جامعه‌ی خیالی رمان سوق می‌دهد. این مقاله سعی در مطالعه و ترسیم «مراسم گذر»، در چندی از شخصیت‌های داستان دارد، تا نشان دهد که چگونه خانه از «مرز جداگر»، که در آن شکل‌گیری هویت مبتنی بر دوگانه‌ی خودی/ناخودی‌ست، به «مرز گذر»، محل تلفیق و چندگانگی، تبدیل می‌شود.

**کلیدواژه‌ها:** *خانه ادریسی‌ها*، غزاله علیزاده، مرز، آستانه، هویت

## Border Aesthetics in Ghazaleh Alizadeh's *The House of the Edrissis*

### Abstract

*The House of the Edrissis* is the story of the intrusion and the settling of the revolutionaries in the requisitioned house of the last members of the aristocratic family of the Edrissis. The quest for identity through the confrontation between the self

and the other is a central theme in the novel, which invites to a literary study of the transgression and the redefinition of borders. This article traces certain characters' "rite of passage", through which the house turns from a "separating border," where the self-formation is based on the binary principle of inclusion/exclusion, to a "transitional border," place of incorporation and pluralism.

**Keywords:** *The House of the Edrissis*, Ghazaleh Alizadeh, border poetics, liminality, identity

*Chaque année qui passe, les frontières entre les fleurs et les basiliques de  
l'enfer, et les épinières du paradis, se mêlent, se confondent.*

Ghazâleh Alizâdeh<sup>1</sup>

## Introduction

*La Maison des Edrissi* (1992), le roman en deux tomes de Ghazâleh Alizâdeh, l'écrivaine iranienne (1947-1996), raconte comment la confrontation entre les Edrissi -- Mme Edrissi, sa fille d'âge moyen Laqa, et son petit-fils de trente ans, Vahâb -- et les révolutionnaires (qui s'appellent entre eux « Héros » (Qahremân)) va modifier progressivement leur perception d'eux-mêmes et du monde. Lors de l'arrivée des Héros, les Edrissi sont dépeints comme des individus xénophobes, campés dans leurs habitudes et leur sentiment d'appartenance à une famille, à un endroit historique distinct du monde extérieur. Laqa, allergique aux hommes, est une femme réservée et isolée, dont le seul moyen d'expression est son piano qui se propage à l'extérieur et jusqu'aux oreilles des Héros. Vahâb est un jeune homme mélancolique qui lit la nuit, avec le chat pour seule compagnie, et dort le jour, à condition d'être bien isolé par les rideaux autour de son lit. Il est présenté comme quelqu'un qui projette ses peurs et ses angoisses sur autrui (soit sa mère défunte, soit les Héros). La maison des Edrissi a érigé en mythes, auxquels s'identifient ses habitants, la figure idéalisée ou diabolisée de défuntes : telles, la tante fantasmée par Vahâb, et sa propre mère à laquelle il voue haine et ressentiment. L'arrivée de Showkat, la commandante des Héros, une femme aux comportements « masculins », puis de Roxana, une comédienne mystérieuse, bouleversera les préjugés familiaux.

L'esthétique de la frontière étudie les modalités de représentation de la frontière, de l'altérité, de la liminalité et de l'hybridité en littérature. Cette étude adopte pour cadre théorique le « rite de passage » afin d'inscrire l'évolution des personnages dans une dynamique de territoires et de frontières. « Le rite de passage » est une notion anthropologique abordée par Arnold Van Gennep (1909) pour désigner les étapes vers la socialisation et l'intégration dans un

nouveau groupe. Il se déroule en trois phases : la séparation du groupe sociale initial, la phase liminaire intermédiaire, et l'agrégation à un nouveau groupe. Pendant la période de séparation, les démarcations frontalières entre l'individu et l'autre côté de la frontière où se situe le nouveau groupe commencent à se brouiller. Avant de s'intégrer au sein du nouveau groupe, l'individu doit traverser la phase liminale. Étymologiquement, l'adjectif « liminal » vient du mot latin « limen », qui signifie le seuil. En anthropologie, les termes « liminalité/ liminaire » s'appliquent à la notion d'espace transitionnel. C'est un entre-deux dans les bordures et les marges des deux côtés de la frontière, caractérisé par l'incertitude et l'ambiguïté. Il sert de passage intermédiaire, d'espace d'interpénétration et de phase de transformation vers l'altérité. Dans l'introduction de leur livre *L'Esthétique de la frontière*, Rosello et Wolfe présentent la liminalité comme une partie importante de l'esthétique de la frontière dont l'ambivalence ne sert « pas seulement à séparer mais aussi à relier entités et identités divisées » (Cité dans Johansen, 2018 : 14)<sup>2</sup>. Dans les analyses littéraires, ce concept permet d'étudier la gestion des situations d'incorporation et d'hybridité qui viennent ensuite.

Dans cet article, nous adopterons une approche littéraire et anthropologique pour étudier la façon dont Alizàdeh dépeint la confrontation du moi à autrui dans une esthétique frontalière. Quelles sont les modalités d'expression de la frontière dans *La Maison des Edrissi* et comment Alizàdeh s'approprie et met en scène les trois phases du « rite de passage » dans son roman ? C'est ce que nous examinerons à travers le processus de transformation de la maison des Edrissi, de « frontière séparatrice », où le moi se construit sur la base antinomique de résident / étranger, en une « frontière transitionnelle », lieu de dilution des démarcations binaires, lieu-seuil qui initie le rite de passage vers l'intégration et le pluralisme.

### **1. La maison en tant que « frontière séparatrice »**

Alizàdeh commence son roman en délimitant les frontières tant topographiques que symboliques (sociale, politique, etc.) entre les Edrissi et le monde extérieur, avant de les franchir et de s'en affranchir.

La maison des Edrissi, qui donne son titre au roman, n'est pas tant l'endroit où se passent les événements, qu'un personnage vivant et dynamique, dont les démarcations spatiales, les murs, les étages, les chambres et les portes, gémissent (voir Alizàdeh, 2018 : 9). Tout se passe entre ses murs qui enserrant les personnages dans un huis clos. Sortir de son cadre - décrit aussi comme *cage* (*id.* : 173) et *prison* (*id.* : 268) - n'est possible que jusqu'à l'approche de la fin du livre, tant pour les personnages que pour le lecteur.

Il s'agit d'une maison traditionnelle iranienne, un modèle connu en Iran sous l'appellation de « maison patriarcale » (ou paternelle) (khâné-yé pédari), avec l'architecture hiérarchisée qui le caractérise. La cour et le jardin désignent l'extérieur, où les révolutionnaires (les Héros) s'installent au début ; et les chambres, le hall, etc. sont l'intérieur. L'idée de l'intrusion de cet espace intérieur est en soi audacieuse car c'est l'endroit strictement protégé et privé de ce type de maisons où l'on gardait les femmes de la famille ; fréquenté seulement par les plus proches. Or, dans ce roman, les Héros, hommes et femmes des classes défavorisées et totalement étrangers, y pénètrent, s'y installent et même portent les vêtements des Edrissi au cours d'une sorte de folie carnavalesque.

Alizâdeh identifie les frontières symboliques (ou mentales) à des images binaires et opposées qui servent de démarcation entre les Edrissi et les Héros<sup>3</sup>. Elle y interpose un code visuel de contraste entre les deux groupes avant de les fondre l'un dans l'autre : les vêtements noirs et obscurs des Edrissi contre les vêtements de couleur des Héros, les visages pâles et le reflet des yeux des Edrissi (flou, bleu, froid etc.) contre le feu reflété par les yeux des Héros, etc. S'y ajoute le langage vulgaire et grotesque de Showkat, la femme à l'apparence masculine qui commande les Héros, opposé à la langue littéraire des Edrissi.

La délimitation physique et mentale des territoires permet la construction d'un sentiment d'appartenance commun. La maison, tout comme le microcosme d'un pays avec ses frontières et ses valeurs fondatrices, forment l'identité de ses habitants. Une mémoire collective unit les Edrissi, exaltée et célébrée comme un culte. Il s'agit des filles Edrissi, Rahila et Loba, mortes dans toute la beauté et l'innocence de leur jeunesse, et évoquées comme des femmes pures et éthérées, mais également de la mère de Vahâb, Rana, une rebelle qui s'est suicidée, figure honnie et calomniée par les Edrissi. La commémoration collective des jeunes défuntées unit les derniers membres des Edrissi dans une appartenance à des valeurs communes qui les distinguent du monde extérieur. Selon Nestor Garcia Canclini : *avoir une identité veut dire, avant tout, avoir un pays, une ville, un quartier ; un ensemble séparé dans le cadre duquel tout est en commun pour ses habitants. Ceux qui ne partagent pas notre territoire, qui ne possèdent pas nos objets, nos symboles, nos rites et nos coutumes, sont différents - ils sont étrangers*<sup>4</sup>. (Cité dans Burszta, 2015 : 14).

Ces figures mythifiées sont ancrées dans l'architecture de la maison aussi bien que les délimitations mentales de ses résidents. Celle de Rahila, par exemple, est liée à sa chambre, sacralisée et fréquentée par Vahâb. Exemple de convergence entre la frontière mentale et spatiale. Vahâb se met devant la toilette de sa tante et l'y voit s'y refléter à sa place. Son identité est ainsi dépendante de cette illusion et de cet endroit.

Cependant, chez Alizâdeh, la frontière est arbitraire, fluide et mobile. Elle change au gré des modifications des rapports entre les êtres humains. Comme le dit Roxana à Vahâb, *même un seul bonjour brouille les frontières*<sup>5</sup> (Alizâdeh, 2018 : 249). L'image du brouillard omniprésent, d'odeurs et de couleurs entremêlées en un tableau sensuel et délicat, enrichit une ambiance où les lumières tamisées et le flou des contours suggèrent la fragilité de ces frontières : *Les visages des femmes et des hommes étaient indistincts dans le brouillard et la pluie*<sup>6</sup>. (id. : 33). Comme le décrit Mirâbedini, *dans les récits de Ghazâleh Alizâdeh, tout est vu à travers le brouillage de l'imagination. Les liens familiers entre les objets, les événements et les gens s'effondrent afin de créer un univers merveilleux par de nouveaux liens*<sup>7</sup>. (Mirâbedini, 2008 : 250). Le brouillard est également l'élément qui pénètre constamment et avec facilité de l'extérieur à l'intérieur dans le roman : *Les couleurs et les visages se mélangeaient devant son regard. [...] Le brouillard entrait par les fenêtres et estompait les gens*<sup>8</sup>. (Alizâdeh, 2018 : 67).

## 2. La maison en tant que « frontière transitionnelle »

Comme annoncé d'emblée dans le paragraphe d'ouverture du roman, cet ordre, cet isolement et ce territoire délimité ne vont pas durer. Pour les autochtones Edrissi, les frontières de la maison se voient violées, niées, effacées. L'arrivée des Héros les menace, en brisant conventions et découpages, pour en édifier et tracer de nouveaux. Dès leur arrivée, les Héros, porteurs du chaos, annoncent qu'il n'existe pas de vie privée selon les règles du nouveau régime, et qu'il n'y a même plus besoin de frapper à la porte avant d'entrer (voir Alizâdeh, 2018 : 109). Ils commencent par confisquer le rideau autour du lit de Vahâb, le symbole de sa démarcation extrême. Les Edrissi résistent à l'envahissement au début, en se repliant derrière les frontières de leurs chambres, puis, sous les couvertures ou derrière les rideaux. Showkat fait venir Roxana et l'installe dans la chambre de Rahila, ce qui transgresse la ligne rouge de la sensibilité territoriale de Vahâb. Vahâb va d'abord rejeter Roxana, la remplaçante rebelle et indépendante, en essayant de préserver l'image fantasmée de sa tante Rahila, dernier retranchement où se réfugier après cette transgression de son espace intime.

La rencontre des Edrissi avec les Héros semble avoir pour effet de faire fondre leur glace et d'activer leur feu intérieur. Ainsi la frontière séparatrice se transforme en frontière hybride et transitionnelle. David Newman décrit ce phénomène dans « Les lignes qui continuent à nous séparer » : *la frontière est transformée passant de barrière, au travers de laquelle l'autre côté est invisible, à un espace où réconciliation, coopération et coexistence ont lieu*<sup>9</sup>. (Newman, 2007 : 31).

## 2.1. Le rite de passage des Edrissi : la séparation

La transgression de la frontière est une étape importante dans la construction de l'identité des personnages principaux. Dans *La maison des Edrissi*, on passe de la confrontation à l'altérité, au déroulement d'un véritable « rite de passage » pour aller au-delà. À partir du moment où les autres s'approprient le territoire qui appartenait aux Edrissi, un regard neuf se porte sur les lieux familiers et eux-mêmes, tel un miroir révélateur tendu aux membres de cette famille. Séparés de leurs repères, bousculés dans leurs limites et statut antérieurs, les Edrissi sont acculés à la remise en question sociale et identitaire face à l'écroulement progressif de leur territoire, de même qu'ils doivent apprendre à changer leur appréhension d'autrui. La maison des Edrissi sera ce seuil et cet espace liminaire où on passe de la confrontation à l'acceptation progressive de l'altérité.

## 2.2. Le seuil et la liminalité

La notion de liminalité, espace interstitiel et ambivalent entre les deux côtés de la frontière qui sert de phase médiatrice vers l'altérité, trouve de multiples incarnations dans le roman lors de la transformation de la maison à la « frontière transitionnelle ». Elle se réalise dans l'esthétique du texte à travers des images telles que la bibliothèque (où les *châteaux gallois* se trouvent à côté du *temple d'Ishtar et des jardins flottants de Babylonie* (Alizâdeh, 2018 : 74)), les corridors, la fenêtre ; l'échelle ... mais aussi dans certains personnages. Elle est suggérée dès le premier paragraphe du roman qui invite le lecteur à chercher du sens dans les interstices et les rainures de ce qu'il s'apprête à lire :

*Le chaos n'arrive jamais d'un seul coup dans aucune maison : dans les interstices du bois, les plis des draps, les rainures des fenêtres et le drapé des rideaux, s'installe une douce poussière, dans l'attente d'un vent qui se fraye un chemin dans la maison à travers une porte ouverte, et libère les particules de désordre en embuscade<sup>10</sup>. (Alizâdeh, 2018 : 7).*

L'architecture traditionnelle de la maison patriarcale, pleine d'espaces interstitiels et secrets, sert un jeu d'échos qui renvoient à l'idée de seuil et d'espace liminaire. « Gholâmgardesh » est une de ces zones liminales bien fréquentées. Il s'agit de corridors volontairement longs qui connectent l'espace extérieur à l'intérieur dans les maisons patriarcales, et où beaucoup de rencontres ont lieu.

La fenêtre est l'autre figure de la liminalité abondamment utilisée dans le roman. Elle devient l'ouverture à autrui en même temps que le pont qui y mène. Pour Mme Edrissi et Laqa, la fenêtre est l'espace symbolique d'échange et de

rencontre avec les Héros avant qu'elles n'osent se rendre physiquement parmi eux. À La fin du roman, dans une scène emblématique du dernier chapitre, la fenêtre de la chambre de Mme Edrissi est ouverte, la pluie se déverse à l'intérieur et le brouillard s'y insinue (Alizàdeh, 2018 : 602, 603). La fenêtre est le portail transitionnel qui fait entrer l'extérieur à l'intérieur et fait de la maison un lieu de transformation et de passage à traverser.

Pour Laqa, c'est la scène de l'échelle qui constitue la situation liminale la plus emblématique qui marquera sa vie. Showkat, si autoritaire, oblige Laqa à monter une échelle assez longue pour nettoyer le plafond, une tâche que même Kàveh, l'ancien matelot, n'a pas pu accomplir. Grimant malgré sa peur, frissonnant en dépit de sa détermination, Laqa vit une expérience extraordinaire une fois au sommet de l'échelle. L'échelle devient le connecteur entre Laqa et la vie extérieure qu'elle voit de là-haut. Elle regarde les rues et la ville, décrites minutieusement dans leur vivacité : *le souffle puissant du sein de la vie dans la ville fut différent des rues obscures de ses rêves. Elle pensa au travail : sortir de la maison et enseigner le piano*<sup>11</sup>. (Alizàdeh, 2018 : 335). Hésitant entre descendre et rester, Laqa dépasse les limites de la maison, et domine ses peurs et ses illusions grâce à cette aventure imposée pour laquelle elle remercie Showkat : *Héros Showkat merci ! J'ai pris conscience de mes capacités grâce à vous*<sup>12</sup>. (id. : 337). L'échelle joue ainsi un rôle liminaire : elle devient le portail entre Laqa et le monde extérieur et lui donne l'idée de sortir et s'aventurer davantage. Mme Edrissi commentera cette scène plus tard : *Depuis que je t'ai vue sur l'échelle je suis rassurée, tu es capable de voir les paysages que nous n'arrivons pas à voir*<sup>13</sup> ! (id. : 406).

L'ouverture à l'autre, préalable à un véritable contact, a lieu plus tardivement chez Vahâb, qui est le plus résistant des Edrissi à rompre avec les liens qui le rattachent à son territoire, en particulier ce que représentent pour lui le mythe de Rahila et sa chambre. Pour progresser vers son « rite de passage », Vahâb doit traverser l'espace liminal. Selon la définition anthropologique des rites de passage, la phase liminale :

*se déroule dans un espace 'extra' ordinaire (hors de l'ordinaire), [...]. Ce lieu liminal nous renvoie à la fois à une condition de suspension, d'entre-deux, et en même temps à des dynamiques de transition des limes (frontières), de rupture, de déconstruction - suspension - reconstruction à travers l'abandon de l'identité et la rencontre avec l'altérité.* (Tallarico et Baubet, 2017 : 68).

L'approche de Vahâb vis-à-vis de l'altérité, son parcours vers autrui et un autre lui-même, sont accompagnés et suscités par deux personnages « 'extra' ordinaires » qu'Alizàdeh charge d'une aura à la frange du fantastique : le Sorcier-poète et Roxana.

Le sorcier-poète est à la fois un personnage d'écrivain, qui ne cesse d'écrire tout au long du roman, et devient le narrateur en train d'écrire ce que l'on lit au cours de trois chapitres de la troisième partie du deuxième tome. Progressivement s'installe même une ambiguïté sur son statut véritable qui culmine vers la possibilité qu'il puisse être la voix d'Alizâdeh elle-même. Ce procédé subtil de manipulation du lecteur suscite un climat d'incertitude, propre à l'espace liminaire, où le sorcier-poète, intermédiaire entre le lecteur et les personnages en marge de la trame principale du livre, endosse la liminalité symbolique dévolue jusqu'alors à la maison. Alors que la narration principale adopte exclusivement les points de vue des Edrissi, son récit intercalé au sein du roman intègre la mosaïque de voix des personnages secondaires et de l'altérité des Héros, dans une tentative d'anéantissement de l'univoque. Il se présente en tant que *médiateur* transparent (Alizâdeh, 2018 : 429)<sup>14</sup>. Ses récits sont encourageants pour l'évolution du caractère de Vahâb, lequel a cherché à nier les Héros et à leur échapper tout au long du roman. D'ailleurs, le Sorcier-poète l'invite à marcher sur les bords et à s'intégrer dans les nouveaux territoires. Il décrit ainsi le « rite de passage » de Vahâb : *ce n'est pas une mauvaise expérience ; marcher tout au bord. Le premier pas vers la jonction est la séparation absolue [...] Une porte s'est ouverte maintenant, mais tu en as peur, tu es immature, pas mûr !* Il continue : *On a arrangé le jeu. On t'a choisi pour traverser et voir.* Il rappelle à Vahâb qu'il faut se chercher de l'autre côté des frontières : *ce n'est pas par ta volonté, les bouts éparpillés se rejoignent. L'existence était dehors, (il marqua et prolongea le mot) loin, mais il viendra un jour où elle sera en toi. Les visages changent.* Influencé par son conseil, Vahâb se leva et s'en alla vers le chaos et la lumière<sup>15</sup>. (*id.* : 136) C'est sa première incursion parmi les Héros.

L'autre personnage qui incarne l'idée de liminalité est Roxana. C'est une immigrante de Tbilissi, une comédienne nomade et vagabonde, figure emblématique de la sans-frontière. Elle est ambiguë et paradoxale, reste énigmatique et porteuse d'ambivalence. Alizâdeh lui a donné à dessein un prénom qui rappelle le lien entre Rome et la Perse ancienne.

