



Le Rythme et la Rime dans les Robâïât de FitzGerald: Traduction ou Création Littéraire?

Christine Raguet, Mahdavi Zadeh, Bentolhoda Nb Nakhaei

► To cite this version:

Christine Raguet, Mahdavi Zadeh, Bentolhoda Nb Nakhaei. Le Rythme et la Rime dans les Robâïât de FitzGerald: Traduction ou Création Littéraire?. *Revue des Etudes de la langue française*, 2015, Volume 7, pp.26-36. halshs-01396025

HAL Id: halshs-01396025

<https://shs.hal.science/halshs-01396025>

Submitted on 13 Nov 2016

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

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

Le Rythme et la Rime dans les *Robâiât* de FitzGerald:

Traduction ou Création Littéraire?

Raguet, Christine*

Professeure, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, France

Mahdavi Zadeh, Mojgan*

Maître de conférences, Université d'Isfahan, Isfahan, Iran

Nakhaei, Bentolhoda*

Doctorante, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, Paris, France

« Action soutenue par la Région Ile-de-France »

«Ma traduction vous intéressera par sa Forme, et aussi à maints égards dans ses détails : bien qu'elle soit très peu littérale. Nombre de quatrains sont regroupés : quelque chose est perdu, je le crains, de la simplicité d'Omar, qui est une de ses vertus» (FitzGerald, 1894: 346-347)¹.

Résumé

En se fondant sur les approches traductologiques citées ci-dessous, cet article se propose de faire une analyse critique de la première traduction anglaise des *Robâiât* d'Edward FitzGerald. En général, FitzGerald a-t-il réussi à transmettre le rythme et la musicalité unique du texte persan dans sa traduction? Est-il également parvenu à conserver l'interaction sémantique et rythmique du texte original dans sa version? En s'appuyant sur les théories de certains spécialistes de la traduction tels que Henri Meschonnic, Antoine Berman, Derek Attridge, et Gérard Desson, cet article vise à examiner les questions soulevées par la traduction du rythme persan ainsi que de la corrélation entre le sens et le rythme du texte original, et ce qui se retrouve dans la première édition des quatrains de FitzGerald.

Mots-clés : traduction, création, rythme, sens, *Robâiât*, FitzGerald

Introduction :

*christine.raguet@univ-paris3.fr

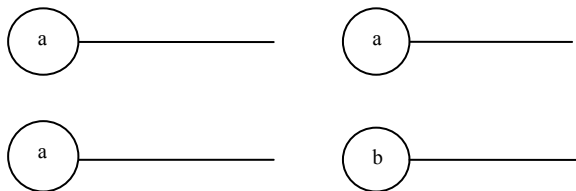
*mahdavi@fgn.ui.ac.ir

*bentolhoda.nakhaei@univ-paris3.fr

¹ «My translation will interest you from its Form, and also in many respects in its Detail: very unliteral as it is. Many Quatrains are mashed together: and something lost, I doubt, of Omar's Simplicity, which is so much a Virtue in him», traduit en français par l'auteur de l'article.

Le transfert du rythme entre deux langues qui possèdent deux systèmes phonétiques différents, suscite beaucoup de difficultés pour le traducteur². Dans ce contexte, Edward FitzGerald, en tant que premier traducteur occidental, a-t-il réussi à transmettre le rythme et la musicalité du texte persan dans sa traduction ou bien a-t-il créé un rythme propre à sa traduction? Est-ce que le changement de système phonétique, et ensuite de rythme, implique un changement du sens de *Robâiâr*? FitzGerald a-t-il également tenté de conserver l'interaction sémantique et rythmique du texte original dans sa version anglaise? Sinon, à quels procédés de traduction FitzGerald a-t-il pu recourir pour combler ces lacunes ? Le rythme dans la langue persane est étudié en relation avec les questions de métrique poétique (Bûbân, 1388 :101). Ainsi Haghshênâs dans son ouvrage intitulé: *Âvâshênâsi (phonétique)* a considéré le *Vazn* en tant qu'équivalent persan du mot « rythme » (Haghshênâs, 1376 :129). C'est-à-dire qu'il a considéré la mesure en tant qu'équivalent persan du rythme. En anglais, le rythme du discours est basé sur les accents toniques et l'arrangement des syllabes (Attridge, 1995 : 4), mais en persan, le rythme repose sur une métrique de quantité s'appuyant, comme la métrique grecque ou latine (Dessons & Meschonnic, 1998 : 145), sur la longueur des syllabes, c'est-à-dire les syllabes longues (*boland*³) et courtes (*Kûtah*⁴). Autrement dit, dans la littérature persane, le rythme est défini comme une répétition régulière de syllabes longues et courtes dans les deux hémistiches (*mésra*⁵⁶) d'un distique (*beyt*⁷).

Le *robâi* suit le modèle rythmique de « Lâ Howlâ Va Lâ Ghovvata Ellâ Bellâh »⁸. De plus, la structure rimique persane est comparable soit avec le modèle rimique anglais de « a a b a » ou rarement, de « a a a a » comme il suit:



² « Il est évident que, soit les quatrains laïques ou mystiques, leur forme et leur signification en anglais doivent dépendre de la sagesse et de la compétence du traducteur. » (FitzGerald: 1953, 42), traduit en français par l'auteur de l'article.

« It is evident that, be the quatrains secular or mystical, their form and significance in English must depend upon the wisdom and skill of the translator. »

³ دنلب

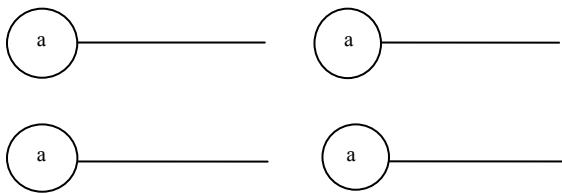
⁴ هاتوک

⁵ La mesure de l'unité dans la poésie persane est basée sur l'hémistich, et dans la poésie arabe est le distique. Et, cela est la principale différence entre les systèmes métriques des deux langues (Vahîdiyân Kamyâr, 1370 :111).

⁶ عرصم

⁷ تییب

⁸ ملل اب الا فوق الو لوح ال



Par ailleurs, à l'époque de Khayyâm, comme un signe de liberté littéraire, le troisième vers du *robâi* conserva une rime différente (Aminrazavi, 2005 :90).

FitzGerald et sa première traduction :

Dans la première édition de 1859, FitzGerald a sélectionné 75 quatrains sur les 158 *robâiât* du manuscrit original⁹. En 1969, G. F Main (FitzGerald, 1953 :38) dans un commentaire écrit accompagnant les traductions¹⁰ de FitzGerald, a déclaré :

« Un examen comparatif des traductions à partir du texte original en persan, [...] révèle que FitzGerald n'a pas tant traduit Omar que fait une transfusion poétique des quatrains selon sa propre fantaisie. Il l'a fait avec tant d'habileté et de beauté que certains ont trouvé son travail incomparablement meilleur que l'original, mais il a pris de grandes libertés avec le texte. A peu près la moitié des quatrains sont des paraphrases fidèles du persan » (FitzGerald, 1953 :38)¹¹.

Selon ces propos, nous pourrions nous rendre compte que FitzGerald, en s'attachant au maintien de la forme poétique (belle forme¹²) du *robâi*, a transformé librement le contenu des quatrains de Khayyâm de telle manière que les lecteurs anglophones ont considéré que les notions et les idées du recueil de FitzGerald représentaient les vraies réflexions de ce poète persan. De toute évidence, et si nous le considérons les écarts linguistiques entre les deux langues, cet article va s'efforcer d'examiner la possibilité/ l'impossibilité de traduire la forme rythmique du quatrain persan de Khayyâm par celles des quatrains anglais de FitzGerald.

Le rythme, la rime et le sens dans les *Robâiât* de FitzGerald : traduction ou création littéraire?

⁹La première traduction de *Robâiât* d'Edward FitzGerald est basée à l'origine sur le manuscrit d'Ouseley⁹, trouvé par le Professeur Cowell⁹ dans la Bibliothèque bodléienne à l'Université d'Oxford, en 1856, qui a été copié en 865 A.H lunaire (1460-1461), c'est-à-dire « quelques 338 années après la mort d'Omar » (FitzGerald, 1953 :38).

¹⁰Les traductions consistent en la première édition de 1859, la deuxième édition de 1868, et la cinquième édition de 1889.