Roxana fonctionne au fil du roman comme une fenêtre, un espace de rencontre et d'ouverture vers autrui. Elle est venue pour connecter, pour donner une voix propre à l'autre. Elle se présente en tant que médiatrice et fenêtre : *[Une bonne personne] me disait : tu es comme une intermédiaire entre les gens et la beauté, comme une fenêtre au soleil, alors polis-toi*<sup>16</sup>. (Alizâdeh, 2018 : 174). Roxana appartient en même temps aux deux groupes. Arrivée avec les Héros, elle est considérée comme l'un d'eux. Ayant vécu avec une défunte membre des Edrissi, Rana, la mère de Vahâb, elle en sait beaucoup sur les Edrissi. Pourtant, elle n'appartient

ni tout à fait aux Héros, ni tout à fait aux Edrissi. Liminaire par excellence, son personnage ouvre la possibilité d'une connexion entre les Edrissi et les Héros par la transgression des règles et la déconstruction des mythes familiaux. Elle est clairement présentée par Alizàdeh comme le passage vers l'altérité pour Vahâb dans les phrases suivantes : *Entre lui [Vahâb] et les Héros il y avait une vallée, or Roxana sauta par-dessus, elle brisa les frontières (id. : 290)*<sup>17</sup>. Elle s'adresse à Vahâb : *Nous nous sommes rencontrés juste au bord de la frontière. Ta mère t'avait gardé dans les chambres closes pour que je vienne*<sup>18</sup>. (id. : 523).

Traverser l'espace liminal est *une étape décisive dans la construction du moi* (Genand, 2010 : 695) car cela mène à un moi multiple et aide à nier toute identité définie. L'importance de la liminalité dans la quête d'identité et la topique frontalière vient du fait qu'elle empêche une perception duelle d'oppositions binaires. La mythification des femmes Edrissi se décline en toujours ou jamais, parfaite ou ratée. Il détermine Vahâb et lui donne un regard tranché et rigide. L'espace liminal est l'endroit où dépasser ce dualisme et trouver son moi véritable. Comme le dit Johansen, *limiter la mentalité aux oppositions binaires est exclure une partie vitale de ce que la frontière représente, et il est nécessaire de reconnaître qu'il existe quelque chose entre deux. Il est nécessaire de reconnaître la liminalité et les zones liminales [...]*. Elle ajoute : *penser au-delà des oppositions binaires offre l'opportunité de voir ce qui est dans l'interstice*<sup>19</sup>. (Johansen, 2018 : 11, 12)

Roxana transcende les oppositions inconciliables édifiées entre Rahila et Rana en disant qu'elles sont une, unies comme *les deux faces de la même pièce* (Alizàdeh, 2018 : 203). Elle les appelle même *le double (hamzâd)* l'une de l'autre (*Ibid.*). Elle déconstruit cette vision hiérarchisée, et présente l'hybridité à la place. Elle est cet espace où Vahâb voit coexister et fusionner les deux femmes si caricaturalement contradictoires de sa vie : Rana (femme diabolique) et Rahila (l'idéal fantasmé). Elle est en mesure d'insuffler une dialectique au sein de l'antinomie de ses deux figures. Roxana incite Vahâb à connaître sa mère, jusqu'alors détestée, méjugée et sans voix. À la page 508, Vahâb, malade, dit à Roxana : *j'ai découvert l'autre face de la pièce avec toi : ma mère*. Ce passage marque pour Vahâb la traversée de la frontière qui conduit du repli sur soi à autrui et l'enchevêtrement de son univers simple avec les lignes chaotiques de la femme [Roxana] (id. : 556). C'est ainsi que *le passé de la famille s'écroulait devant ses yeux [de Vahâb] (id. : 289) et les frontières de l'amour, de la haine et la peur se mélang[aient] et perd[aient] leur forme. (id. : 555)*. Roxana est le point de jonction où les limites peuvent s'interroger, dialoguer et s'affranchir.

### 2.3. L'hybridité

À la fin du tome 1, les lignes de démarcation et le rapport à la maison ont évolué au fur et à mesure des changements que les interactions humaines ont apportés dans la représentation de l'espace et des frontières mentales. Vahâb songe que ce qui fut si fixe chez lui n'était pas stable, il se reproche de s'être *accroché à des choses impermanentes* (Alizâdeh, 2018 : 577). De même, Mme Edrissi réalise que sa vraie patrie, sa vraie maison, a toujours été la montagne où résidait son amant, Qobâd. Libéré de ses habitudes anciennes, le nouveau Vahâb n'arrive plus à dormir derrière le rideau tiré de son lit qu'on lui a rendu et sans lequel il se sentait auparavant malheureux. Dans la dernière partie du roman toujours, lors d'une conversation entre Vahâb et Laqa, ils conviennent qu'ils ne peuvent plus rester dans la maison et cette dernière se demande pourquoi toutes ses années durant ils n'en sortaient pour ainsi dire jamais. Vahâb répond qu'ils étaient *[les prisonniers] de l'habitude et de l'obligation, du confort* (id. : 545). Ils en sortiront par la suite pour rechercher certains Héros qui font désormais partie de leur nouvelle famille.

Le deuxième tome du roman initie la troisième phase du « rite de passage » : l'agrégation au nouveau groupe né de l'hybridation des deux anciens. Alizâdeh illustre comment les différences s'estompent entre les deux groupes qui déteignent l'un sur l'autre pour susciter un nouvel ordre social et territorial issu de reterritorialisations. Comme le remarque Eksell,

*la formation d'identité devient compliquée, mais aussi indispensable, sur la base d'une mémoire collective qui prend de nouvelles formes en accord avec les dislocations physico-géographiques et l'émergence des nouvelles frontières qu'elles soient sociales, géographiques ou mentales.* (Eksell, 2011 : 8).

Les Edrissi se revendiquent dorénavant en tant que Héros. Roxana rebaptise leur nouvelle équipe *les exilés* (Alizâdeh, 2018 : 412). Une nouvelle communauté se forme contre un nouvel ennemi : « Atachkhâneh », la maison de feu, où s'installe le régime. Alizâdeh dépeint alors la construction d'une nouvelle société basée sur des valeurs communes (telles que l'amour, l'art, l'empathie et la solidarité), et la mémoire collective constituée au cours du tome 1. Après avoir écouté les histoires des uns et des autres, les « nouveaux » Héros se lavent mutuellement les pieds au cours d'une sorte de rituel d'incorporation. C'est le moment de cristallisation des énergies identitaires convergentes, l'unité et l'harmonie après le chaos.

Plus le texte avance, plus ce brassage s'étend à l'expression de voix nouvelles et à la pluralité de langages. Showkat parle des rêves de Vahâb au Cachemire dont elle se moquait et qu'elle méprisait à son arrivée. Vahâb, quant à lui, trahit un métissage de son caractère. Il a pris aussi bien de Showkat que de Roxana après leur

arrestation dans la partie finale du roman. Il parle comme Showkat et il la voit dans ses rêves. Influencé par Roxana, uni et connecté à elle, il aide les gens de la façon qu'il a apprise auprès d'elle, comme un « Trickster ». Vahâb choisit de voyager, d'aller au-delà des frontières. Comme le croit Ramage, *le voyage nous fournit la liberté de chercher nos multiples soi* (Ramage, 2006 : 186). Vahâb reterritorialise ses rêves au Cachemire. Les personnages parviennent ainsi à se constituer une identité indépendante au-delà des murs de la maison tout en sachant préserver leurs nouvelles valeurs.

### 3. Un roman d'entre-deux

*La Maison des Edrissi* se déroule principalement dans la maison, mais les allusions à la ville où elle est située parlent d'un certain Eshqâbâd (littéralement : le pays de l'amour), qui pourrait être l'Achgabat du Turkménistan, ou celui du Khorâssân (la province de naissance d'Alizâdeh) dont la langue locale imprègne l'œuvre ; ou ni l'un, ni l'autre : juste un lieu imaginaire. Alizâdeh a délibérément adopté un mélange russo-iranien pour les noms propres qui rend l'endroit du roman hybride et difficile à situer. La rue *Varchovskaia*, un nom qui sonne russe, se trouve au voisinage du passage *Molla Aref*, un nom irano-musulman (Alizâdeh, 2018 : 601). Les personnages, de même, ont à la fois des noms russes et iraniens (Kâveh, Pari, Youness ; Riakhovsky, Rakhov, etc). Les villes et les régions environnantes semblent se situer à Tbilissi, Moscou ou dans le Caucase ; ou avoir des noms persans inventés, comme « Nodâr » (nouveau) et « Armâni » (Utopie).

Les repères temporels sont tout aussi brouillés. La révolution pourrait être celle de 1979 en Iran ou de 1917 en Russie, ou aucune des deux. En tout cas, la mise en perspective des événements dans une époque postrévolutionnaire permet d'étudier les modalités du fonctionnement de la frontière. Comme le suggère Kuske, la révolution est une période de *réorganisation spatiale radicale* (2000 : 8) avant la formation de nouvelles identités.

En outre, en dépit des descriptions réalistes du roman, la présence de résonances magiques et fantastiques dilue la frontière entre le réel et l'irréel. Alizâdeh établit ainsi un espace liminaire très particulier, en dépassant les frontières de son pays en même temps que celles du réalisme. Son Eshqâbâd ressemble à l'Iran sans l'être, pas plus qu'il ne s'agit de l'Union Soviétique. C'est un espace entre-deux, indéterminé et protéiforme, ou, comme bien nommé dans un recueil de ses œuvres, un « nâkojâ » (qui littéralement signifie nulle part ou « non-où », mieux exprimé dans l'anagramme anglais « no-where » et « now-here »). Dans un entretien lors d'une réunion littéraire, Alizâdeh justifie ses choix : *Cela [le choix de l'absence de temps et de lieu] crée un climat de liberté pour l'écrivain où il*

*peut faire se promener, communiquer et réfléchir des personnages paradoxaux. La problématique pour moi est celle de l'être humain [...] Le roman n'a d'ailleurs nul besoin de certitude quant à l'endroit et au temps [...] cette absence d'espace et de temps est la forme du livre* (Mahvizani, 1994 : 239-40).

## Conclusion

Nous avons vu comment Alizâdeh met en scène la métamorphose de la maison des Edrissi : de lieu des démarcations symboliques et spatiales, à celui de la convergence, de la fusion et de l'alchimie. L'invasion, par les Héros, du bastion Edrissi déloge ses membres de leur repli sur eux-mêmes et initie le « rite de passage » de leur quête d'identité à travers la confrontation à autrui. Au cours de la traversée de l'espace liminaire, incarné par l'architecture interstitielle de la maison aussi bien que certains personnages, les Edrissi gagnent un recul sur eux-mêmes qu'ils n'avaient pas auparavant et qui les incite à transcender les délimitations rigides de l'habitude pour adopter l'hybridité d'une identité plurielle.

Toutefois, il faut noter que si la notion de « rite de passage » en anthropologie aboutit à l'intégration inconditionnelle de l'individu aux codes et aux valeurs du groupe d'arrivée, chez Alizâdeh, elle sert plutôt à libérer l'esprit des préjugés et à s'ouvrir à l'autre dans un appel à la réconciliation des antagonismes.

Liminaire en soi, l'œuvre fictionnelle d'Alizâdeh propose un univers alternatif propre à exorciser l'incertitude, la frustration et le déracinement de son propre vécu. Lieu imaginaire qui rend possible une distanciation libératrice par rapport à son propre pays, permet d'échapper à la censure et d'exprimer les aléas de toute construction socio-politique.

## Bibliographie

- Alizâdeh, G. 1996. « Royây-e-Khâneh va kâbous-e-Zavâl » (« Le rêve de la maison et le cauchemar d'anéantissement »). *Le mensuel Adineh*, n° spécial de Norouz 1375. [En ligne] : <http://ghazalehalizadeh.mihanblog.com>. [Consulté le 06 décembre 2019].
- Alizâdeh, G. 2018. *Khâne-yé Edrissi-hâ (La Maison des Edrissi)* (1992). Téhéran : Toos.
- Burszta, W. J. 2016. « The Frontiers of Identity, and the Identity of Frontiers ». *Sprawy Narodowościowe*, n° 47, p. 2-14. DOI: 10.11649/sn.2015.050.
- Eksell, K. 2011. « Introduction ». In: *Borders and Beyond: Crossings and Transitions in Modern Arabic Literature*. Harrassowitz Verlag: Wiesbaden, p. 7-17.
- Genand, S. 2010. « La frontière incertaine : enjeux d'un espace stratégique dans la littérature de l'émigration (1793-1807) ». *Dix-huitième siècle*, vol. 1, n° 42, p. 687698.
- Johansen, C. O. 2018. *Border Theory: A New Point of Access into Literature*. Mémoire de master. Tromsø : The Arctic University of Norway.
- Kuske, L. E. 2000. *Border Stories: Race, Space, and Captivity in Early national Fiction*. Thèse de doctorat. Washington : University of Washington.

- Mahvizi, E. 1994. *Aynehâ (Les miroirs)*. Téhéran : Rochangarân.
- Mirâbedini, H. 2008. *Sad sâl dâstân nevisi-e Iran (Cent années de fiction en Iran)*. vol. 1-2. éd. 5. Téhéran : Tchehmesh.
- Newman, D. 2007. « The Lines that Continue to Separate Us: Borders in Our "Borderless" World ». In: *Border Poetics De-limited*.
- Ramage, J. D. 2006. *Rhetoric: A User's Guide*. New York: Pearson Longman.
- Tallarico, S., Baubet, T. 2017. « La mer comme espace liminal : Étude de cas sur les aspects symboliques et magico-religieux de la traversée de la mer Méditerranée ». *Rhizome*, n° 63, p. 68-74.
- Van Gennepe, A. 1981. *Les rites de passage : Étude systématique des rites (1909)*. Paris : Picard.
- Wehrhahn Verlag: Troll Band 9, p. 27-57.

## Notes

1. هر سال که می‌گذرد، مرزهای گل و ریحان دوزخ و مرزهای خارستان بهشت، در هم‌تر می‌روند، اشتباه گرفته می‌شوند.
2. *not only separate but also connect divided entities and identities*.
3. Nous pouvons les catégoriser sous la forme de termes antinomiques : autochtones / étrangers, moi / autrui, ici / là-bas ; privé / public, riche / pauvre (selon le statut économique), ordre / chaos ; passif / dynamique, civil / sauvage (dans le langage et le comportement), glace / feu ; sans-couleur / coloré (selon les images attribuées), etc.
4. *To have an identity meant, above all - to have a country, a city, neighborhood; a separate whole within which everything is common for those inhabiting this place. Those who did not share our territory, who did not possess the same objects and symbols, rituals and customs, were different - they were those aliens*.
5. حتی یک سلام مرزها را مخدوش می‌کند  
Les exemples du roman sont traduits par nos soins pour cette étude.
6. دوب‌صخش‌مان، ان‌اراب و هم‌رد، احدم و ان‌ز، فرج
7. در داستان‌های عزیزاده به همه چیز از ورای تخیلی مه‌آلود نگاه می‌شود. پیوندهای متعارف بین اشیا، حوادث و آدم‌ها از هم می‌پاشد تا از طریق پیوندی تازه، جهانی شگرف آفریده شود
8. برابر نگاهش رنگها و چهره‌ها در هم می‌آمیزند. [...] از دریچه‌های گشوده دمه‌های مه‌تو می‌آمد و آدم‌ها را محو نشان می‌داد.
9. The border is transformed from a barrier, through which the other side is invisible, to a place where reconciliation, cooperation and coexistence take place.
10. بروز آشفتنگی در هیچ خانمی ناگهانی نیست؛ بین شکاف چوب‌ها، نای ملافه‌ها، درز دریچه‌ها و چین پرده‌ها غبار نرمی می‌نشیند، به انتظار بادی که از دری گشوده به خانه راه بیابد و اجزاء پراکنده را از کمبندگاه آزاد کند.
11. نفس توانای زندگی از بطن شهر، با کوچ‌های تیره خواله‌های او فرق داشت. به کار اندیشید: بیرون رفتن از خانه و تدریس پیمان
12. قهرمان شوکت ممنونم! به لطف شما ظرفیت‌هایم را شناختم.
13. از وقتی نوک نردبان دیمت آسوده شدم؛ چشم اندازهای ی را که ما نمی‌توانیم ببینیم تو به روشنی می‌بینی!
14. /یک واسطه ام، شاید شفاف
15. تجربه بدی نیست؛ روی لبه راه رفتن، قدم اول پیوستن، جدایی کامل است. [...] حالا دری باز شده، اما از آن می‌ترسی، بچه‌ای، خامی! بازی را ترتیب داده اند، تو را انتخاب کرده اند تا عبور کنی و ببینی. / به اختیار تو نیست، ذرات دور مانده از هم باز دیگر یکی میشوند. هستی بیرون بود، (صدرا راکشید) دور، اما روزی خواهد آمد که در درون تو باشد. صورتها عوض میشود. / وهاب برخاست و رو به هیاهو و نور رفت.
16. /یک آدم خوب] همیشه می‌گفت تو میان مردم و زیبایی یک واسطه ای مثل پنجره یی رو به آفتاب، پس خودت را صیقل بده
17. بین او و قهرمانها دره یی بود، اما راکسانا از فراز دره می‌پرید، مرزها را مخدوش میکرد
18. درست لب مرز به هم رسیدیم. مادرت تو را در اتاقهای در بسته نگه داشته بود تا ببایم

19. *To limit one's mind to think only in binary oppositions is to exclude a vital part of what the border represents, and it is necessary to acknowledge that there exists something in between. It is necessary to acknowledge liminality and liminal zones [...]. Further, to think beyond binary oppositions gives the mind the opportunity to see what lies in the in-between*

20. دن‌دوب مکس کی یور ود

21. آن روی سکه را با تو یافته ام: مادرم

22. جهان ساده ی او با خطوط آشفته ی زن در آمیخته بود

23. گذشته ی خانواده پیش چشم و هاب فرو می ریخت

24. کاش [مرزهای عشق، نفرت و ترس در هم نمی آمیخت و بی شکل نمیشد]

25. چرا دل بسّم به چیزهای دستخوش تغییر؟

26. « چیز غریبی ست و هاب من هم مثل تو شده ام. پس چرا این همه سال از درخانه پا بیرون نمی گذاشتیم؟ » « زندانی بودیم. » « زندانی چی؟ » « عادت و اجبار، تن آسایی »

27. *Identity-making becomes complex as well as necessary, based on collective remembrance and taking new forms in accordance with physical-geographical dislocation and the emergence of new borderlands, be they social, geographical or mental.*

28. تبعیدها

29. *travel gives us the freedom to seek out different selves.*

30. *radical reordering of existing spaces*

31. *Un recueil de la plupart des recueils et courts romans d'Alizâdeh est publié en 1999 intitulé Bâ Ghazâleh tâ Nâkoja (Avec Ghazaleh jusqu'à non-ou).*

32. این انتخاب [...] برای نویسنده فضایی آزاد ایجاد می کند، جایی که می تواند قهرمان های متضادش را به گشت و گفتگو و اندیشه در بیاورد. مسئله برای من موقعیت انسان است. [...] در نتیجه رمان اصلا به زمان و مکان نیاز ندارد. [...] این بی زمانی و مکانی، اصلا فرم کتاب است.

## La réception des œuvres de Jean-Paul Sartre en Iran

**Neda Sharifi**

Université de Lille (SHS), France  
neda.sharifioroumi@univ-lille.fr

<https://orcid.org/0000-0002-8369-3935>

Reçu le 21-06-2021 / Évalué le 25-09-2021 / Accepté le 15-11-2021

### Résumé

Bien que Descartes et les philosophes des Lumières aient été le modèle des intellectuels iraniens du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle, Jean-Paul Sartre, l'un des intellectuels occidentaux les plus marquants du XX<sup>e</sup> siècle, a capté l'attention des milieux intellectuel et littéraire iraniens à partir des années quarante et notamment dans les années soixante et soixante-dix. Le présent travail portera sur la réception de Sartre en Iran en mettant l'accent sur le rôle des médiateurs ; notre méthode consistera à réunir toutes ses œuvres traduites dans les périodes qui font l'objet de notre recherche. Ce travail vise à étudier tout particulièrement le rôle clé des traducteurs comme agents principaux de diffusion dans ce processus. Cette recherche s'appuie sur les approches sociologiques, les théories de la traductologie et de la réception afin d'analyser le choix de chaque œuvre traduite, son rapport avec le contexte politique, social et littéraire du pays d'accueil, ainsi que sa réception dans les champs intellectuel et littéraire et chez le public.

**Mots-clés :** réception, traduction, Jean-Paul Sartre, Iran, médiateurs

### دریافت آثار ژان پل سارتر در ایران

#### چکیده

اگرچه دکارت و فلاسفه ی عصر روشنگری به عنوان الگوی روشنفکران ایرانی در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم محسوب می شدند، از دهه ی ۰۲۳۱ به بعد و به ویژه در دهه های ۰۴۳۱ و ۰۵۳۱، ژان پل سارتر، یکی از مطرح ترین فیلسوفان غربی قرن بیستم، توجه محافل روشنفکری و ادبی ایران را به خود جلب کرد. پژوهش پیشرو با تاکید بر نقش واسطه ها به دریافت آثار سارتر در ایران می پردازد. روش تحقیق ما شامل گرد آوری همه آثار ترجمه شده سارتر در دوره هایی است که موضوع پژوهش ما هستند. این مطالعه به ویژه با هدف بررسی نقش محوری مترجمان به عنوان عامل اصلی انتشار در این فرآیند انجام می شود. این پژوهش مبتنی بر رویکردهای جامعه شناختی، نظریه های مطالعات ترجمه و دریافت به منظور بررسی انتخاب هر اثر ترجمه شده، رابطه آن با زمینه های سیاسی، اجتماعی و ادبی کشور میزبان و همچنین استقبال از آن در بین محافل روشنفکری و ادبی و در میان مردم است.

**واژگان کلیدی :** دریافت، ترجمه، ژان پل سارتر، ایران، مترجمان، ۰۲۳۱-۰۵۳۱

## Reception of Jean-Paul Sartre's work in Iran

### Abstract

Although Descartes and the Enlightenment philosophers were the model for Iranian intellectuals of the nineteenth and early twentieth centuries, Jean-Paul Sartre, one of the most prominent Western intellectuals of the twentieth century, captured the attention of Iranian literary circles from of the forties and especially in the sixties and the seventies. This work will focus on Sartre's reception in Iran with an emphasis on the role of mediators. Our method consists in bringing together all of his works translated in the periods that are the subject of our research. This work particularly aims to study the key role of translators as main dissemination agents in this process. This research is based on sociological approaches, theories of translation and reception studies in order to analyze the choice of each translated work, its relationship with the political, social and literary context of the host country, as well as its reception in the intellectual and literary fields and among the public.

**Keywords :** reception, translation, Jean-Paul Sartre, Iran, mediators

### Introduction

De 1945 à nos jours, la majorité des œuvres de Jean-Paul Sartre ont été importées en Iran et certaines d'entre elles, traduites par différents traducteurs et rééditées à plusieurs reprises, ce qui révèle son succès auprès du public iranien. Non seulement ses œuvres littéraires et philosophiques mais aussi certains de ses essais et interviews ont été traduits en persan. Par ailleurs, les traducteurs iraniens étaient également attirés par les textes critiques et biographiques écrits sur cette figure intellectuelle et littéraire. En fait, ces médiateurs avaient bien compris qu'une vraie connaissance du philosophe, de sa pensée, exigeait la lecture des critiques sur son parcours littéraire et philosophique. À part ces traductions, il convient d'ajouter la parution d'un ouvrage en 2005 à l'occasion du centième anniversaire de Sartre. Bâbak Ahmadi, l'auteur de *Sartre ke minevesht* (Sartre qui écrivait) présente les pensées de Sartre dans les domaines aussi différents que la philosophie, la littérature et la politique. En effet, c'est l'ouvrage le plus complet produit par un chercheur iranien sur ce philosophe et intellectuel français.

Dans la première période (1941-1953), quatre œuvres de Sartre ont été traduites en persan : *Le Mur*, *La Putain respectueuse*, *Huis clos*, *Les Mains sales*. Néanmoins, il a fallu attendre les années soixante pour la traduction de ses travaux théoriques et philosophiques comme *L'Être et le Néant* et *L'Existentialisme est un humanisme*. Pour cela, nous pouvons dire que la réception de Sartre dans les années 1940 était plutôt littéraire que philosophique. Parmi les traductions des années 1960, citons

des œuvres littéraires comme *Morts sans sépulture*, *Les Mouches*, *Les Séquestres d'Altona*, *L'Engrenage*, *Le Diable et le bon dieu*, *Les Mots*, *Les Chemins de la liberté* ainsi que *L'Enfance d'un chef*. Pour ce qui concerne les œuvres philosophiques et théoriques citons *L'Être et le Néant*, *L'Existentialisme est un humanisme* et *Qu'est-ce que la littérature ?* La traduction de Sartre se poursuit dans les années 1970 avec la parution des ouvrages *Les Mouches*, *La Nausée*, *L'Age de raison* et *Ouragan sur le sucre*. Après la révolution de 1979, la traduction des œuvres de cet auteur et philosophe français se poursuit et entre dans une nouvelle étape : on constate la traduction de beaucoup de critiques et d'œuvres biographiques sur les travaux sartriens ainsi que de nombreuses recherches universitaires sous forme d'articles, mémoires et thèses de doctorat. Néanmoins, du point de vue chronologique, nous pouvons considérer deux périodes majeures pour l'accueil et la réception des œuvres de Sartre chez les intellectuels et écrivains iraniens : les années quarante qu'on peut nommer la phase de l'« initiation », et les années soixante et soixante-dix, qu'on peut appeler la phase de l'« approfondissement ». Dans la logique qui est celle de ce travail, nous étudierons ses œuvres littéraires et philosophiques traduites en persan en focalisant notre étude sur ces deux périodes mentionnées.

L'objectif de cette recherche est d'étudier le rôle des médiateurs, intermédiaires, passeurs ou comme l'appelle Blaise Wilfert les « importateurs littéraire » dans l'arrivée des œuvres de Sartre en Iran. (Wilfert, 2002 : 34). Blaise Wilfert-Portal a consacré ses recherches au sujet de l'importation littéraire. Parmi ses travaux, nous pouvons citer sa thèse de doctorat soutenue en 2003, sous le titre *Paris, la France et le reste. Importations littéraires et nationalisme culturel 1885-1930* ainsi que son article intitulé « Cosmo polis et l'homme invisible. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », publié en 2002. Il y insiste sur le rôle des agents littéraires dans le processus de la traduction de la littérature étrangère et définit leurs places :

*Il faut pour cela ne pas se limiter aux traducteurs au sens légal de ceux qui ont été autorisés par leur effort de transcription linguistique à se présenter comme des coauteurs du texte sous sa forme traduite. On sait que toute traduction a bien d'autres « responsabilités », parmi lesquels l'éditeur, les directeurs de collection, les agents littéraires, mais aussi les pionniers qui ont indiqué que l'œuvre méritait d'être traduite, ceux qui enfin plaident la cause de cette traduction comme critique ou comme l'historien des littératures, construisant sa valeur dans l'espace récepteur (Ibid. : 34).*

En appuyant notre recherche sur les travaux de Wilfert, nous pouvons voir la cohérence de l'ensemble de ces figures et leurs rapports dans le marché de la

traduction pour ce qui concerne l'importation des œuvres de Sartre en Iran notamment dans les années quarante et soixante. Dans cette optique, nous focaliserons notre étude sur le rôle des traducteurs en considérant que ce sont les agents littéraires principaux. Afin de mieux saisir l'importance des traducteurs comme principaux acteurs de l'importation, nous nous référons aux propos et aux travaux de Danielle Risterucci-Roudnicky :

*Depuis le développement de la traductologie, le traducteur occupe le devant de la scène. À la fois libre et soumis aux contraintes de l'édition, praticien et théoricien, passeur d'une ou de plusieurs langues dont le statut variable agit sur les échanges, le traducteur est un repère essentiel pour mesurer, comprendre et analyser les conditions pratiques, sociales et culturelles de la circulation des littératures. Son histoire, sa personnalité et sa conception du traduire s'expriment dans toutes les formes de divergences que révèle la confrontation de retraductions. (Risterucci-Roudnicky, 2008 : 60).*

Dans cette perspective, c'est l'étude du statut social du traducteur, de son rapport avec la langue, la littérature et avec l'auteur traduit, de sa compétence linguistique, de ses parcours personnels et professionnels, ainsi que de ses appartenances politiques et idéologiques qui se révèle indispensable : « L'analyse d'une traduction doit accorder une place importante au traducteur, à son histoire personnelle, à sa formation et à sa conception de la traduction (*Ibid* : 61) ». Par ailleurs, nous présenterons les traducteurs les plus remarquables car nous pouvons mettre en rapport le degré de légitimité de l'importateur et celui du texte traduit : « Plus le prestige du médiateur est grand, plus la traduction est noble, plus elle consacre (Casanova, 2002 : 17) ».

Un autre objectif de ce travail est de trouver les raisons pour lesquelles les travaux de Sartre ont été choisis par les traducteurs. Dans ce sens, nous étudierons les contextes sociopolitiques et littéraires de l'Iran entre les années 1941-1953 et au cours des années 1960 afin de mieux comprendre le rapport entre les textes traduits et l'horizon d'attente des milieux intellectuels et littéraires. Pour cela, nous nous appuyerons sur les travaux de Hans Robert Jauss et notamment sur la notion de l' « horizon d'attente » (Jauss, 1978) .

## **1. Les années quarante : Sâdegh Hedâyat, le premier traducteur de Sartre en Iran**

Quand on parle de la traduction de Sartre en persan, il est indispensable de citer le nom de Sâdegh Hedâyat. Écrivain brillant et grand connaisseur de la littérature mondiale, il est considéré comme le premier traducteur de cet auteur français en

Iran avec la traduction de la nouvelle *Le Mur*, publiée en décembre 1945 dans la revue *Sokhan*. La traduction de cette nouvelle, sept ans après sa parution en France, prouve bien la familiarité de Hedâyat avec Sartre et avec la littérature française contemporaine en général. Il ne faut pas oublier que ce recueil de nouvelles était le deuxième ouvrage de Sartre publié en 1939, à l'époque où il était encore un jeune écrivain, au début de sa carrière littéraire. Comme le note Dâriush Ashouri, Hedâyat a joué un rôle indéniable dans la présentation de cette figure intellectuelle et littéraire de la période d'après-guerre au public iranien :

*La période d'après-guerre est celle des écrivains existentialistes comme Sartre et Camus. Al-e Ahmad et les écrivains et traducteurs de son époque qui étaient des jeunes d'une vingtaine et d'une trentaine d'années - ont probablement fait la connaissance de ce groupe sous l'influence directe ou indirecte de Sâdegh Hedâyat (Ashouri, 1999 : 661).*

Il semble que Hedâyat n'ait pas choisi cette nouvelle par hasard. Pour ce qui concerne le genre, nous pouvons nous interroger sur le choix de cette nouvelle. Dans cette optique, deux points sont à retenir : dans un premier temps, il faut bien prendre en compte que Hedâyat est le maître de la nouvelle persane, et dans un deuxième temps, il faut savoir que la nouvelle était le genre préféré de la génération des écrivains des années quarante.

Du point de vue thématique, nous pouvons supposer deux buts derrière ce choix. D'une part, il convient de prendre en compte dans ce récit le thème de l'absurdité de la vie devant la mort. Notons que les premières œuvres de Sartre comme *La Nausée* et le recueil de nouvelles *Le Mur*, ont attiré l'attention de Hedâyat car ils correspondaient à plusieurs aspects à sa philosophie. D'une manière générale, nous constatons une similitude entre le regard pessimiste de Hedâyat sur la vie et celui de Sartre. D'autre part, le choix de ce récit nous révèle également la vision du monde et l'idéologie de son traducteur. Comme la majorité des intellectuels iraniens des années quarante, Hedâyat développe des idées antifascistes. Or *Le Mur* est un récit antifasciste qui raconte l'arrestation et l'exécution d'un groupe de Républicains pendant la guerre civile en Espagne.

Bien que Hedâyat n'ait jamais adhéré au parti communiste iranien (*Toudeh*) et qu'il ne se soit jamais engagé politiquement, il avait des sympathies pour l'idéologie socialiste. Par ailleurs, il avait des amitiés intimes avec quelques écrivains et dramaturges communistes et membres du parti comme Bozorg Alavi et Abdolhossein Noushin. Les changements sociopolitiques et l'ouverture du climat politique ont marqué la carrière littéraire de Hedâyat. De fait, cette période de sa carrière littéraire coïncide avec la Seconde Guerre mondiale et avec la lutte de certains

pays contre le fascisme. Ces événements ont effectivement influencé sa vision du monde ainsi que sa création littéraire. Le roman satirique *Hâji âghâ* (1945), la nouvelle prolétarienne *Fardâ* (Demain) (1946), et le conte anti-impérialiste *Âb-e zendegi* (*L'Eau de jouvence*) sont les fruits de ces années. De plus, il collaborait à la revue *Sokhan* et à la revue de gauche *Payâm-e now*, l'organe de l'association des relations culturelles irano-soviétiques. Il faut ajouter que des nouvelles *Fardâ* et *Âb-e zendegi* ont été publiées dans ces revues.

On soulignera aussi que le choix de ce texte ne correspond pas seulement à la vision du monde de Hedâyat mais qu'il est aussi compatible avec l'horizon d'attente des champs intellectuels et littéraires iraniens de cette époque. Comme nous le savons, l'Iran a traversé une période de dictature sous le règne de Rezâ Shâh qui avait des tendances fascistes, entretenant de bonnes relations avec l'Allemagne dans les années trente. Au contraire, les intellectuels iraniens des années 1941-1953 - influencés par la Révolution d'Octobre et l'Occupation du pays par les forces alliées - se penchaient vers le socialisme et luttaienent contre le fascisme.

À part *Le Mur*, trois pièces de théâtre de Sartre ont été traduites en persan. Deux points sont à retenir au sujet de ces traductions : d'une part, le rôle des importateurs et, d'autre part, le choix de ces œuvres. Pour ce qui concerne le rôle des traducteurs, il est intéressant de savoir que, à l'exception Mostfâ Farzâneh, le traducteur de *Huis clos* en 1946, tous étaient également des écrivains prolifiques et remarquables de leur époque. Ce qui prouve la connaissance du milieu littéraire iranien de la littérature française contemporaine et notamment de cette figure dominante de la période d'après-guerre.

Abdolhossein Noushin, le précurseur du théâtre moderne, l'intellectuel engagé, le dramaturge et le metteur en scène brillant des années quarante, traduit *La Putain respectueuse* en 1948. Ayant fait ses études théâtrales en France au conservatoire de Toulouse entre 1929 et 1932, il apporte de la nouveauté et des évolutions dans le théâtre iranien après son retour en Iran.

Jalâl Al-e Ahmad est une autre figure qui a joué un rôle important dans la présentation de Sartre au public iranien notamment pour ce qui concerne son engagement politique et littéraire. Ex-communiste et figure littéraire des années quarante, il était l'un des lecteurs et admirateurs de Sartre auquel il a emprunté la notion d'engagement ainsi que le modèle présenté de l'intellectuel engagé et indépendant. L'impact de la doctrine sartrienne est notable sur le double parcours politique et littéraire de cet intellectuel et écrivain engagé notamment dans les années soixante. Les propos ci-dessous révèlent bien dans quelle mesure Al-e

Ahmad prend Sartre comme le modèle idéal de l'intellectuel engagé :

*Sartre est un baromètre politique et littéraire qui lutte contre n'importe quelle domination. Dès qu'il ressent la pression d'un côté, il résiste ; aujourd'hui, contre les Etats-Unis et la guerre du Vietnam - hier contre le communisme stalinien - demain contre l'anarchisme - avant-hier contre le capitalisme. Et ainsi de suite. Il lutte toujours contre n'importe quel « isme » qui est le plus dominant (Al-e Ahmad, 1979 : 58-59).*

Al-e Ahmad traduit *Les Mains sales* en 1952, sur proposition de Khalili Maleki, son ami et l'un des intellectuels militants de l'époque qui rompt avec ses camarades à la suite de la crise d'Azerbaïdjan en 1946, devant l'obéissance aveugle du parti communiste iranien vis-à-vis des politiques de l'Union soviétique. Il nous semble que ces deux derniers intellectuels avaient comme but de confirmer leurs idées anticomunistes et antistaliennes ainsi que de justifier leur scission du parti *Toudeh* en prenant à témoin les intellectuels français comme Jean-Paul Sartre. Ainsi, on peut dire que le choix de cette pièce est largement lié aux objectifs idéologiques du traducteur. Autrement dit, Al-e Ahmad a choisi ce texte afin de véhiculer au public le message qu'il souhaitait.

Avant de traiter le sujet de la traduction et la réception de Sartre dans les années soixante, il nous semble indispensable de faire allusion au rôle d'un autre importateur dans le mécanisme de traduction et de réception, c'est-à-dire les périodiques. En effet, l'accueil réservé à Sartre dans les revues littéraires iraniennes passe par la construction de deux images différentes. Alors que la revue *Sokhan*, sous la direction de Parviz Nâtel Khânleri tente de présenter Sartre comme le chef de file de la nouvelle doctrine, « l'existentialisme » d'une manière objective, la revue *Mardom* ou *Nâmeh-ye mardom*, l'organe du parti *Toudeh*, ainsi que *Kaboutar-e solh*, critiquent sévèrement sa philosophie, comme l'ont fait les communistes soviétiques et français. Bien que les revues de gauche condamnent Sartre et sa philosophie, *Sokhan* défend cette philosophie face à ses adversaires, dans un article rédigé par le rédacteur en chef de la revue. En ce sens, la stratégie de la revue *Sokhan* se distingue largement de celle des revues de gauche.

## **2. Les années soixante : Mostafâ Rahimi, le présentateur de la philosophie sartrienne**

Après le coup d'état de 1953 et lors des années cinquante, la pièce *L'Engrenage* est la seule œuvre traduite de Sartre en persan par Jamshid Tavalloli en 1955. Il faut également signaler la mise en scène de la pièce *Les Mains sales* en 1956 par les troupes de théâtre iranien. Mais quelle place est réservée à la traduction et la

réception de cette figure littéraire et intellectuelle dans les années soixante ?

Depuis l'arrivée de Sartre en Iran, le point qui frappe aussi l'attention concerne l'absence significative et le retard considérable pour la traduction de ses travaux philosophiques. Ce phénomène aboutit à une mauvaise compréhension de l'existentialisme chez le public iranien. *L'Être et le néant*, son essai d'ontologie phénoménologique, qui pose les fondations de l'existentialisme, est traduit en 1963 par Enâyatollâh Shakibâpour. *L'Existentialisme est un humanisme*, ouvrage dans lequel Sartre répond aux critiques de ses adversaires, sera traduit par Mostafâ Rahimi en 1966. On peut s'interroger sur les raisons de ce retard et nous supposons que cela est lié à la difficulté de compréhension et de traduction de la philosophie de Sartre, c'est-à-dire dans l'impossibilité de trouver de bons équivalents pour ses termes philosophiques. En effet, parmi les traducteurs iraniens de la littérature française, il y en a peu qui connaissent bien la philosophie occidentale et notamment l'existentialisme. Il faut prendre en compte le fait que Shâkibâpour était avant tout traducteur de romans français. Ainsi, nous supposons que sa connaissance philosophique ne suffisait pas pour la traduction de cet essai volumineux. De plus, nous avons constaté que cette traduction n'est pas complète et que le traducteur a sélectionné certains chapitres à traduire. Il convient d'ajouter que *L'Être et le néant* a été traduit en 2015 par Mahasti Bahreyni, traducteur de la littérature française et professeur d'université. C'est la meilleure traduction de cet essai philosophique qui existe à ce jour.

En revanche, Mostafâ Rahimi a fait beaucoup d'efforts dans ce domaine pour combler ce manque. Il a joué un rôle clé dans la présentation de la philosophie de Sartre et de son concept de l'engagement littéraire au public iranien. À travers la traduction de *L'Existentialisme est un humanisme*, il a présenté l'existentialisme sartrien aux intellectuels et écrivains iraniens. Ayant fait ses études doctorales en droit à l'Université de la Sorbonne, il a fait la connaissance de la philosophie existentialiste pendant son séjour à Paris. Il était attiré par la pensée de Sartre et de Camus et par leurs prises de position face au communisme stalinien et à l'impérialisme. Son objectif pour la traduction de ces deux écrivains était politique. Vu que le champ intellectuel iranien était influencé par le marxisme et que l'accusation du communiste stalinien était équivalente à celle d'impérialiste, il souhaitait montrer, en utilisant les concepts de Sartre et de Camus, qu'on peut être pour la masse du peuple et contre l'oppression sans être forcément marxiste. Autrement dit, nous pouvons dire que Rahimi souhaitait défendre le statut de l'intellectuel indépendant à travers la traduction des œuvres de Sartre.

Il convient de noter qu'il a également traduit en 1969, avec Abolhassan Najafi, l'un des grands traducteurs de la littérature française, l'essai *Qu'est-ce que la*

*littérature* ? C'est grâce à ces deux traducteurs que le public, et notamment le milieu littéraire iranien a fait la connaissance avec la notion d'engagement telle que la redéfinit Sartre. Ajoutons que dans la préface du livre qui compte environ quarante pages, les traducteurs présentent la philosophie existentialiste et les pensées de Sartre d'une manière précise et profonde.

Bien que cette œuvre importante de Sartre ait fait tardivement son entrée en Iran, il a suscité un débat au sein des champs intellectuel et littéraire iraniens sur la question de l'engagement et le non-engagement de la littérature. Nous supposons que le terme de « l'engagement littéraire », traduit en persan par « Ta'ahhod-e adabi », et ses dérivés comme « la littérature engagée », traduit par « adabiât-e mote'ahhed » ou « l'écrivain engagé » traduit par « nevisandeh-ye mote'ahhed » ont été initiés dans le champ littéraire iranien des années soixante, par le biais de la traduction des œuvres théoriques de Sartre, notamment *Qu'est-ce que la littérature?*. Il semble que Mostafâ Rahimi ait choisi ces équivalents persans pour les termes liés à l'engagement.

Sachons que cette époque est marquée par le retour de la littérature engagée. Pourtant, contrairement aux intellectuels des années de la Constitution qui étaient inspirés par la Révolution française et à ceux des années 1940, inspirés par la Révolution russe, les intellectuels de cette période cherchent leur identité nationale et ethnique. Selon Hassan Mir Abedini, « Le retour à la tradition et l'opposition à la modernité étaient la pensée dominante du milieu intellectuel (Mir Abedini, 2008 : 406). » C'était une réaction contre l'occidentalisme et la modernité imposés par la dynastie Pahlavi. Par ailleurs, les critiques considèrent cette époque comme celle de l'épanouissement et de la maturité de la littérature persane moderne (*Ibid.* : 408). À cela, il faut ajouter les événements mondiaux comme les guerres de décolonisation et les mouvements de guérilla qui s'inspirent les intellectuels iraniens de l'époque ayant les tendances gauchistes et anti-impérialistes. Al-e Ahmad et certains intellectuels de l'époque admiraient les prises de position anticolonialistes de Sartre et son soutien au Tiers-monde. Tous ces facteurs ont favorisé la réception de cet auteur français à cette époque.

Comme le note Mehrzâd Boroujerdi, la question d'engagement est alors au centre des débats et le champ littéraire iranien se divise rapidement entre auteurs engagés et auteurs non-engagés. Le premier groupe défend l'idée de l'engagement et le rôle fonctionnel de la littérature comme une arme pour lutter contre la corruption, la dictature et la censure. Par contre, le deuxième groupe conteste ce regard fonctionnel en défendant l'idée de l'art pour l'art. Ce qui nous intéresse est la division du groupe des écrivains engagés en deux branches : les écrivains communistes comme Bozorg Alavi, Mahmoud E'temâdzâdeh (Beh Azin),

Ehsân Tabari, Samad Behrangi, Fereydoun Tenekâboni et Gholâmosseïn S'âedi qui sont sous l'influence du réalisme socialiste, et, le groupe des écrivains, poètes et traducteurs qui sont pour une forme d'engagement littéraire sans prise de position idéologique. Ce groupe est plutôt sous l'influence des écrivains engagés comme Sartre et Camus. Parmi eux, citons Jâlâl Al-e Ahmad, Mehdi Akhavân Sâless, Simin Dâneshtar, Forough Farrokhzâd et Ahmad Shâmlou (Boroujerdi, 2008 : 74-75).

Il convient d'ajouter que les champs intellectuel et littéraire iraniens des années quarante et soixante ont été largement influencés par les idées socialistes. En ce sens, la seule définition de l'engagement littéraire est quasiment limitée aux théories marxistes de la littérature et au réalisme socialiste. La traduction de *Qu'est-ce que la littérature ?* a montré aux intellectuels iraniens une autre manière de s'engager sans forcément être lié à une idéologie ou à un parti politique. Le parcours de Jalâl Al-e Ahmad, grand admirateur de Sartre et intellectuel emblématique des années soixante, est le meilleur exemple de ce type d'écrivain et d'intellectuel.

Un autre point surprenant est le grand retard significatif pour la traduction du roman *La Nausée* (1938), la première œuvre et l'une des plus importantes de Sartre qui explique d'une manière plus explicite sa philosophie. Cet ouvrage a été traduit et publié en 1976 par Jalâleddin A'alam. En regardant la liste des œuvres traduites de Sartre en persan depuis 1946, nous observons que *La Nausée* est l'un de ses derniers ouvrages littéraires qui apparaît dans les librairies. Nous nous interrogeons sur cette importation tardive. Cela est probablement lié à la difficulté de la compréhension et même de la traduction de la philosophie de Sartre. Sachons que *La Nausée* est un roman philosophique et existentialiste qui peut être considéré comme le manifeste de l'existentialisme sartrien. Afin de mieux comprendre les raisons de ce retard, nous pouvons nous référer aux propos de Sâdegh Hedâyât dans sa discussion avec Mostafâ Farzâneh qui avait décidé de traduire ce roman :

*Si tu as traduit quelques nouvelles, tu ne dois pas penser à te mettre à traduire un livre complexe comme La Nausée. Le langage de Sartre - je veux dire son langage français - est facile car il souhaite parler de sa philosophie et pour cela, il n'aime pas le verbiage et le bavardage. Cependant, ses romans et ses pièces ne sont pas faciles [à comprendre]. Pour la compréhension de ses ouvrages, il faut connaître sa philosophie. Je peux parier que tu n'as pas bien compris L'Être et le Néant* (Farzaneh, 2015 : 115).

Il est important de noter que la traduction d'A'alam du roman *La Nausée* n'est pas la première traduction en Iran, car ce roman a été traduit avant lui par quelques autres traducteurs. Cependant, ces traductions n'avaient pas la qualité nécessaire

et pour cela, celle d'A'alam reste la plus lue et la plus connue chez le lectorat iranien. Comme le dit Davoud Navvâbi : « L'un des traducteurs a traduit *La Nausée* par « estefrâgh » (le vomissement). Même le titre n'a pas été bien traduit [...]. Malheureusement, beaucoup d'ouvrages de Sartre et de Camus ont été traduits de cette manière, et ils étaient quand même accessibles au grand public (Navvabi, 2009 : 94). » Puis il rappelle le rôle de certains bons traducteurs qui ont joué un rôle essentiel dans la présentation de la philosophie de Sartre : « Heureusement, il y avait également des traducteurs habiles et conscients qui ont rattrapé les fautes de ces traducteurs et ont véhiculé le message vrai et correct de Sartre et de Camus au public intéressé iranien. Parmi eux, citons Abolhassan Najafi et Mostafâ Rahimi (*Ibid.* : 94) ».

Le roman autobiographique *Les Mots* a été traduit par Hossein-Gholi Javâherchi et publié en 1965, deux ans après sa parution en France et un an après la nomination de son auteur pour le prix Nobel de la littérature [3]. Nous pouvons supposer que ce phénomène a apporté plus de notoriété à Sartre au sein du milieu littéraire iranien, ce qui serait alors l'une des raisons de cette traduction rapide. Par ailleurs, il faut aussi indiquer la tentative de la revue *Arash* en 1966, sous la direction de Cyrus Tâhbâz, pour la traduction d'une interview de Sartre dans le journal *Clarté* autour de la question du réalisme en littérature et en art. À part *Arash*, soulignons le rôle d'autres périodiques comme *Sokhan* et *Neguine* dans la présentation de la pensée sartrienne au public iranien notamment à travers la publication de certaines de ses interviews.

## Conclusion

La traduction est un moyen indéniable pour le public iranien afin d'avoir accès aux œuvres Sartre et de sa vision du monde. En ce sens, les traducteurs ont joué le premier rôle dans ce processus. Cependant, cette tentative reste inachevée sans être appuyée par les critiques littéraires. Dans cette optique, le rôle des périodiques pour transmettre la philosophie et la vision du monde de l'auteur se révèle indispensable. Nous avons remarqué que le choix des œuvres était dans un premier temps personnel et lié aux critères de chaque importateur. Cependant, la majorité des traducteurs se sont intéressés à Sartre pour les raisons politiques et idéologiques qui correspondaient à l'horizon d'attente de leur époque plutôt que pour des raisons littéraires ou philosophiques, notamment dans la première période, pendant les années 1940. Alors que les premiers traducteurs de Sartre faisaient partie du milieu littéraire comme Sâdegh Hedâyat, Abdolhossein Noushin et Jalâl Al-e Ahmad, ceux des années soixante étaient les traducteurs professionnels tels que Mostafâ Rahimi et Abdolhossein Najafi.

Nous avons également étudié l'évolution du choix des œuvres de Sartre au fil des années et son impact sur sa réception dans les milieux intellectuels et littéraires iraniens. En effet, dans les années quarante, sa réception était plutôt subjective et partielle et son image était faussement interprétée comme nihiliste par les milieux intellectuels et littéraires. Cette image se transforme à partir des années soixante en celle d'un écrivain engagé et d'un intellectuel indépendant et militant grâce aux traductions de ses œuvres philosophiques et de ses essais par Mostafâ Rahimi qui permettent au public iranien de mieux connaître la pensée sartrienne. Ce phénomène illustre dans quelle mesure le choix des œuvres pourrait influencer la réception d'un écrivain dans le pays d'accueil. Certes, il ne faut pas négliger les contextes sociopolitiques iraniens durant les années mentionnées à l'échelle nationale et internationale et son impact sur cet accueil différent ainsi que l'évolution des parcours politique et intellectuelle de Sartre au fil du temps. Alors que les années quarante étaient dominées par l'idéologie socialiste chez le milieu intellectuel et que Sartre était la cible des attaques des communistes iraniens à l'instar de leurs homologues soviétiques et français, dans les années soixante et soixante-dix, nous constatons une harmonie entre l'horizon d'attente du milieu intellectuel du pôle réceptif et les œuvres de cet auteur français qui étaient fondées sur ses théories et sur son engagement politique ainsi que ses prises de position anticolonialistes et anti-américaines.

### Bibliographie

- Al-e Ahmad, J. 1979. *Kârnâme-ye sé sâle* (Le Bilan de trois ans). Téhéran : Ravâgh.
- Ashouri, D. 1999. « Jalal Al-e Ahmad », in *Yâdnâme-ye Jalâl Al-e Ahmad* (Le Mémoiral de Jalal Al-e Ahmad), réunis par Ali Dehbashi. Téhéran: Behdid- Shahâb Sâgheb.
- Boroujerdi, M. 2008. *Roshanfekrân-e irâni va gharb* (Les Intellectuels iraniens et et l'Occident), traduit de l'anglais en persan par Jamshid Shirzat'di. Téhéran : Farzân rouz.
- Casanova, P. 2002. « Consécration et accumulation de capital littéraire », *Actes de la recherche en science sociale*, Vol.144, p. 17. [En ligne] : [https://www.persee.fr/doc/arss\\_0335-5322\\_2002\\_num\\_144\\_1\\_2804](https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2804) [consulté le 2 avril 2020].
- Farzaneh, M. 2015. *Âshâyi bâ Sâdegh Hedâyat : 1. Anche Sâdegh Hedâyat be man goft, 2. Sâdegh Hedâyat che migoft* (Rencontre avec Sadegh Hedayat : 1. Souvenirs d'un disciple, 2. Que disait Sadegh Hedayat ?). Téhéran : Nashr-e markaz.
- Jauss, H.R. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard.
- Mir Abedini, H. 2008. *Sad sâl dânstân nevisi dar Irân*, 1253-1342, (Cent ans de fiction en Iran, 1874-1963). Téhéran : Nashr-e cheshmeh. Tome I et II.
- Navvabi, D. 2009. *Târikhche-ye tarjome az farânse be fârsi az âghâz tâ konun*, (*Petite histoire de la traduction du français en persan du commencement jusqu'à nos jours*). Kermân : La publication de l'Université Shahid Bahonar de Kerman.
- Risterucci-Roudnicky, D. 2008. *Introduction à l'analyse des œuvres traduites*. Paris : Armand Colin.
- Wilfert, B. 2002. « Cosmopolis et l'Homme invisible, Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 144, p. 33-46. [En ligne]: [https://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss\\_0335-5322\\_2002\\_num\\_144\\_1\\_2806.pdf](https://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2806.pdf) [consulté le 5 mai 2020].

*Arash*, n° 11, été 1966, p.125-142.

*Kaboutar-e solh*, série 2, n° 1, novembre 1951, p.14-15.

*Mardom*, série 5, n° 12, août 1947, p.50-58.

*Mardom*, série 19, mars 1948, p.57-65.

*Neguine*, n° 1, mai 1965, p.47-49.

*Sokhan*, série 2, n° 11 et 12, décembre 1945 et janvier 1946, p.834-855.

*Sokhan*, série 3, n° 1, mars 1946, p.58-61.

*Sokhan*, série 3, n° 3, mai 1946, p.206.

*Sokhan*, série 4, n° 10, septembre 1953, p.846-851.

*Sokhan*, série 5, n° 11, novembre 1954, p.843-844.

*Sokhan*, série 9, n° 1, mars 1958, p.25-30.

*Sokhan*, série 12, n° 4, juillet 1961, p.366-378.

*Sokhan*, série 13, n° 6-7, septembre-octobre 1962, p.769-772.

*Sokhan*, série 17, n° 6-7, août-septembre 1967, p.653-659.



## « Paolo Uccello, peintre », une biographie imaginaire

Mohammad Nasser Nabavi

Université Allamé Tabatabaei, Iran

nassernabavi1984@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6748-2265>

Reçu le 10-06-2021 / Évalué le 19-09-2021 / Accepté le 15-11-2021

### Résumé

Dans les années 1980, de nouvelles approches littéraires impactent l'horizon littéraire français. C'est la période d'un éloignement accéléré vis-à-vis de l'héritage du Nouveau Roman, du structuralisme et de *Tel Quel*. Sur ce fond, l'on est face à un retour au sujet, au réel, à la mémoire (individuelle ou commune), ainsi qu'aux certaines traditions littéraires jusqu'alors mises en marge comme l'auto-biographie et la biographie. Quant à l'écriture biographique, elle devient l'enjeu d'une invention cruciale intitulée « la biographie imaginaire ». En effet, à cette époque, une quantité d'écrivains de la nouvelle génération se mettent à écrire des textes qui, d'une distance énorme par rapport aux conventions biographiques, s'approchent de plus en plus de ce que Marcel Schwob, auteur français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avait reconnu comme « art de la biographie ». Cette reconnaissance vient avant tout de la « Préface » de son livre *Vies imaginaires* ayant comme exemple une vingtaine de « Vies » qui en composent l'essentiel. Dans cet article, d'abord nous essayerons de dessiner une histoire pour la biographie imaginaire en traitant plus particulièrement la biographie imaginaire de peintre, ensuite nous examinerons la théorie innovatrice de Schwob au sujet de la biographie, et en fin de compte nous nous focaliserons sur l'une des Vies abordées dans ce livre (celle de Paolo Uccello, peintre italien de la Renaissance) pour vérifier la mise en pratique de la théorie développée dans la « Préface ».

**Mots-clés :** la biographie imaginaire, Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, Vie de peintre, Paolo Uccello

### «پانولو اوچللو نقاش»، بیوگرافی تخیلی

#### چکیده:

دهه‌ی ۰۸۹۱، به منزله‌ی بستر شکل‌گیری رویکردهای نوینی در ادبیات فرانسه، دهه‌ی فاصله‌گیری از میراث رمان نو، ساختارگرایی و تل کل است. بر چنین زمینه‌ای است که به سوژه رجوع می‌شود، نیز به امر واقع و حافظه (فردی یا جمعی)؛ و پاره‌ای از سنت‌های حاشیه‌ای ادبیات همچون بیوگرافی و اتوبیوگرافی اهمیت دوچندان می‌یابند. نوشتار بیوگرافیک در این دهه تحول عمده‌ای به خود می‌بیند. ژانر بیوگرافی که همیشه درجه‌دو شمرده می‌شد به متن می‌آید و نویسندگان نسل جدید به نوشتن در این قالب روی می‌آورند. یکی از الگوهای این نویسندگان در نوشتن بیوگرافی مارسل شواب نویسنده‌ی فرانسوی اواخر قرن نوزدهم است که در کتاب خود زندگی‌های خیالی هم ضوابطی مانیفست‌گونه برای خلق این گونه‌ی نوشتاری به دست

داد و هم نمونه‌هایی از آنچه خود «هنر بیوگرافی» می‌نامید که نام دیگر «بیوگرافی تخیلی» است. در مقاله‌ی پیش رو ابتدا کوشیده‌ایم تاریخچه‌ی کوتاهی از بیوگرافی تخیلی ارائه بدهیم، سپس به نوع خاصی از بیوگرافی تخیلی که تیپ نقاش محور آن است پرداخته‌ایم، در ادامه با اتکا به درآمدی که شواب بر کتابش نوشت نظریه‌ی او را درباره‌ی بیوگرافی کاویده‌ایم و در آخر یکی از «زندگی‌های مندرج در این کتاب را که به پائولو اوچللو نقاش ایتالیایی عهد رنسانس اختصاص یافته از منظر این نظریه به بررسی نشستیم.

**کلیدواژه‌ها:** بیوگرافی تخیلی، مارسل شواب، زندگی‌های تخیلی، زندگی نقاش، جورجو وازاری، پائولو اوچللو

### « Paolo Uccello, peintre », an imaginary biography

#### Abstract

In the 1980s, new literary approaches impacted the French literary horizon. This is the period of an accelerated estrangement from the legacy of the Nouveau Roman, Structuralism and *Tel Quel*. Against this background, we are faced with a return to the subject, to reality, to memory (individual or common), as well as to certain literary traditions that had until then been marginalized as autobiography and biography. As for the biographical writing, it becomes the stake of a crucial invention labeled "the imaginary biography". Indeed, at this time, a number of writers of the new generation began to write texts which, from an enormous distance in relation to biographical conventions, approached more and more what Marcel Schwob, the french author of the late nineteenth century, had recognized as "the art of biography". This recognition comes above all from the "Preface" of his book *Imaginary Lives*, but takes shape in the form of about twenty "Lives" which make up the essential. In this article, first we will try to draw a story for the imaginary biography with special attention to the imaginary painter biography, then we will examine Schwob's innovative theory about the biography, and ultimately we will focus on one of the Lives discussed in this book (that of Paolo Uccello, the Italian Renaissance painter) to verify the practical application of the theory developed in the "Preface".

**Keywords:** imaginary biography, Marcel Schwob, *Imaginary Lives*, Live of painter, Paolo Uccello

#### Introduction

Au milieu des années 1980, la biographie imaginaire prend une place considérable dans la production littéraire française. En effet, on peut noter une simultanéité entre la reconnaissance du genre biographique et la naissance d'une nouvelle génération d'écrivains. Cette génération naît après la mort du nouveau roman, du structuralisme et des grandes narrations fournies par la modernité et au sein des débats et des discussions acharnés à propos du futur de la littérature. Dans le

creux qui suit ces événements, quelques figures emblématiques de cette génération comme Pierre Michon, Pascal Quignard et Gérard Macé, à la suite des tentatives de leurs prédécesseurs comme Marcel Schwob et Walter Pater au XIX<sup>e</sup> siècle et de certains écrivains étrangers du XX<sup>e</sup> siècle, reprennent la tradition de la biographie et en même temps l'expérimentent, la reformulent et y découvrent des capacités jamais utilisées afin d'ouvrir des voies nouvelles dans la littérature.

L'une de ces voies réside dans l'approche innovatrice de la biographie imaginaire envers le personnage biographié. Si la biographie conventionnelle se borne à la vie des hommes qui ont, positivement ou négativement, influencé l'Humanité, la biographie imaginaire a une attitude égalitaire. Comme Marcel Schwob le préconisait dans sa fameuse « Préface » aux *Vies imaginaires*, « l'art du biographe est de donner autant de prix à la vie d'un pauvre acteur qu'à la vie de Shakespeare. » (Schwob, 2004 : 60) Suivant ce conseil, les écrivains français des années 1980 (mais aussi des écrivains étrangers qui ont commencé à rédiger des biographies imaginaires à partir de ces années) se sont tout autant passionnés pour la vie des figures éminentes de l'histoire que pour celle des hommes ordinaires.

Selon cette approche égalitaire, chaque homme ordinaire mérite de faire l'objet d'une biographie. De plus, aucun critère prédéfini ne s'applique au choix du biographe. Il en va de même pour le cas des hommes illustres. Dans ce cas, le biographe choisit une figure qui l'intéresse et se met à relater la vie de cette figure comme il la voit, comme il la conçoit, voire comme il l'imagine. Cependant, deux types de personnes illustres, dans les biographies imaginaires, ont attiré plus d'attention que d'autres : les écrivains et les artistes.

La tendance d'écrire sur les esprits créateurs remonte à la Renaissance, pourtant imaginer une Vie de peintre ou d'écrivain, en transgressant le « pacte » biographique, reste une tentative nouvelle ayant vu le jour dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans cet article, nous nous focaliserons sur l'une des biographies imaginaires de peintre écrites au XIX<sup>e</sup> siècle pour montrer comment ce genre, dès sa naissance, a reformulé les conventions de l'écriture biographique pour y établir un nouvel ordre. Pour ce faire, il nous semble d'abord indispensable de jeter un coup d'œil sur la biographie imaginaire au XIX<sup>e</sup> siècle et sur la « Préface » de Marcel Schwob à son ouvrage intitulé *Vies imaginaires* d'une part et sur la biographie imaginaire de peintre en tant que genre d'écriture, de l'autre.

### La biographie selon Marcel Schwob

La biographie imaginaire a fait ses premiers pas au XIX<sup>e</sup> siècle. *Portraits imaginaires* (1887) de l'écrivain anglais Walter Pater est un recueil de biographies imaginaires où sont racontées la Vie de quatre hommes. Dans le domaine

français, le premier texte portant une esquisse de la biographie imaginaire est « Le Chef-d'œuvre inconnu » (1831, 1837) de Balzac. Mais c'est avec *Vies imaginaires* (1896) de Schwob que la biographie imaginaire est conduite à son éclosion. Au premier abord, ce qui est plus intéressant dans les *Vies imaginaires*, c'est que d'un côté, Schwob y a mis des figures fameuses (comme Empédocle) à côté de figures moins importantes (comme Nicolas Loyseleur le juge du procès de Jeanne d'Arc) et de figures purement littéraires et donc imaginaires (comme Sufrah) ; et de l'autre, il a imaginé, dans le déroulement des vies, de nombreux événements et personnages dont l'authenticité n'est attestée par aucun document historique. En outre, le mélange délibéré de la réalité et de l'imagination dans la biographie au point que les barrières entre les deux mondes (réel et imaginaire) s'écroulent, est la propre invention de Schwob. Nous avons utilisé l'adjectif « délibéré » pour qualifier ce mélange, car en lisant la « Préface » du livre, nous nous rendons compte que Schwob a commencé à rédiger ces Vies en ayant une idée précise sur la fonction que la biographie doit effectuer et le rôle que le biographe doit jouer. Ce mélange, à côté du choix apparemment hétérogène des sujets biographiés fait de *Vies imaginaires* un tournant dans l'histoire de la biographie. Cette préface en tant que véritable plaidoyer pour « l'art de la biographie », propose quelques critères pour reconnaître les biographies imaginaires. Les Vies qui la suivent sont des réalisations des idées développées dans cette préface. Elle commence par une critique radicale de Schwob à propos de la science historique :

*La science historique nous laisse dans l'incertitude sur les individus. Elle ne nous révèle que les points par où ils furent attachés aux actions générales. (Ibid. : 53).*

Selon Schwob, « l'art, à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique. Il ne classe pas ; il décline. » (Idem.) En bref, l'art est lié au particulier. Pour arriver à cette particularisation, il faudrait respecter un principe qui est celui de la différenciation :

*L'idéal du biographe serait de différencier infiniment l'aspect de deux philosophes qui ont inventé à peu près la même métaphysique. (Ibid. : 55).*

Schwob insiste sur l'aspect singulier de chaque vie, ce qui la différencie des autres. Il entend par le mot « vivant » le mot « individuel » : « Par vivants, entendez individuels. » (Idem.) Une vie imaginaire est l'assemblage des fragments de ce vivant. La biographie classique est censée présenter tous les événements importants du parcours de celui-ci. Tandis que l'artiste-biographe, selon Schwob, est comme Dieu dans sa création :

*L'art du biographe consiste justement dans le choix. Il n'a pas à se préoccuper d'être vrai ; il doit créer dans un chaos de traits humains. Leibnitz dit que pour*

*faire le monde, Dieu a choisi le meilleur parmi les possibles. Le biographe, comme une divinité inférieure, sait choisir parmi les possibles humains, celui qui est unique ».* (*Ibid.* : 59).

Comme nous venons de le remarquer, Schwob relie, dès le début, la biographie avec l'histoire. À la fin de cette préface, il suggère que « les biographes ont malheureusement cru d'ordinaire qu'ils étaient historiens. » (*Ibid.* : 60). Ce que Schwob propose, à l'inverse, c'est de regarder l'histoire d'une vie d'un point de vue artistique. Ce point de vue, en général, abolit les distinctions entre les individus faites par la société et l'histoire. Chez un portraitiste, tous les hommes sont capables de poser pour un tableau. De même, chez un artiste-biographe chaque homme porte des singularités, des bizarreries, des bonheurs et des malheurs. Donc chaque vie, dans son entité, vaut d'être racontée ; en conséquence, la valeur biographique des humbles et des illustres est égale :

*Ils [les biographes] supposent que seule la vie des grands hommes pouvait nous intéresser. L'art est étranger à ces considérations. Aux yeux du peintre le portrait d'un homme inconnu par Cranach a autant de valeur que le portrait d'Erasmus. Ce n'est pas grâce au nom d'Erasmus que ce tableau est inimitable. (Idem.).*

Ainsi, l'existence en elle-même devient importante ; peu importe qu'elle soit celle des « divins, médiocres, ou criminels. » En bref, la formule schwobienne propose trois critères que les biographes doivent envisager afin de pouvoir réaliser ce qu'il nomme « l'art de la biographie » : la singularité de l'individu, l'égalité des hommes (illustres ou ordinaires) et l'importance du choix dans le travail du biographe en dépit de chaque préoccupation pour le vrai.

### **La biographie imaginaire de peintre**

La nouvelle de Balzac intitulée « Le chef-d'œuvre inconnu » est la première biographie imaginaire de peintre qui nous est arrivée. Elle raconte l'histoire de la rencontre du jeune Nicolas Poussin avec François Porbus et un peintre imaginaire (Frenhofer). Pourtant, il est à mentionner que les premiers textes littéraires dans lesquels un peintre vrai prend le rôle d'un personnage fictif remontent à la Renaissance italienne.

Dans les vers 94-96 du chant XI du *Purgatoire*, Dante mettant en parallèle Cimabue et Giotto souligne la place primordiale de Cimabue en tant que maître de Giotto à laquelle le génie de celui-ci est confronté.

La nouvelle VI, 5 de *Décameron* (1349-1353) met en scène une anecdote intéressante de la vie de Giotto avec un ton humoristique et une brièveté narrative poursuivant un but éducatif. Pourtant, deux éléments séparent cette nouvelle de la biographie imaginaire : l'espace élogieux de son début et son caractère instructif et moralisateur. Ce dernier ne joue aucun rôle dans la biographie imaginaire, car il exige l'existence d'une moindre fidélité à la réalité pour que la leçon morale puisse se transmettre. La biographie imaginaire brise la barrière entre la réalité d'une vie et sa représentation fictive et, par conséquent, la Vie écrite ne peut jamais receler un thème moral. À la différence de la nouvelle de Boccace, « Paolo Uccello, peintre » de Schwob ne cherche pas à tirer une conclusion de l'histoire de vie de ce peintre. Il en va de même dans l'autre texte important du XIX<sup>e</sup> siècle qui aborde un peintre vrai, le récit intitulé « Un prince des peintres de cour » qui ouvre les *Portraits imaginaires* de Walter Pater. Dans ce récit, quelques parties de la vie d'Antoine Watteau sont mises en scène du point de vue de son amante sans fabriquer aucune conclusion sur la vie racontée.

« Le chef-d'œuvre inconnu », « Paolo Uccello, peintre » et « Un prince des peintres de cour » dessinent l'esquisse des textes qui paraissent à partir des années 1980, les ouvrages tels que *Vie de Joseph Roulin*, *Maîtres et serviteurs* et *Le roi du bois* de Michon et *Terrasse à Rome* de Quignard (pour n'en lister que quelques exemples unanimement salués).

Il faudrait noter trois penchants principaux pour le choix des peintres abordés dans ces biographies : les peintres illustres dont la vie est obscure (comme Vermeer, le Caravage ou Le Lorrain), les grands peintres dont l'histoire de vie est relativement connue (Van Gogh, Frida Kahlo ou Bonnard) et les peintres oubliés. Parmi ces trois penchants, le premier (à cause de l'abondance des lacunes biographiques dans ce cas) procure plus de liberté possible pour que le biographe puisse faire intervenir sa propre imagination dans la construction du texte. De cette intervention résulte une sorte de familiarité qui associe le narrateur, le peintre biographié et le lecteur. Dans cet espace de familiarité, ce qui gouverne avant tout, c'est la représentation de l'œuvre d'un peintre sous forme des descriptions qui mettent quelquefois en question la fonction traditionnelle de l'*ekphrasis*. Cette priorité se justifie par le fait que c'est plutôt à travers les tableaux (même si dans certains cas il s'agit d'un tableau imaginaire) et non par la matière brute de la vie d'un peintre que ces écrivains parviennent à surmonter les limites de la biographie conventionnelle et à créer une œuvre purement littéraire. La mise en relief du travail artistique des peintres aboutit quelquefois à mettre un lien plus ou moins sensible entre les éléments picturaux (surtout les portraits) et factuels (concernant la vie du peintre) et par la suite, à mettre ensemble les différentes voix narratives (celle du narrateur,

du peintre et parfois du modèle), ce qui mène à produire un espace polyphonique dans ces biographies.

Bien que Giorgio Vasari, détenteur absolu du titre du « Père de l'histoire de l'art », reste toujours une source inépuisable pour ces écrivains, son influence se limite aux données biographiques que son ouvrage *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* a combinées. La théorie de Vasari sur le développement de l'art au cours de l'histoire est complètement rejetée dans ces biographies qui résistent devant chaque lecture historique. Dans celles-ci, ce qui se substitue à l'agencement historique et à l'ordre chronologique, c'est un amalgame d'actions, de rêveries et de fragments de l'histoire encadrés par l'imagination ; en d'autres termes, si dans les *Vies* de Vasari (et dans la plupart des livres *a posteriori* qui ont imité son modèle) l'histoire englobe les destinées et les lie à leur insu, dans les biographies imaginaires de peintre ce sont plutôt l'imagination et la fiction qui encadrent l'histoire et la modifient à leur guise.

Raconter la vie d'un peintre dans la biographie traditionnelle exige un travail laborieux de recherche pour acquérir tous les détails utiles permettant de retracer le parcours d'une existence, notamment quand il s'agit d'un peintre dont l'existence, faute de documents authentiques, est couverte de zones obscures, de mystères voilés. Dans la biographie imaginaire, au contraire, cette même vie peut être relatée différemment. « La liberté d'imagination » de l'auteur lui permet d'entreprendre un rapport plus personnel et moins objectif avec son sujet biographié. Cela dit, dans le cas de la Vie des peintres, l'auteur n'est pas obligé de suivre les règles du genre biographique.

« Paolo Uccello, peintre ».

#### **De la fidélité biographique à l'invention fictive**

« Paolo Uccello, peintre », la onzième parmi les *Vies imaginaires*, est consacrée à la vie de ce peintre éminent de la Renaissance italienne du *Quattrocento*. Comme sur beaucoup d'autres artistes de la Renaissance, on ne sait pas tellement sur Paolo Uccello. La référence la plus fiable sur sa vie et sur sa carrière artistique reste toujours les *Vies* de Vasari. Cependant, le chapitre intitulé « Paolo Uccello » de l'ouvrage de Vasari ne donne pas des renseignements suffisants sur la vie de l'artiste ; dans ce chapitre, il s'agit plutôt de décrire minutieusement les fresques que le peintre a exécutées et les tableaux qu'il a peints mettant l'accent sur son obsession pour la perspective dont il était l'un des grands précurseurs dans la peinture de la Renaissance. À noter qu'ici comme ailleurs, Vasari n'oublie pas son rôle de critique d'art et évalue sévèrement les œuvres mentionnées en soulignant dès le début que

Uccello « aurait possédé le talent le plus charmant et le plus inventif de la peinture depuis Giotto s'il eût pris pour les figures et les animaux autant de peine et de temps qu'il en perdit dans l'étude de la perspective. » (Vasari, 1983 : 105).

Pour inventer sa version personnelle de la vie d'Uccello, Schwob a recouru à l'œuvre de Vasari. En effet, « Paolo Uccello, peintre » est la seule *Vie des Vies imaginaires* où la référence utilisée est explicitement mentionnée : au début du texte, après avoir raconté une anecdote assez bizarre (tirée directement de l'ouvrage de Vasari), le narrateur dit :

*Or le caméléon, explique Vasari, est semblable à un petit lézard sec, au lieu que le chameau est une grande bête dégingandée.* (Schwob, 2004 : 102).

Cette mention nous permet de mettre en comparaison les deux textes. Cette comparaison projettera une lumière sur l'aspect plutôt formel de la biographie imaginaire. Tout d'abord, il faudrait dire que Schwob a rejeté la plupart des renseignements donnés par Vasari sur l'œuvre et le métier d'Uccello. Il en a gardé quelques-uns mais tantôt en les déplaçant tantôt en en modifiant les détails. Il a eu affaire avant tout aux rares données biographiques qui se trouvent chez Vasari et qui ont servi de base à la Vie imaginaire de Paolo Uccello. Nous pouvons diviser cette Vie en deux parties ; dans la première, c'est la carrière artistique du peintre qui importe le plus et dans la deuxième, commençant avec l'apparition de Selvaggia, c'est la vie privée et conjugale du peintre qui est au centre de l'attention. Dans les deux parties, les références à Vasari occupent une place importante. Tout au début du texte, afin de justifier le nom insolite du peintre, Schwob relate une « bizarrerie » de celui-ci, le « grand nombre d'oiseaux figurés et de bêtes peintes qui remplissaient sa maison : car il était trop pauvre pour nourrir des animaux ou pour se procurer ceux qu'il ne connaissait point. » (Idem.) Cette même anecdote chez Vasari est narrée au milieu du texte :

*Dans la maison des Médicis, il exécuta sur toile, à la détrempe, quelques scènes avec des animaux, sujets qui lui tinrent toujours à cœur. Pour les réussir, il étudia avec acharnement ; bien mieux, il eut toujours chez lui des tableaux d'oiseaux, de chats, de chiens et de toutes sortes d'animaux étranges ; il était trop pauvre pour en posséder de vivants ; comme il préférerait par-dessus tous les oiseaux, on le surnomma Paolo Uccelli.* (Vasari, 1983 : 108).

Ce déplacement chez Schwob n'a qu'un but : accentuer, dès le commencement du texte, la singularité du personnage, ce qui est passé quasiment inaperçu aux yeux de Vasari. Ce déplacement a eu lieu aussi pour quelques autres emprunts au texte de Vasari. Nous en donnons un autre exemple : après l'anecdote qui ouvre le texte de Schwob, le narrateur en raconte une autre encore plus surprenante :

*On dit même qu'à Padoue il exécuta une fresque des quatre éléments, et qu'il donna pour attribut à l'air l'image du caméléon. Mais il n'en avait jamais vu, de sorte qu'il représenta un chameau ventru qui a la gueule bée. (Schwob, 2004 : 102).*

Dans le texte de Vasari, la version plus détaillée de cette anecdote est située à la fin :

*Pour les Peruzzi, Paolo décora une voûte à fresque avec des éléments triangulaires en perspective ; dans les angles, il peignit en compartiments carrés les Quatre éléments symbolisés chacun par un animal ; pour la terre une taupe, pour l'eau un poisson, pour le feu une salamandre et pour l'air un caméléon qui se nourrit de cet élément et prend toutes les couleurs ; mais comme il n'en avait jamais vu, il dessina un chameau qui ouvre la bouche et avale de l'air pour s'en remplir le ventre : grande naïveté que de confondre les noms et de faire pour un petit lézard tout sec une grosse bête sans rapport avec le sujet. (Vasari, 1983 : 111-112).*

À part ce changement d'ordre des anecdotes, ce qui distingue encore plus les deux textes, ce sont les modifications apparemment délibérées des données biographiques tirées du texte de Vasari dans le texte de Schwob. L'exemple le plus significatif de ce procédé de modification ce sont les propos désapprouvateurs de Donatello situés au début et à la fin des deux textes. Dans le texte de Vasari, au début et à propos des *mazzochi* dessinés par Uccello, Donatello, « son ami intime », dit :

*Eh ! Paolo, ta perspective te fait abandonner le certain pour l'incertain ; ce sont là exercices de marqueteurs, qui remplissent leurs frises de copeaux, coquilles rondes et carrées, ou autres motifs. (Ibid. : 106).*

Ce même propos dans le texte de Schwob est raconté autrement :

*Ah ! Paolo, tu laisses la substance pour l'ombre ! (Schwob, 2004 : 103).*

Vers la fin du texte de Vasari, Donatello réapparaît, cette fois pour donner son avis sur le chef-d'œuvre de la vie du peintre :

*On raconte qu'il avait entrepris de peindre saint Thomas touchant la plaie du Christ, au-dessus de la porte du Vieux Marché qui porte le nom de ce saint. Il y mit toute sa science pour démontrer sa valeur et son savoir. [...] Donato, le rencontrant un jour tout seul, lui demanda : « Mais quelle donc est cette œuvre que tu caches si bien ? » A quoi Paolo rétorqua : « Ne t'en occupe pas, tu verras bien. » Donato ne voulut pas l'obliger à en dire davantage, pensant qu'il allait*

*voir, comme les autres fois, un prodige. Se trouvant un matin au Vieux Marché pour acheter des fruits, Donato l'aperçut en train de dévoiler son œuvre. Il le salua courtoisement et Paolo, anxieux de connaître son opinion, lui demanda ce qu'il pensait de cette peinture. Donato l'examina de fort près, puis : « Eh ! Paolo, lui dit-il, c'est maintenant qu'il faudrait la cacher, et tu la montres ! » (Vasari, 1983 : 112).*

Maintenant, observons comment le même épisode est narré dans le texte de Schwob :

*Depuis de longues années, il travaillait à son œuvre suprême, qu'il cachait à tous les yeux. Elle devait embrasser toutes ses recherches, et elle en était l'image dans sa conception. C'était saint Thomas incrédule, tenant la plaie du Christ. Uccello termina son tableau à quatre-vingts ans. Il fit venir Donatello, et le découvrit pieusement devant lui. Et Donatello s'écria : « Ô Paolo, recouvre ton tableau ! » (Schwob, 2004 : 105).*

Les différences des données élaborées par les deux textes sont remarquables. Premièrement, chez Vasari la place de la peinture est bien précisée ; elle se situe au-dessus de la porte du Vieux Marché ; tandis que le texte de Schwob est réticent à ce propos. Deuxièmement, la première communication entre les deux artistes faisant partie du texte de Vasari est entièrement éliminée du texte de Schwob. Troisièmement, le temps (un matin) et le lieu (Vieux Marché) de la deuxième rencontre entre les deux artistes sont bien indiqués dans le texte de Vasari ; alors que le texte de Schwob ne dit rien à ce propos. Quatrièmement, le texte de Vasari ne marque pas l'âge d'Uccello au moment où il achève son chef-d'œuvre ; à l'inverse, le texte de Schwob précise (ou bien imagine) qu'il avait quatre-vingts ans à ce moment-là. Cinquièmement, dans le texte de Vasari, c'est par hasard que les deux artistes se retrouvent au Vieux Marché ; mais dans le texte de Schwob, c'est Uccello qui fait venir le grand sculpteur pour lui dévoiler son tableau. Et finalement, il y a une différence énorme entre les réactions de Donatello regardant la peinture d'Uccello dans les deux textes : dans le texte de Vasari, Donatello se montre moqueur d'Uccello et de son tableau comme si celui-ci ne valait pas la peine d'être caché ; alors que dans le texte de Schwob, il semble tout à fait surpris par ce qu'il voit. À partir de cette dernière différence, l'attitude d'Uccello devant la réaction de son rival change d'un texte à l'autre, un changement encore plus définitif dans la structure de la Vie du peintre chez Schwob. À ce sujet, le texte de Vasari témoigne du désespoir profond du peintre :

*Uccello fut profondément affecté ; il comprit bien que ce dernier ouvrage lui vaudrait plus de blâmes que de compliments ; découragé, n'éprouvant*

*plus aucune envie de sortir, il s'enferma chez lui et s'occupa uniquement de perspective, ce qui le mena pauvre et obscur jusqu'à sa mort (Vasari, 1983 : 112).*

Mais le texte de Schwob change complètement cette fin :

*L'Oiseau interrogea le grand sculpteur : mais il ne voulut dire autre chose. De sorte qu'Uccello connut qu'il avait accompli le miracle. Mais Donatello n'avait vu qu'un fouillis de lignes. Et quelques années plus tard, on trouva Paolo Uccello mort d'épuisement sur son grabat (Schwob, 2004 : 105).*

Comme nous venons de le voir, la causalité qui se trouve dans le texte de Vasari entre la honte que le peintre ressent devant Donatello et son isolement menant à sa mort est subtilement effacée dans le texte de Schwob, car croyant d'avoir mis fin au miracle, il ne lui restait pas de raison pour se sentir blessé et ensuite pour décider de s'isoler.

Après avoir remarqué ce changement crucial, nous pouvons maintenant souligner les « inventions » faites par Schwob dans le déroulement de la Vie du peintre par rapport à la version que Vasari en a élaboré. Comme nous l'avons déjà dit, il se peut diviser « Paolo Uccello, peintre » de Schwob en deux parties : avant et après l'apparition de Selvaggia. Effectivement, l'invention la plus marquante de cette Vie réside dans la création de ce personnage. Vasari, à la fin de son texte, jette un clin d'œil à la vie conjugale du peintre sans entrer dans les détails :

*Il laissa une fille qui avait des connaissances en dessin, et sa femme ; celle-ci racontait souvent que Paolo passait la nuit entière dans son cabinet de travail pour résoudre des problèmes de perspective. Quand elle l'appelait pour dormir, il répondait : « Oh ! Quelle douce chose que cette perspective ! » (Vasari, 1983 : 112-113.)*

Cette petite anecdote devient le noyau du texte de Schwob. Vasari ne mentionne pas le nom de la femme du peintre ; néanmoins, il remarque que le peintre avait aussi une fille qui avait hérité de son père le désir de dessiner. Schwob mélange ces deux personnages dans une seule figure : celle de Selvaggia au moyen de qui il dramatise la Vie et en même temps intensifie le désir fou du peintre pour la perspective et sa recherche inlassable de « la forme simple ». Ce double procédé apparaît la première fois que le peintre voit la fille :

*Son nom était Selvaggia, et elle sourit à Uccello. Il nota la flexion de son sourire. Et quand elle le regarda, il vit toutes les petites lignes de ses cils, et les cercles de ses prunelles, et la courbe de ses paupières, et les enlacements subtils de ses cheveux, et il fit décrire dans sa pensée à la guirlande qui ceignait son front une multitude de positions (Schwob, 2004 : 104).*

Le personnage de Selvaggia sert à illustrer le mieux possible le divorce entre les deux notions : la vie et l'art. Et pour cause, dès le début de leur vie conjugale, Uccello semble indifférent à sa femme :

*Selvaggia demeurait accroupie tout le jour devant la muraille sur laquelle Uccello traçait les formes universelles. Jamais elle ne comprit pourquoi il préférait considérer des lignes droites et des lignes arquées à regarder la tendre figure qui se levait vers lui. (Idem.).*

Suite à cette indifférence exagérée, elle meurt d'une raison banale, voire ridicule : la faim ! Alors que dans le texte de Vasari, c'est la femme d'Uccello qui lui survit, dans le texte de Schwob, c'est l'inverse qui se produit : le peintre survit à sa femme.

Une autre invention importante s'applique tout au long du texte : il s'agit de la personnalité du peintre. De fait, le texte de Vasari accorde plus d'importance à la vie publique du peintre. Dans ce texte, comme dans celui de Schwob, le peintre est possédé par le désir de créer la perspective ; mais cette tentation ne l'éloigne pas de la vie sociale ; ainsi, il est tout le temps au service des grandes familles ou de l'Église. Dans le texte de Schwob, au contraire, cet aspect social est relégué à l'arrière-plan ; c'est seulement au début de la Vie qu'on se rend compte qu'il a exécuté une fresque à Padoue. Sur le reste de sa vie sociale, le texte ne fournit pas d'information claire.

### **L'aspect pictural du texte**

Contrairement à la source vasarienne où les deux tiers du texte sont consacrés à la description de l'œuvre picturale d'Uccello accompagnée du regard critique de Vasari, la description de cette même œuvre dans « Paolo Uccello, peintre » de Schwob occupe une place secondaire. Dans ce cas aussi, Schwob n'a pas cessé de brouiller la réalité avec sa propre imagination. La première description est placée au début du texte :

*[...] il fit des champs bleus, et des cités rouges, et des cavaliers vêtus d'armures noires sur des chevaux d'ébène dont la bouche est enflammée, et des lances dirigées comme des rayons de lumière vers tous les points du ciel (Ibid. : 103).*

Cette description est le mélange de deux extraits tirés du texte de Vasari et de l'imagination ludique de Schwob. Selon le premier extrait, Uccello « peignit les fonds bleus, les villes rouges et [...] » (Vasari, 1983 : 108) Et selon le deuxième, « dans plusieurs maisons florentines, Paolo a laissé des panneaux en perspective pour décorer des alcôves, des dossierets de lits et de petits meubles et, à Gualfonda,

dans une loggia du jardin qui appartenait aux Bartolini, quatre peintures sur bois représentant des batailles : cheveux et hommes d'armes sont peints avec les vêtements et les harnachements de l'époque et fort bien rendus. » (*Ibid.* : 111).

« Des champs bleus et des cités rouges » renvoient à une fresque située à San Miniato près de Florence représentant les pères de l'église et la suite de la description comprend quelques détails de trois fameux tableaux d'Uccello intitulés *La bataille de San Romano* (1435-1440). En effet, tous les détails que Schwob a mentionnés se trouvent dans ces trois tableaux sauf les bouches « enflammées » des cheveux. Cet ajout infime confère d'un côté un aspect fantastique au texte et renforce de l'autre l'idée qu'Uccello « ne se souciait point de la réalité des choses. » Cette même description révèle la technique que Schwob a utilisée pour transposer les éléments picturaux dans son texte, celle qu'on peut nommer « la condensation » : le mélange des éléments de différents tableaux ou fresques pour en tirer une essence pouvant représenter d'une manière exhaustive les traits généraux de l'œuvre du peintre. Ce procédé apparaît ici et là dans le texte ; nous en donnerons un autre exemple :

*Et les formes des attitudes de Selvaggia furent jetées au creuset des formes, avec tous les mouvements des bêtes, et les lignes des plantes et des pierres, et les rais de la lumière, et les ondulations des vapeurs terrestres et des vagues de la mer* (Schwob, 2004 : 105).

Pourtant, il existe deux descriptions, l'une d'un tableau imaginaire et l'autre d'une peinture réelle, qui échappent à ce modèle de formulation. La première est la description du tableau qu'Uccello consacre au cadavre de Selvaggia et la deuxième, celle de l'image de saint Thomas incrédule touchant la plaie du Christ. Dans le premier cas, il s'agit de capter les effets produits par le corps immobile de l'épouse décédée du peintre. Donc la description donnée en se limitant à ce corps acquiert un caractère univoque. Dans le deuxième cas, la description est nettement incluse dans le seul fait de citer le nom du tableau qui évoque un moment mythique de l'histoire du christianisme.

## Conclusion

La biographie imaginaire est un lieu idéal pour représenter la vie et l'œuvre d'un peintre tout en accédant à des points de vue nouveaux et passionnants par rapport à ceux devenus clichés de la Vie ou de la biographie conventionnelle de peintre. En effet, l'attrait de cette forme d'écriture réside avant tout dans son fort aspect littéraire qui permet à l'écrivain de traiter la matière brute d'une vie non comme une vérité solide, certaine et impeccable mais comme une œuvre de fiction. Par conséquent, la place du nouveau biographe n'est plus inférieure à celle du

sujet biographié. Au lieu d'être fidèle à la réalité attestée, il cherche à proposer une version entièrement personnelle de l'histoire de la vie d'un peintre. Ce but se réalise à l'aide de quelques formules exposées dans la « Préface » de Schwob aux *Vies imaginaires*, c'est-à-dire par la mise en relief de la singularité, de la bizarrerie et de l'individualité des sujets biographiés ; et tout cela sans aucun souci pour la véridicité du texte. L'étude d'un exemple tiré de l'ouvrage de Schwob nous a révélé la manière dont la vie d'un peintre pourrait servir de base d'une biographie imaginaire. En effet, « Paolo Uccello, peintre » représente la mise en œuvre de toutes les formules soulignées ci-dessus accompagnée d'un regard plutôt ludique sur les tableaux du peintre. Ainsi, non seulement la vie mais aussi l'œuvre d'un esprit créateur sont devenus sujets aux imaginations et aux réflexions du biographe.

### Bibliographie

Bartuschat, J. 2002. « Les Vies d'artistes avant Vasari : sur les origines d'un genre ». *Chroniques italiennes*, Édition Web, n°1 (1/2002). Université Sorbonne Nouvelle, département d'études italiennes et roumaines. [En ligne] : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web1/BartuschatVasari2.pdf> [consulté le 01 juin 2021].

Fabre, B. 2010. *L'Art de la biographie dans Vies imaginaires de Marcel Schwob*. Paris : Honoré Champion.

Nabavi, M.N. 2018. *L'artiste aux prises avec la société et l'histoire dans l'œuvre de Pierre Michon*. Thèse de doctorat, Université de Strasbourg. [En ligne] : <http://www.theses.fr/23443547X> [consulté le 01 juin 2021].

Schwob, M. *Vies imaginaires*. 2004. Paris : GF Flammarion, présentation, notes, chronologie et bibliographie par Jean-Pierre Bertrand et Gérald Purnelle.

Vasari, G. 1983. *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel. Paris : Berger-Levrault.

Viart, D., Vercier, B. 2005. *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris : Bordas, Coll. « La Bibliothèque Bordas ».

# La perspective dans la peinture iranienne : de la nécessité culturelle et philosophique à la technique

**Hossein Rastmanesh**

Centre de Presses Universitaires d'Iran, Iran

H.rastmanesh@yahoo.com

<https://orcid.org/0000-0002-8814-8223>

Reçu le 11-01-2021 / Évalué le 12-02-2021 / Accepté le 29-03-2021

## Résumé

Avec la Renaissance, les peintres se laissent influencer par le mouvement intellectuel du moment, l'humanisme. Ainsi, les perceptions visuelles et les relations spatiales apparaissent sur la toile pour donner du volume et de la masse aux personnages et un aspect plus réaliste aux œuvres. Le nouveau courant de la pensée remettant l'homme au centre des intérêts, les artistes occidentaux tentent de peindre le monde de son angle visuel et aussi la forme naturelle de son corps ; ce qui nécessite l'utilisation de la technique de perspective linéaire. Même si dans un premier temps, on a tendance à croire que la perspective est un mouvement entièrement technique, il paraît que ce phénomène culturel est en rapport direct avec les évolutions intellectuelles. D'où la mise en cause de sa présence dans la peinture des pays dont la culture est dépourvue des croyances idéologiques humanistes comme l'Iran.

**Mots-clés :** perspective, humanisme, Renaissance, peinture iranienne, phénomène culturel

## پرسپکتیو: از ضرورت فرهنگی و فلسفی تا تکنیک

### چکیده:

با شروع رنسانس و تحت تاثیر گسترش اندیشه‌های اومانیستی، شیوه بازنمایی حجم بر روی بوم نقاشی نیز متحول شد تا امکان نمایش قابل قبول‌تری از بُعد و حجم، به ویژه حجم بدن انسان، فراهم شود. تفکر اومانیستی، که انسان در مرکز توجه آن بود، هنرمندان غربی را بر آن داشت تا راهکارهایی برای نمایش متقاعدکننده و شبیه به تجربه دیداری انسان از جهان طبیعی و خصوصاً پیکر آدمی پیدا کنند و بدین سبب بود که قواعد پرسپکتیو خطی ابداع شد. با اینکه در نگاه نخست ممکن است چنین به نظر برسد که پرسپکتیو صرفاً یک تکنیک و تمهید نقاشانه است، اما بنیاد آن ریشه در ارزش‌های فرهنگی و فلسفه غرب، به ویژه اومانیسم، دارد. بنابراین شاید حضور این پدیده‌ها ظاهراً تکنیکی، اما کاملاً فرهنگی، در نقاشی کشورهای مانند ایران، که فرهنگ آنها سنخیت چندانی با اومانیسم ندارد، توجیه نداشته باشد.

**کلیدواژه‌ها:** پرسپکتیو، اومانیسم، رنسانس، نقاشی ایرانی، مینیاتو

## The perspective: from cultural and philosophical necessity to technique

### Abstract

With the Renaissance, painters allowed themselves to be influenced by the intellectual movement, humanism. Thus, visual perceptions and spatial relationships appear on the canvas to give volume and mass to the characters and a more realistic aspect to the works. The new current of thought putting the man at the center of the interests, the Western artists try to paint the world of its visual angle and also the natural shape of its body; which requires the use of the linear perspective technique. Even if at first, we tend to believe that perspective is an entirely technical movement, but it seems that this cultural phenomenon is directly related to intellectual developments. Hence the questioning of its presence in the painting of countries whose culture is devoid of humanist ideological beliefs like Iran.

**Keywords :** perspective, humanism, Renaissance, iranian painting, miniature

### Introduction

Durant les derniers millénaires, les réflexions, les traditions, les pensées et même les environnements géographiques ont engendré des hommes, sur notre planète, avec des croyances totalement différentes concernant le statut de l'homme et son influence sur son environnement et sur le monde. Une différente compréhension du statut et de la dignité de l'homme a entraîné des différences de point de vue, parmi les Orientaux et les Occidentaux portant sur les mêmes sujets comme l'individualité, le destin et l'autorité ; différences visibles et palpables qui exercent leur influence sur les structures sociales, culturelles, artistiques et philosophiques du Moyen Orient et de l'Europe.

Les systèmes sociaux distincts ont engendré des conceptions distinctes de l'homme et de la place qu'il occupe dans le monde. Ces systèmes dépendent de la mythologie et des archétypes ; autrement dit, ce sont ces derniers qui créent les systèmes ou les inspirent. (Rézai : 38, 2010). Les croyances mythologiques et les systèmes sociaux différents font que dans un coin du monde, l'homme se croit l'agent principal et le facteur décisif du destin et dans un autre coin, il croit à des puissances au-delà de la sienne, auxquelles il recourt pour faire avancer les choses.

Pour de nombreux historiens et même pour un philosophe comme Hegel, l'Histoire trouve son origine dans la Perse ancienne et chez son voisin de l'époque, la Grèce (Singer : 45, 1983). La culture de ces deux grandes civilisations largement différentes l'une de l'autre a exercé une influence considérable sur la démarche des évolutions ultérieures de l'humanité. Il paraît que le système politique en Grèce avait des bases démocratiques tandis qu'en Iran régnaient des Rois et des Monarques archi-puissants : l'existence des monuments historiques grecs et des

édifices publics comme l'amphithéâtre en est témoin, tandis que de la Perse, il ne reste que des vestiges des grands palais et des mausolées glorieux hors de la portée des gens ordinaires.

Cette distance culturelle conduit naturellement à des estimations différentes de la valeur artistique et de l'artiste, et a ses impacts sur les formes des œuvres artistiques. À titre d'exemple, un artiste grec qui construisait une poterie ou y dessinait un motif se réservait le droit de le signer ; or, il est rare de constater une signature sur les ouvrages des architectes, des sculpteurs et des graveurs iraniens. De même, les objets d'art de la Grèce antique présentent des tendances naturalistes, tandis que ceux de l'Iran achéménide révèlent des tendances abstraites.

Les croyances et les valeurs grecques propagées par des Romains sont de retour en Europe après la Renaissance. En Iran, même avec l'avènement de l'islam, les anciennes croyances culturelles ne sont pas totalement effacées mais modérées à la croisée de cette religion avec de nouveaux idéaux. Ainsi, on peut reconnaître des traces de l'influence de la culture persane sur l'Iran islamique ainsi que celle de la Grèce antique sur l'Europe après la Renaissance, dont la tendance de la peinture de la Renaissance à représenter le monde réel (le naturalisme) et la résistance des peintres iraniens à représenter ce monde.

## 1. Les caractéristiques mythologiques et culturelles de l'Iran et de la Grèce

Les œuvres d'art et leurs caractéristiques ne sont pas sans rapport avec les nécessités historiques des différentes civilisations. Ainsi, la raison des efforts soutenus des artistes-savants occidentaux de la Renaissance pour découvrir les règles de la science du paysage et de la perspective peut également être une réponse à une nécessité historique. Tout comme le style et la forme de la peinture des peintres iraniens qui sont le résultat des conditions historiques et culturelles du territoire iranien. Nous présentons donc, dans la partie qui suit, un aperçu des croyances et valeurs intellectuelles et culturelles les plus importantes de l'Iran et de la Grèce.

### 1.1. Les caractéristiques culturelles et mythologiques iraniennes

**Fatalisme (Qaddarahu taqdiran) :** les histoires mythiques et épiques fournissent un bon cadre pour comprendre les valeurs et les critères des différentes cultures. Au fil des siècles, ces histoires ont progressivement imprimé certaines croyances dans « l'inconscient collectif » des humains, selon lesquelles faire le contraire semble difficile, malveillant et inexact. « L'inconscient collectif est un héritage de

la vie préhistorique, de la vie des ancêtres, et même de la période pendant laquelle les êtres humains vivaient à l'état animal et qui a été enregistré dans la mémoire historique des humains et que tous les peuples partagent. L'inconscient collectif est à l'origine des mythes et des archétypes qui constituent la matrice des attitudes humaines. » (Shamisa, 2009 : 64).

Un examen du sujet du fatalisme, du déterminisme et du libre arbitre dans les histoires mythologiques iraniennes révèle clairement la position humaine dans cette vision. L'étude des anciennes épopées persanes montre que le destin domine les héros mythiques iraniens. « Les personnages de *Shahnameh* (*Le Livre des Rois*) n'échappent pas au lot (*bakht*) que le destin leur a assigné. Quand Esfandiar succombe sous les coups de poignards de Rostam, Ferdowsi l'attribue à la mauvaise fortune. Mais puisque le destin est la manifestation de la volonté divine, la soumission au destin ne doit pas être accompagnée d'impuissance : l'attitude appropriée envers le destin c'est la patience (*sabr*) qui va de pair avec la confiance et amour pour Dieu, celui qui envoie tout. Il y a donc un stade plus élevé que la patience, à savoir *ridā*, satisfaction de la volonté de Dieu, acquiescement. Ce n'est pas seulement l'acceptation de la volonté de Dieu mais un assentiment positif et actif à elle. » (Helmer Ringgren, 1952 :127). Dans les anciennes croyances iraniennes la raison humaine se trouve impuissante devant le pouvoir irrémédiable du destin.

Dans l'un des textes religieux de l'ancienne Perse, il est dit : « L'homme, bien que possédant une forte autorité rationnelle et gouvernementale, ne peut pas lutter contre le destin. Car quand par un destin inévitable l'homme est rendu heureux ou malheureux, le sage en devient lent et l'ignorant malveillant prompt à agir, le lâche devient courageux et le courageux lâche, le diligent devient paresseux et le paresseux diligent. » (Tafazoli, 2000 : 42). Les idées contenues dans ces textes renforcent l'hypothèse selon laquelle « les racines de la croyance au fatalisme dans les poèmes épiques iraniens ne doivent pas être cherchées dans la pensée islamique, mais dans la pensée Zervan préislamique où le temps apparaît comme un dieu au pouvoir destructeur. Par conséquent, la mort et la destruction sont le lot ou le destin incontournable de l'homme. Le cours inexorable du temps sert de symbole à l'inéluctabilité du destin. » (Ringgren, H, 1952 : 132).

Parmi les textes épiques et mythologiques iraniens, *Shahnameh* occupe une place référentielle pour traiter la question du fatalisme. Bien que Ferdowsi invite parfois l'homme à l'effort dans ce livre, la plupart de ses histoires parlent d'un destin inévitable. Ce grand poète épique persan « apparaît dans certaines histoires avec des idées tout à fait déterministes et dépeint l'homme comme un être qui n'a

ni la volonté ni le choix pour décider de son propre destin. C'est un homme qui est né avec une destinée pré-écrite et prédéterminée à laquelle il ne peut échapper. Cette idée de déterminisme se reflète essentiellement dans l'histoire de Siavash » (Heidar Pour, 2007 : 64).

**Répugnance envers la déconstruction** (respect des traditions): Ferdowsi a organisé son monde de façon à ne pas tolérer la déconstruction. « Dans *Shahnameh*, tous les sujets déconstructeurs ont une fin terrible. Par exemple, Sohrab a l'intention de déconstruire ; il veut porter Rostam, du monde de la bravoure et de l'armée, au trône, contrairement aux normes établies » (Manshadi, 2010 : 55). Non seulement Sohrab échoue dans cette entreprise, mais il est finalement tué et éliminé par la même personne qu'il voulait asseoir sur le trône royal.

**Encourager l'obéissance au pouvoir en place (avertissement envers la rébellion contre le pouvoir)** : les archétypes iraniens soulignent d'une part que « le roi est saint et a un aspect céleste » (Widengren, G. 1968 : 90), d'autre part, qu'il y a en eux « une alliance entre la sagesse et la religiosité » (Khosravi, 2008 : 9).

Par conséquent, on peut soutenir que la raison d'acceptation d'un concept tel que le *xvareno yazamaide* comme l'appelle Avesta (le livre saint des zoroastriens), c'est-à-dire l'élection et le couronnement du souverain par le Créateur du ciel et de la terre (Zoroastre/Ahuramazda), était due à l'existence de telles idées sur le roi ou le souverain dans la mythologie et les archétypes iraniens. « Cette croyance mythique a longtemps justifié la forme de la gouvernance de cette nation, qui était la monarchie, et qui s'est poursuivie après l'islam avec la conception d'« al-Sultan Zellollah (le roi est l'ombre de Dieu sur la terre) » (Reza'i, 2005 : 38). L'esprit iranien de subjugation, ou du moins, de coopération avec le pouvoir en place, semble être lié à de telles croyances dans leur culture générale. Il y a, dans la culture iranienne, l'autre face de cette croyance qui met l'accent sur l'obéissance au pouvoir et avertit des dangers de la rébellion contre les souverains.

**Monophonie** : Bakhtine aborde les notions de monophonie et de polyphonie et leur rapport avec les systèmes sociaux. Il affirme : « La démocratie est basée sur le dialogue et la possibilité de « dialoguer » (donc la présence de l'interaction avec autrui), et au contraire, le « monologue » a une disposition répressive et autoritaire qui ne permet pas à l'autre de s'exprimer » (Bakhtine cité par Ansari, 2005 : 133). « Le monde mythique iranien est un monde où seule une voix peut être entendue ».

Dans les mythes persans, il y a une seule puissance qui n'est autre que Zervan dans le zervanisme ou Zoroastre dans le zoroastrisme. Dans ce monde, c'est seul Zervan qui détient la vérité absolue et il a, dès le début, essayé d'éliminer l'Autre (Dezfulian, Talebi, 2010 : 106). S'il y a une pensée dans la mythologie iranienne, il

n'y a qu'une seule pensée ; tout dans le monde mythique persan est absolu, même les voix et les pensées. Dans le monde mythique iranien, il y a une seule tentative et cela dans le sens de supprimer l'Autre (Dezfulian, Talebi, *ibid* : 104).

Considérant tous les facteurs qui précèdent, c'est-à-dire la règle de la prédominance du destin sur la vie terrestre, la répugnance envers la déconstruction, et aussi la recommandation d'obéir au pouvoir en place, nous pouvons mieux comprendre l'esprit souvent conservateur, traditionaliste et fatidique des Iraniens.

Car, si tout est déjà prédestiné dans notre vie et qu'on ne peut rien faire pour le changer, si l'on doit rester fidèle aux structures et aux traditions et non pas les remettre en cause, si la rébellion contre le pouvoir valait un destin funeste aux hommes, il vaudrait mieux ne pas aller à l'encontre du destin, suivre la voie de nos prédécesseurs et ne faire aucune tentative de changer les traditions anciennes.

## **2. L'impact des valeurs culturelles et des croyances philosophiques sur la peinture**

Après les évolutions qui ont abouti à l'effondrement de l'Empire romain, l'Europe a connu une nouvelle période, celle du Moyen-Âge, pendant laquelle l'Église domine sur tous les aspects de la vie. Le christianisme, qui trouve ses racines en Orient, présente un nouveau Dieu, abstrait, irréprochable, exigeant, demeurant dans les cieux au lieu des monts Olympe en Grèce pour paraître le plus inaccessible possible. Les membres du clergé, les religieux, qui se disaient les seules voies pour établir une relation entre les hommes terrestres et le Dieu céleste reniaient bon nombre de valeurs et croyances de la Grèce ancienne, dont l'humanisme, les considérant en opposition avec leur pouvoir absolu, et les traitant comme blasphème. C'est la raison pour laquelle disparaît la liberté de pensée dans ce continent.

L'église médiévale divulguait la vanité de la vie terrestre et la culpabilité de l'homme qui venait dans ce monde pour racheter les péchés commis le Premier jour, subir des peines, se purifier ou pas pour retourner au paradis ou à l'enfer. À l'époque, il était impossible de se douter de ce que disait le clergé sur l'homme et la vie et la chrétienté renonçait violemment toute pensée opposée. L'individualisme, la vie terrestre, le respect du corps de l'homme étaient des concepts marginalisés pour ne pas dire défendus. Ainsi, l'homme qui était au centre de tout a donné sa place à un être besogneux, d'une nature pêcheuse et incompétent, devant se consacrer à prier pour se libérer des conséquences des fautes et des impuretés de ses besoins corporels.

La peinture médiévale, en harmonie avec l'ambiance culturelle de son époque, représente les hommes sous forme d'un troupeau de brebis perdus, nécessitant de la direction divine, d'un brave berger ou d'un maître miséricordieux qu'est le Jésus Christ. D'ailleurs, si sur les toiles de cette période se figure un être humain, celui-ci n'a pas une représentation naturelle avec un volume qui reflète une ombre sur la terre, mais c'est plutôt une icône religieuse avec une fonction sacrée. La peinture médiévale était plutôt un média de la propagation religieuse qu'une création artistique ; de même les peintres se révélaient plutôt des missionnaires que des artistes créateurs et leurs œuvres étaient plutôt des actes religieux. De ces artistes de foi, il reste de magnifiques tableaux mais pas de nom, faute de toute signature sur l'œuvre.

Sur plusieurs tableaux et peintures murales du Moyen-Âge, Jésus est représenté en tant que berger pour sauver les hommes représentés sous forme d'un troupeau de brebis perdues.

La plupart des peintures restées du début du christianisme et du moyen âge représentent Jésus comme un saint berger qui surveille son troupeau de moutons ou un instituteur divin qui guide les gens. À travers ces représentations, on conclut que l'homme est une créature qui a besoin d'assistance et d'orientation divines sans lesquelles il finira par s'anéantir. Un tel point de vue va à l'encontre des valeurs rationnelles de l'humanisme qui, inspirées de la culture gréco-romaine, cherchent la prospérité de l'homme dans sa volonté et la raison terrestre et non pas dans l'obéissance des prophètes célestes.

Sur les tableaux et les fresques du moyen âge, on ne constate pas un effort particulier pour démontrer le corps humain, à l'instar des peintures du Moyen-Orient, le berceau du christianisme, où les figures sont couvertes des habits, sans dimensions ni profondeur. En effet, les peintures chrétiennes du moyen âge reflètent plutôt les particularités de l'art du Moyen-Orient que celles de l'Occident : elles contiennent des indices comme l'auréole qui trouve ses racines dans l'art iranien. Un autre point remarquable dans la peinture chrétienne du moyen âge c'est que les traits des Saints, comme Jésus et Marie, ressemblaient à ceux des Orientaux tandis qu'après la Renaissance ils s'approchent petit à petit à ceux des Européens.

La Renaissance laisse apparaître de nouvelles valeurs et critères qui s'ancrent en effet dans la Grèce antique. La pensée humaniste réhabilite l'homme comme « sujet » et ne le traite plus comme un objet inopérant dominé par les puissances surnaturelles. C'est un sujet efficace capable de réaliser sa décision grâce à sa sagesse, même si ceci est contre la volonté divine. Le nouvel homme, le pensif, indépendant du destin céleste avait un statut supérieur ; ses désirs et intérêts se placent au centre de la vie.

## 2.1. L'humanisme et la genèse de la perspective

Mais quel rapport existe-t-il entre l'humanisme et la perspective ? Suite à la grande évolution intellectuelle et culturelle causée par la Renaissance en Europe, les savants des différents domaines scientifiques qui retrouvaient peu à peu l'audace de surmonter le dogmatisme religieux ont entamé un effort inlassable pour découvrir les lois de la nature et l'innovation des nouveaux outils. Le but de tous ces efforts n'était que d'obtenir de meilleures conditions pour une vie digne de l'homme. Dans cette atmosphère culturelle particulière, les peintres influencés par le rationalisme de la Renaissance se voulaient plutôt proches des scientifiques que des poètes. Ils ont compris que la peinture ne pouvait plus continuer les méthodes médiévales et se voit obligée de suivre les évolutions de la société ou plutôt la centration sur l'homme.

Les efforts pour intégrer l'expérience et l'angle visuels humains sur la toile et pour représenter une image logique du monde tridimensionnel ont finalement abouti à de résultats acceptables grâce aux grands artistes comme Brunelleschi, de Vinci, et petit à petit les secrets de la science de perspective ont été dévoilés.

Il y a des signes dans les peintures de la Renaissance qui font référence aux valeurs de la Grèce, de la Rome antiques et en particulier de l'humanisme. Par exemple, dans *La création d'Adam* peinte par Michel-Ange, Dieu est représenté comme un vieil homme avec un corps vigoureux, tout comme les anciens Grecs imaginaient leurs dieux comme Zeus sous forme humaine.

Dans le célèbre tableau de Léonard de Vinci *La Joconde*, aussi, il y a quelque chose à voir avec les valeurs de l'humanisme. Dans cette peinture, l'angle de vue pour la dame, qui constitue la plus importante partie de la composition du tableau, est « un peu d'en bas » et pour la vue du paysage situé à l'arrière-plan, « un peu d'en haut ». Selon les principes des arts visuels, une vue ascendante augmente l'importance et l'autorité du sujet, et une vue descendante en réduit l'importance. On peut en conclure que de Vinci a utilisé cette technique picturale pour souligner l'importance et la supériorité de l'homme sur la nature.

Une grande partie des efforts des peintres de la Renaissance a été consacrée à la représentation idéale du corps humain, vu la supériorité de l'homme à d'autres créatures. L'homme est désormais peint avec du volume et des dimensions, un physique qui répandait de l'ombre sur la terre ayant un rapport rationnel avec son environnement et le fond du tableau.

Cela explique le retour des corps nus en art, surtout en sculpture de la Renaissance et trouve son origine dans l'art de la Grèce antique. Si, pour la

Renaissance, l'homme est le meilleur des créatures, son corps en sera aussi le plus beau et il n'y a aucune raison pour couvrir le corps du plus beau phénomène par des habits dont on peut se douter de la beauté. Autrement dit, les habits ne peuvent guère ajouter à la beauté du corps humain. Il est à noter que quand on parle du corps humain à cette époque, c'est du corps idéal qu'il s'agit. Il faut quand même signaler que dans le monde réel, étant donné qu'il existe rarement un corps sans défaut, l'habit sert à couvrir les imperfections et non pas la beauté du corps, à part ses autres usages à savoir : protéger le corps du froid, du soleil, des pollutions en plus des contraintes culturelles et religieuses qui s'imposent. Mais cela ne met pas en question l'argument cité en haut car pour la Renaissance quand on parle de l'homme/le sujet c'est l'homme idéal qui est visé.

Nous avons brièvement expliqué les raisons pour lesquelles la perspective se révèle comme une nécessité dans l'art pictural de la Renaissance, nous allons maintenant voir pourquoi la question de perspective (spécifiquement la perspective linéaire) ne s'évoque pas pour les peintres iraniens, et pourquoi sa présence « importée » dans « la nouvelle peinture iranienne » n'est pas en harmonie avec les caractéristiques fondamentales de la pensée et de la culture iraniennes.

## **2.2. La place de la perspective dans l'art pictural en Iran**

Tout comme les peintures européennes qui relèvent des valeurs culturelles occidentales, les peintures iraniennes sont du ressort des croyances et des valeurs de la culture iranienne. Comme Michel Foucault, nous estimons que la littérature, tout en donnant le sentiment d'une sorte d'unité culturelle, permet d'interroger les normes de la société. On pourrait peut-être dire que la peinture, comme la littérature, fournit des motifs pour explorer les croyances culturelles. Par conséquent, le style et le sujet de la peinture, le type de représentation des figures humaines, l'existence ou l'inexistence de perspective, l'existence ou l'inexistence de la signature de l'artiste, etc., ne sont pas sans rapport avec la société et ses valeurs culturelles.

Si nous comparons les caractéristiques intellectuelles et culturelles les plus importantes de l'Iran et de la Grèce (l'Occident), nous pourrions expliquer dans une certaine mesure pourquoi la peinture classique de l'Occident (peinture de la Renaissance) et la peinture classique de l'Iran (miniature) sont si différentes. Par exemple, la question de la perspective linéaire, devenue si essentielle à la peinture occidentale, ne se pose même pas dans la peinture iranienne. Une étude comparative des deux croyances pourrait mieux développer cette question.

Nous avons déjà mentionné que l'une des différences entre les cultures occidentales et iraniennes est que la pensée occidentale présente une image très puissante de l'homme, le présentant même en mesure de changer le destin des dieux, tandis que dans la pensée iranienne, on souligne l'aspect inévitable du destin (*Taqdir*). Une autre différence significative entre les deux cultures est la nature monophonique et autoritaire du monde mythique et culturel iranien, et, inversement, celle polyphonique et démocratique de la culture et de la pensée grecques. De cette étude comparative, on peut conclure que dans la culture occidentale, et dans sa définition de l'homme, des croyances telles que « la raison et la volonté » (la conséquence logique de la possibilité d'un changement de destin) et « l'individualité » de l'homme (la conséquence logique de la polyphonie et de la démocratie) occupent une place plus importante par rapport à la culture iranienne.

Nous passons maintenant à deux autres caractéristiques qui relèvent en réalité de deux autres différences fondamentales. Il a été noté précédemment que remettre en question les opinions et les traditions des prédécesseurs, un sujet passionné depuis des siècles en Grèce (et en Occident), n'avait guère de place dans l'espace intellectuel et culturel de l'Iran.

Il a été également avancé que, contrairement au système mythique de l'Iran qui commandait l'obéissance au pouvoir établi, il existe des exemples dans le monde mythologique grec d'une lutte contre le pouvoir supérieur (souverain) qui témoignent d'un système qui ne repose pas purement et simplement sur l'obéissance au pouvoir (qu'il s'agisse du pouvoir établi ou du pouvoir de la tradition). Ce qui ressort nettement d'une analyse comparative de ces deux caractéristiques culturelles, c'est que dans la culture occidentale, l'homme a une plus grande possibilité de « rompre avec les traditions et de déconstruire » (conséquence logique de la possibilité de rejeter les traditions du passé et de la lutte contre le pouvoir).

Il est clair que « la raison et la croyance à la volonté », l'importance de « l'individualité » et de « rupture avec la tradition et l'iconoclastie », qui sont les caractéristiques fondamentales de la civilisation occidentale et le fruit de l'humanisme, sont très différentes, voire contradictoires, des caractéristiques fondamentales de la pensée et de la culture iraniennes qui, reposant sur le « destin » et le « traditionalisme », font fi de « l'individualité » et du discernement individuel. Il a déjà été noté que l'Europe, à la Renaissance, se coupant des traditions héritées du christianisme, a pris comme modèle les normes de la Grèce antique et de l'ancienne Rome. Il en est ressorti la victoire des croyances humanistes, non religieuses, sur les croyances chrétiennes, religieuses, qui a conduit la société occidentale vers la laïcité. Mais l'atmosphère intellectuelle et culturelle de l'Iran pendant l'âge d'or de la peinture iranienne, c'est-à-dire du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle après J-C (et peut-être

même jusqu'à l'époque contemporaine), n'a jamais subi une transformation assez profonde pour laisser s'y développer des croyances telles que l'humanisme.

En d'autres termes, dans les réserves culturelles européennes préchrétiennes, il existait déjà un concept tel que « l'humanisme » avec des caractéristiques complètement différentes des normes chrétiennes médiévales, si bien que les Occidentaux à la Renaissance pouvaient créer une nouvelle ère et même un nouveau christianisme. Tandis que dans les réserves culturelles iraniennes, il n'y avait pas un fond avec des valeurs complètement différentes pour subir plus tard une évolution dans les valeurs fondamentales de la culture iranienne. Même si, comme l'Europe, l'Iran retournait à ses racines historiques préislamiques, il n'y aurait toujours pas de changement significatif dans les valeurs fondamentales de la culture iranienne, car, comme expliqué précédemment, de nombreuses croyances islamiques sont enracinées dans l'Iran préislamique.

Par conséquent, puisqu'une évolution et une rupture comme celles ayant lieu dans l'Europe de la Renaissance ne se sont pas produites dans la culture iranienne, il n'y a aucune raison pour voir se produire un changement fondamental dans la tradition de la peinture iranienne et s'introduire des éléments complètement nouveaux. En fait, l'art pictural iranien a poursuivi le même chemin qu'il avait entrepris dans l'Iran préislamique, pendant la période islamique avec des changements mineurs. Pour cette raison, de nombreuses caractéristiques de l'art iranien ancien ont continué à être présentes dans l'art de l'Iran islamique. Par exemple, tout comme dans les sculptures et les peintures préislamiques, dans les peintures islamiques iraniennes, on ne voit très souvent de goût pour le monde réel (ce qui est en conflit avec le « rationalisme » dissimulé dans le « naturalisme » grec et de la Renaissance). D'un autre côté, tout comme les noms des grands artistes créateurs avant l'Islam qui ne sont pas restés, les peintres de la période islamique n'ont pas signé leurs œuvres pendant longtemps (une question qui est en conflit avec l'importance de l'« individu » dans l'humanisme). Et même, après être autorisés à y apposer leur nom, ils ont généralement gravé des signatures avec la plus grande modestie en exprimant leur servitude.

Les peintres iraniens ont généralement créé un monde qui, plutôt que de représenter le monde réel, servait à illustrer un texte littéraire et représentait donc ce que relate le texte, une histoire avec des « règles visuelles prédéterminées ». Pour cette raison, les changements vastes et dynamiques qui ont eu lieu dans l'art occidental ne se sont jamais produits dans l'histoire des écoles d'art iraniennes (ce qui témoigne de la prédominance du « traditionalisme » dans la culture iranienne et la forte résistance de cette culture devant « la rupture des traditions » et est clairement en conflit avec la possibilité d'une « iconoclastie » présente dans la culture et l'art occidentaux).

Un autre point à noter est que les peintres de la Renaissance étaient plutôt intéressés par le rapprochement de leurs travaux des scientifiques ; et influencés par le rationalisme de l'humanisme, ils recherchaient des lois scientifiques pour représenter le monde « vrai » dans leurs œuvres. Au contraire, les peintres iraniens, en raison de la nature de leur travail (illustration des livres de poésie), étaient principalement associés aux poètes et aux mystiques, et étaient donc plus influencés par la poésie et le mysticisme que par les sciences expérimentales. Il va sans dire que la poésie et le mysticisme ne reposent pas sur une pensée rationnelle et rationaliste, mais sur l'intuition et la soumission.

Plutôt que de regarder le monde réel et d'essayer de reproduire en peinture ce qui se voit, le peintre iranien crée un autre monde qui peut même être irrationnel et sans rapport avec la réalité. Par exemple, dans une peinture iranienne (miniature), le sol peut être bleu, le cheval orange ou le lion rouge, ou une personne peut être «en même temps» à l'intérieur et à l'extérieur de la maison. Il existe également des règles prédéfinies qui reviennent dans de nombreuses peintures. Par exemple, la piscine ou le tapis sont peints sous un angle élevé, les humains de trois-quarts et les murs de face. En fait, cette peinture iranienne non terrestre, immatérielle et poétique présente des caractéristiques qui la distinguent complètement de l'art naturaliste et rationaliste de l'Europe à l'époque de la Renaissance.

Ainsi, les peintres iraniens classiques, en plus des raisons mentionnées précédemment, et probablement influencés par des croyances mystiques, voyaient ce monde d'une manière complètement différente des Occidentaux, c'est-à-dire comme l'ombre de la « vérité », et non pas la vérité elle-même. Ils pensaient majoritairement qu'il était impossible d'atteindre la vérité dans ce monde, parce que « l'ombre », bien qu'elle contienne une part de la « vérité », n'est jamais toute la vérité, et que la vérité est toujours cachée dans un nuage de l'inconnance. En d'autres termes, dans la vision mystique et poétique de l'art et de la culture iraniens, « il existe un principe fixe, immuable et absolu qui est éternel, et tout ce que l'homme considère comme transitoire dans le temps et dans le lieu, est virtuel et dû à l'instabilité et à cause de son instabilité, est loin d'être original et n'est rien d'autre qu'une illusion » (Ashouri, 1998 : 2).

Comme, pour des raisons culturelles et doctrinales, la représentation précise et naturelle du monde visible (qui peut être le monde des ombres et des illusions) n'a pas été prioritaire pour les peintres iraniens, ils n'ont jamais cherché à trouver des règles scientifiques pour le représenter à un niveau bidimensionnel (perspective linéaire). Si cette question (découvrir des règles pour la représentation naturelle du monde réel) avait préoccupé les peintres iraniens aussi, ils auraient trouvé ses règles scientifiques et pratiques. Les peintres iraniens classiques ont souvent créé

un monde, que nous pourrions trouver irrationnel et même enfantin si nous le regardions d'un point de vue rationaliste occidental. Cependant, il convient de souligner encore une fois que le but du peintre iranien n'était pas de représenter le monde réel, et pour cette raison, dans l'art pictural iranien, l'image n'est pas en harmonie avec les apparences visuelles.

Bien sûr, cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de perspective dans la peinture iranienne. La peinture iranienne expose une sorte de perspective (perspective non linéaire) appelée « simultanété », qui est l'affichage simultané de plusieurs angles de vue dans une seule image. Dans ce procédé, il existe des vues « *en plan* » c'est-à-dire plusieurs angles de vue qui représentent dans une image, une seule personne ou un seul objet à partir de deux ou de plusieurs perspectives différentes. Ce simultanésisme permet l'affichage juxtaposé d'événements symétriques, sans rapport temporel sur la même œuvre. Cette caractéristique est appelée construction simultanée et représentation d'espaces sans succession spatio-temporelle. Par exemple, sur une image, la piscine est vue de dessus, les humains sont vus de face, le bâtiment est vu de côté, etc. Cela signifie que, à l'instar de l'espace mystique et poétique de la culture iranienne, les peintures iraniennes classiques illustrent un espace multiple, non uniforme, illogique et irrationnel contrairement à l'espace uniforme des peintures de la Renaissance.

## Conclusion

Dans l'art pictural, la perspective linéaire pourrait être le truchement des valeurs humanistes de la Renaissance. Contrairement à ce qui paraît, ce phénomène technique qui trouve ses racines profondes dans la philosophie et la culture occidentale est une nécessité historique. Cela étant, la présence de cette technique culturelle ne pourrait être judicieuse que dans l'art pictural de ceux qui ont des valeurs et croyances humanistes. L'atmosphère de la pensée et des valeurs orientales étant essentiellement différente, pour ne pas dire opposée, de celle de l'humanisme occidental, la perspective n'a pas sa place dans la peinture classique iranienne.

Au sujet de la présence de la perspective dans les tableaux des artistes iraniens contemporains, on peut dire que même si des siècles séparent ces œuvres artistiques de celles de la peinture classique iranienne et qu'une évolution dans la forme n'est pas logiquement inattendue pour une distance temporelle si importante, ce phénomène ne paraît pas faire bon ménage avec les éléments principaux de la culture et tradition iraniennes. Bien que ces artistes s'inspirent de la littérature épique et de la mythologie antique iranienne, l'usage de la technique de la perspective

linéaire ne paraît pas un choix adéquat pour représenter de tels idéaux. En effet, l'art pictural iranien ne se donne pas comme objectif de représenter le monde réel, mais c'est une représentation de la pensée artistique et culturelle du pays.

### Bibliographie

- Ansari, M. 2005. *Démocratie dialogique*. Téhéran : Nashr-é Markaz.
- Ashouri, D. 1998. *Nous et la Modernité*. Téhéran : Sarat.
- Dezfoulian, K., Talebi, M. 2010. *Comparaison des mythologies iraniennes et grecques basée sur les idées de Bakhtine*. Téhéran : Adabiat-é Tatbighi.
- Heidar Pour, A. 2007. *Manifestation de chance et d'efforts dans la vie de certains des héros de Shahnameh de Ferdowsi*. Téhéran : Pajouheshnameh Oloum Ensani.
- Khosravi, A. 2008. *Sagesse et religiosité, à la base de l'identité iranienne*. Téhéran : Kavoshnameh.
- Manshadi, M. 2010. *Lien entre mythe et politique dans le Shahnameh: une tentative de reproduire l'identité nationale des Iraniens*. Téhéran : Motaleat-é Melli.
- Rézai, M. 2005. *La création et la mort dans les mythes persans*. Téhéran : Assatir.
- Ringgren, H. 1952, *Fatalism in Persian Epics*. Traduit par A. Khatibi. Téhéran : Hermès.
- Shamisa, S. 2009. *Critique littéraire*. Téhéran : Mitra.
- Singer, P. 1983. *HegelB: A Very Short Introduction*. Traduit par E. Fouladvand. Téhéran : Tarh-é No.
- Tafazoli, A. 2000. *Paradis de la sagesse*. Téhéran : Touss.
- Widengren, G. 1968. *Les religions d'Iran*, Traduit par : M. Farhang. Téhéran : Agahan Idée.

## **Synergies Iran n° 2 / 2021**



Annexes





## Profils des contributeurs



### • Coordinatrices scientifiques •

**Marjan Farjah** est Docteur en linguistique et didactique du français langue étrangère de l'Université de Montpellier 3 et Directrice du département de traduction française de l'Université Allameh Tabataba'i. Auteur de plusieurs articles en traduction et didactique, Présidente de la revue *Recherches en langue française* et rédactrice en chef de la revue *Synergies Iran*, elle est chevalier de l'ordre des arts et des lettres.

**Atefeh Navarchi** est professeur assistante au département de Langue Littérature et Traduction française de l'Université Alzahra à Téhéran. Elle est auteur de plusieurs articles en didactique du français langue étrangère, en traductologie et de deux livres sur la lecture et la traduction des textes islamiques.

### • Auteurs des articles •

Docteur en Sciences de l'éducation à l'Université Lyon 2 Lumière (France), **Daria B. Koroleva** est maître de conférences et Directrice de la chaire des langues romanes à l'Université d'État de Tomsk en Russie.

**Esmaeel Farnoud** est docteur en Sciences du langage (traductologie) à l'Université Paris X Nanterre. Sa thèse de doctorat a pour titre *Le processus de la compréhension dans la traduction*. Il est chercheur associé au Laboratoire Modyco à l'Université Nanterre. Il est professeur assistant à l'Université de Yazd et chargé de cours à l'Université Allameh Tabataba'i.

**Hassan Zokhtareh** est Docteur en littérature française et professeur assistant à l'Université Bu-Ali Sina de Hamédan en Iran.

**Sébastien Doubinsky** est maître de conférences au département de français et chercheur à l'Institut de Culture et de Communication (I.K.K.) de l'Université d'Aarhus au Danemark. Il a rédigé plusieurs articles et ouvrages en français et en anglais dont *L'intraduisible et l'implicite : Frontières ou zones de contact en traduction?; Unstable Literature ; De la littérature et du genre comme notions ontologiquement (et nécessairement) instables ; Equivalence(s) : necessity and challenges in translation today*.

Doctorante en littérature comparée à l'Université Lyon 3 (France), **Shafigheh Keivan** est l'auteur de plusieurs articles dont *Miroir et reflets : identité et transcendance chez Virginia Woolf et Ghazâleh Alizadeh* ; *Beyond the Granite and Below the Rainbow : An Analysis of the Translations and the Reception of Virginia Woolf in Iran* ; *Les vanités chez Virginia Woolf et Sidonie Gabrielle Colette : les tableaux littéraires*. Son mémoire de master s'intitule *La femme au miroir chez Virginia Woolf et Colette*.

Docteur en littérature comparée à l'Université de Lille (France), **Neda Sharifi** a rédigé une thèse de doctorat intitulée *La réception de la littérature française engagée en Iran dans les années 1941-1953*. Ses axes de recherches portent sur la réception, la traduction, les transferts culturels, le rapport entre littérature et politique, les littératures française et persane du XX<sup>e</sup> siècle.

Enseignant à l'Université Allameh Tabataba'i, **Mohammad Nasser Nabavi** est Docteur en littérature générale et comparée. Ses principales pistes de recherche sont : la relation entre la littérature et la peinture, la littérature comparée (domaine franco-iranien), la littérature contemporaine française, les écritures de « soi » et les formes brèves de l'écriture.

Doctorant en « Recherche artistique » et ayant une formation académique en art plastique, **Hossein Rastmanesh** est chargé de cours à la faculté des Arts et de l'Architecture de l'Université Sciences et Culture à Téhéran. Il est également Directeur de la section « Recherche et Éducation » des « Presses Universitaires » du ministère iranien de l'Enseignement Supérieure. Différents aspects de l'Art iranien se traitent sous son plume dont les articles *Évolution du graphique et de la mise en page à l'épreuve de la nouvelle technologie*, *Place de l'art dans la pensée mystique d'Ibn Arabi* et *Étude des causes de l'absence de l'image féminine à Perse police*.

## Projet pour le n° 3 / 2022



Le troisième numéro de la revue *Synergies Iran* poursuivra la publication des résultats de recherches, études et réflexions en langue française dans divers domaines de la littérature, les études françaises, la traduction, la didactique, l'enseignement-apprentissage de la langue-culture française.

Ce numéro évoluera dans le cadre des thématiques et de la politique éditoriale présentées et décrites dans l'appel permanent de la revue que l'on peut consulter en ligne à cette adresse :

[https://gerflint.fr/images/revues/Iran/appel\\_permanent\\_synergies\\_iran.pdf](https://gerflint.fr/images/revues/Iran/appel_permanent_synergies_iran.pdf)

Les axes (liste non exhaustive) sont les suivants ::

- Littérature dans une perspective fusionnelle ouverte à des études comparées et interdisciplinaires (littératures française/francophone et persane) ;
- Dynamisme stylistique et discursif des œuvres issues de la littérature française/francophone et persane ;
- Initiation à la sémiotique dans un cours de français en Iran ;
- Réflexions méthodologiques pour un enseignement spécialisé du français en Iran ;
- Pratiques langagières au service des modules ou les modules au service des pratiques langagières ?
- Le numérique et l'enseignement/apprentissage du français en Iran ;
- Cours universitaires du français en Iran : le virtuel et le présentiel ;
- Nouvel essor dans la formation des formateurs : le cas du français en Iran ;
- Dictionnaire bilingue (français↔persan) comme auxiliaire du traducteur ;
- Mondialisation ou localisation dans la traduction : laquelle choisir dans un contexte pédagogique iranien ?
- Défis de l'enseignement de la traduction dans les universités iraniennes

<https://gerflint.fr/synergies-iran>

Contact : [synergies.iran.redaction@gmail.com](mailto:synergies.iran.redaction@gmail.com)



## Consignes aux auteurs



- 1** L'auteur aura pris connaissance de la politique éditoriale générale de l'éditeur (le Gerflint) et des normes éditoriales et éthiques figurant sur le site du Gerflint et de la revue. Les propositions d'articles seront envoyées pour évaluation à synergies.iran.redaction@gmail.com avec un court CV résumant son cursus et ses axes de recherche en pièces jointes. L'auteur recevra une notification. Les articles complets seront ensuite adressés au Comité de rédaction de la revue selon les consignes énoncées dans ce document. Tout texte ne s'y conformant pas sera retourné. Aucune participation financière ne sera demandée à l'auteur pour la soumission de son article. Il en sera de même pour toutes les expertises des textes (articles, comptes rendus, résumés) qui parviendront à la Rédaction.
- 2** L'article sera inédit et n'aura pas été envoyé à d'autres lieux de publication. Il n'aura pas non plus été proposé simultanément à plusieurs revues du Gerflint. L'auteur signera une « déclaration d'originalité et de cession de droits de reproduction et de représentation ». Un article ne pourra pas avoir plus de deux auteurs. Les coauteurs préciseront en note la répartition des responsabilités scientifiques et rédactionnelles de chacun.
- 3** Proposition et article seront en langue française. Les articles (entrant dans la thématique ou épars) sont acceptés, toujours dans la limite de l'espace éditorial disponible. Ce dernier sera réservé prioritairement aux chercheurs francophones (doctorants ou post-doctorants ayant le français comme langue d'expression scientifique) locuteurs natifs de la zone géolinguistique que couvre la revue. Les articles rédigés dans une autre langue que le français seront acceptés dans la limite de 3 articles non francophones par numéro, sous réserve d'approbation technique et graphique. Dans les titres, le corps de l'article, les notes et la bibliographie, la variété éventuelle des langues utilisées pour exemplification, citations et références est soumise aux mêmes limitations techniques.
- 4** Les articles présélectionnés suivront un processus de double évaluation anonyme par des pairs membres du comité scientifique, du comité de lecture et/ou par des évaluateurs extérieurs. L'auteur recevra la décision du comité. La mention « article à paraître » ne peut être délivrée que par l'éditeur Gerflint, après avis favorables des comités scientifique et de lecture, de la Rédaction, du pôle éditorial international du Gerflint et du Directeur de la publication.
- 5** Si l'article reçoit un avis favorable de principe, son auteur sera invité à procéder, dans les plus brefs délais, aux corrections éventuelles demandées par les évaluateurs et le comité de rédaction. Les articles, à condition de respecter les correctifs demandés, seront alors soumis à une nouvelle évaluation du Comité de lecture, la décision finale d'acceptation des contributions étant toujours sous réserve de la décision des experts du Conseil scientifique et technique du Gerflint et du Directeur des publications.
- 6** La taille de police unique est 10 pour tout texte proposé (présentation, article, compte rendu) depuis les titres jusqu'aux notes, citations et bibliographie comprises). Le titre de l'article, centré, en gras, n'aura pas de sigle et ne sera pas trop long. Le prénom, le nom de l'auteur (en gras, sans indication ni abréviation de titre ou grade), de son institution, de son pays et son adresse électronique (professionnelle de préférence et à la discrétion de l'auteur) seront également centrés et en petits caractères. L'auteur possédant un identifiant ORCID ID (*identifiant ouvert pour chercheur et contributeur*) inscrira ce code en dessous de son adresse. Le tout sera sans couleur, sans soulignement ni hyperlien.

7 L'auteur fera précéder son article d'un résumé condensé ou synopsis de 6-8 lignes maximum suivi de 3 ou 5 mots-clés en petits caractères, sans majuscules initiales. Ce résumé ne doit, en aucun cas, être reproduit dans l'article.

8 L'ensemble (titre, résumé, mots-clés) en français sera suivi de sa traduction en anglais. En cas d'article non francophone, l'ordre des résumés est inchangé. Les mots-clés seront séparés par des virgules et n'auront pas de point final.

9 La police de caractère est Times New Roman, taille 10, interligne 1. Le texte justifié, sur fichier Word, format doc, doit être saisi au kilomètre (retour à la ligne automatique), sans tabulation ni pagination ni couleur. La revue a son propre standard de mise en forme.

10 L'article doit comprendre entre 15 000 et 30000 signes, soit 6-10 pages Word, éléments visuels, bibliographie, notes et espaces compris. Sauf commande spéciale de l'éditeur, les articles s'éloignant de ces limites ne seront pas acceptés. La longueur des comptes rendus de lecture ne dépassera pas 2500 signes, soit 1 page. Comptes rendus et entretiens seront en langue française.

11 Tous les paragraphes (sous-titres en gras sans sigle, petits caractères) seront distincts avec un seul espace. La division de l'article en 1, 2 voire 3 niveaux de titre est suffisante.

12 Les mots ou expressions que l'auteur souhaite mettre en relief seront entre guillemets ou en *italiques*. Le soulignement, les caractères gras et les majuscules ne seront en aucun cas utilisés, même pour les noms propres dans les références bibliographiques, sauf la majuscule initiale.

13 Les notes, brèves de préférence, en nombre limité, figureront en fin d'article avec appel de note automatique continu (1,2,...5 et non i,ii...iv). L'auteur veillera à ce que l'espace pris par les notes soit réduit par rapport au corps du texte.

14 Dans le corps du texte, les renvois à la bibliographie se présenteront comme suit : (Dupont, 1999 : 55).

15 Les citations, toujours conformes au respect des droits d'auteurs, seront en italiques, taille 10, séparées du corps du texte par une ligne et sans alinéa. Les citations courtes resteront dans le corps du texte. Les citations dans une langue autre que celle de l'article seront traduites dans le corps de l'article avec version originale en note.

16 La **bibliographie** en fin d'article précèdera les notes (sans alinéa dans les références, ni majuscules pour les noms propres sauf à l'initiale). Elle s'en tiendra principalement aux ouvrages cités dans l'article et s'établira par classement chrono-alphabétique des noms propres. Les bibliographies longues, plus de 15 références, devront être justifiées par la nature de la recherche présentée. Les articles dont la bibliographie ne suivra pas exactement les consignes 14, 17, 18, 19 et 20 seront retournés à l'auteur. Le tout sans couleur ni soulignement ni lien hypertexte.

#### 17 Pour un ouvrage

Baume, E. 1985. *La lecture – préalable à sa Pédagogie*. Paris : Association Française pour la lecture.

Fayol, M. et al. 1992. *Psychologie cognitive de la lecture*. Paris: PUF.

Gaonac'h, D., Golder, C. 1995. *Manuel de psychologie pour l'enseignement*. Paris : Hachette.

#### 18 Pour un ouvrage collectif

Morais, J. 1996. La lecture et l'apprentissage de la lecture : questions pour la science. In : *Regards sur la lecture et ses apprentissages*. Paris : Observatoire National de la lecture, p.49-60.

**19 Pour un article de périodique**

Kern, R.G. 1994. « The Role of Mental Translation in Second Language Reading ». *Studies in Second Language Acquisition*, n°16, p. 41-61.

**20 Pour les références électroniques** (jamais placées dans le corps du texte mais toujours dans la bibliographie), les auteurs veilleront à adopter les normes indiquées par les éditeurs pour citer ouvrages et articles en ligne. Ils supprimeront hyperlien, couleur et soulignement automatique et indiqueront la date de consultation la plus récente [consulté le ....], après vérification de leur fiabilité et du respect du Copyright.

**21** Les textes seront conformes à la typographie française.

**22** Graphiques, schémas, figures, photos éventuels seront envoyés à part aux formats Word et PDF ou JPEG, en noir et blanc uniquement, avec obligation de références selon le *copyright* sans être copiés/collés mais scannés à plus de 300 pixels. Les articles contenant un nombre élevé de figures et de tableaux et/ou de mauvaise qualité scientifique et technique ne seront pas acceptés. L'éditeur se réserve le droit de refuser les tableaux (toujours coûteux) en redondance avec les données écrites qui suffisent bien souvent à la claire compréhension du sujet traité.

**23** Les captures d'écrans sur l'internet, de plateformes, d'applications, d'extraits de films ou d'images publicitaires seront refusées. Toute partie de texte soumise à la propriété intellectuelle doit être réécrite en Word avec indication des références, de la source du texte et d'une éventuelle autorisation. Le Gerflint, éditeur de la revue, ne fait pas de reproductions d'éléments visuels (toiles, photographies, images, dessins, illustrations, couvertures, vignettes, cartes, etc.). Outre les références bibliographiques, l'auteur pourra proposer en note une URL permanente permettant au lecteur d'accéder en ligne aux œuvres analysées dans son article.

**24** Seuls les articles conformes à la politique éditoriale et aux consignes rédactionnelles seront édités, publiés, mis en ligne sur le site web de l'éditeur et diffusés en libre accès par lui dans leur intégralité. La date de parution dépendra de la coordination générale de l'ouvrage par le rédacteur en chef. L'éditeur d'une revue scientifique respectant les standards des agences internationales procède à l'évaluation de la qualité des projets à plusieurs niveaux. L'éditeur, ses experts ou ses relecteurs (évaluation par les pairs) se réservent le droit d'apprécier si l'œuvre convient, d'une part, à la finalité et aux objectifs de publication, et d'autre part, à la qualité formelle de cette dernière. L'éditeur dispose d'un droit de préférence.

**25** Les prépublications de l'article et de ses métadonnées ne sont pas autorisées. Une fois éditée sur gerflint.fr, seule la version « PDF-éditeur » de l'article peut être déposée pour archivage dans un répertoire institutionnel, avec mention exacte des références et métadonnées de l'article. L'archivage de numéros complets est interdit. Tout signalement ou référencement doit respecter les normes internationales et le mode de citation de l'article, tels que dûment spécifiés dans la politique de la revue. Par ailleurs, les Sièges, tant en France qu'à l'étranger, n'effectuent aucune opération postale, sauf accord entre le Gerflint et un organisme pour participation financière au tirage.





## Synergies Iran, n° 2 / 2021

### Revue du GERFLINT

#### Groupe d'Études et de Recherches pour le Français Langue Internationale

En partenariat avec la Fondation Maison des Sciences de L'Homme de Paris

**Président d'Honneur** : Edgar Morin

**Fondateur et Président** : Jacques Cortès

**Conseillers et Vice-Présidents** : Ibrahim Al Balawi, Serge Borg et Nelson Vallejo-Gomez

#### PUBLICATIONS DU GERFLINT

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb14524060t>

ISNI 0000 0001 1956 5800

IdRef : 077342070

#### Le Réseau des Revues Synergies du GERFLINT

*Synergies Afrique centrale et de l'Ouest*

*Synergies Afrique des Grands Lacs*

*Synergies Algérie*

*Synergies Argentine*

*Synergies Amérique du Nord*

*Synergies Brésil*

*Synergies Chili*

*Synergies Chine*

*Synergies Corée*

*Synergies Espagne*

*Synergies Europe*

*Synergies France*

*Synergies Inde*

*Synergies Iran*

*Synergies Italie*

*Synergies Mexique*

*Synergies Monde*

*Synergies Monde Arabe*

*Synergies Monde Méditerranéen*

*Synergies Pays Germanophones*

*Synergies Pays Riverains de la Baltique*

*Synergies Pays Riverains du Mékong*

*Synergies Pays Scandinaves*

*Synergies Pologne*

*Synergies Portugal*

*Synergies Roumanie*

*Synergies Royaume-Uni et Irlande*

*Synergies Russie*

*Synergies Sud-Est européen*

*Synergies Tunisie*

*Synergies Turquie*

*Synergies Venezuela*

**Essais francophones : Collection scientifique du GERFLINT**

#### Direction du Pôle Éditorial International :

Sophie Aubin (Universitat de València, Espagne)

**Contact** : [gerflint.edition@gmail.com](mailto:gerflint.edition@gmail.com)

**Site officiel** : <https://www.gerflint.fr>

**Webmestre** : Thierry Lebeau (France)

#### Synergies Iran, n° 2 / 2021

Couverture, conception graphique et mise en page : Emilie Hiesse (*Créactiv'*) - France

© GERFLINT – Sylvains-les-Moulins – France

ARK : <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb465413184>

Bibliothèque Nationale de France – décembre 2021

# GERFLINT

Groupe d'Études et de Recherches pour le Français  
Langue internationale

Programme mondial de diffusion scientifique  
francophone en réseau

[www.gerflint.fr](http://www.gerflint.fr)

Le souci de toujours mieux faire pour promouvoir la langue française et son enseignement, à différents niveaux et domaines, se fait sentir de plus en plus en Iran. C'est à cet effet que, dans ce numéro, nous nous intéressons majoritairement à la traduction et à la formation des traducteurs novices à l'ère de nouvelles technologies et en particulier de la traduction automatique ou au corollaire et à l'étude du processus cognitif du traducteur via des approches psycho-cognitives. En outre, le lecteur découvrira dans ce numéro l'exploration de l'identité qu'offre la traduction à une œuvre romanesque ou la confrontation entre le « moi » et l'« autre » dans la traduction française d'une œuvre persane, ainsi que le rôle médiateur du traducteur à travers la réception des traductions des œuvres de Sartre en Iran sous l'angle des approches sociologiques. La peinture et le peintre y feront l'objet d'études, que ce soit à travers la biographie imaginaire du peintre italien Paolo Uccello ou l'absence de la perspective dans l'art pittoresque iranien et ses rapports avec les croyances idéologiques humanistes orientales.