¹¹« A comparative examination of translations from the Persian original, [...] makes clear that FitzGerald did not so much translate Omar as make a poetic transfusion of the quatrains to suit his own fancy. This he did with such skill and beauty that some have thought his work incomparably better than the original, but he took great liberties with the text. About half of the quatrains are faithful paraphrases of the Persian. [...] », traduit en français par l'auteur de l'article.

¹²Expression utilisée par Antoine Berman.

La poésie nous permet d'éprouver quelques-uns des plaisirs de la langue, d'être enchantés par les sons et les arrangements de mots (Doumerc et Harding, 2007 : 11). Par conséquent, afin de comprendre le sens des *Robâiât*, les sons et les modèles rythmiques des vers doivent être saisis par le traducteur et par la suite par le lecteur. Le rythme et les sons du poème permettent d'aider à accroître la valeur sémantique des lexèmes dans le discours. Ainsi, la correspondance entre les contenus formels et sémantiques (Besson, 2007 : 15) dans une traduction montre le degré de compréhension et de maîtrise du traducteur de la langue cible. Mais, à ce stade, nous nous demandons ce que représente le rythme. Le rythme est l'une des expériences les plus familières que nous vivons tous les jours. Derek Attridge dans son livre *Poetic rhythm* définit le rythme en ces termes :

« [...] une organisation de l'énergie simultanément produite et perçue ; une alternance de tensions et de détentes, de poussées et de contre-poussées, visant à la régularité mais compliquée par des variations constantes et des altérations localisées » (Attridge, 1995 : 3)¹³.

Quant au rythme poétique, il faut dire qu'il correspond à une accentuation et une exploitation du rythme d'une langue particulière. (*Ibid.*, 4) Le système rythmique dans la langue persane est différent de celui de la langue anglaise. En persan, les arrangements métriques dépendent de la longueur des syllabes. Au contraire, en anglais, le système est d'ordre qualitatif : les syllabes accentuées produisent des pauses périodiques dans le discours. Donc, dans l'analyse d'un poème, en effet, la première chose à observer est son modèle rythmique. Toutefois, se contenter de trouver les modèles métriques d'un poème ne suffit pas de produire une analyse adéquate. Il faut effectivement essayer de comprendre le lien créé par l'auteur du texte original entre le rythme et le sens (Besson: 15). Par conséquent, afin de comprendre la relation sémantique qui existe entre les choix lexicaux, il faut rechercher le schéma métrique de chaque quatrain. C'est pour cela qu'une analyse précise du schéma métrique du premier quatrain du recueil de FitzGerald est proposée ci-dessous :

Schéma rythmique d'après les syllabes longues et brèves
Stanza 1 :

¹³ « [...] a patterning of energy simultaneously produced and perceived; a series of alternations of build-up and release, movement and counter-movement, tending toward regularity but complicated by constant variations and local inflections. », traduit en français par l'auteur de l'article.

que l'on pourrait rarement trouver des quatrains dont les quatre strophes ont une métrique identique (Mahyâr, 1389 : 145). Pour illustrer ces propos, on peut se référer à la troisième strophe du premier quatrain avec deux « * » où le pied de « mo nâ dî y-é » comprend en réalité un schéma métrique : /U _ _ U/, mais dans la prosodie persane et lors du décompte des syllabes, la plupart des spécialistes du persan préfèrent garder une répétition de la même métrique tout au long des autres strophes. En effet, afin de mettre en accord la métrique de toutes les strophes du quatrain, ils changent la place des syllabes longues et des syllabes courtes grâce à la loi du « cœur »²⁰ qui existe dans la prosodie persane.

Pour revenir à la traduction de FitzGerald, une analyse précise de la métrique du même quatrain traduit par lui permet de se rendre compte que la traduction des pieds persans vers une autre langue, qui possède un système métrique différent, est presque impossible :

Traduction de FitzGerald (1859): Schéma rythmique d'après les syllabes accentuées et atones
Wake! for. Mor. ning. in. the. Bowl. of. Night _ U _ U _ U _ U _
Has. Flung. the. Stone. that. puts. the. Stars. to. U _ U _ U _ U _ U
Flight _
And. Lo!. The. Hun. ter. of. the. East. Has. caught U _ U _ U _ U _ U _
The. Sul. tan's. Tu. rret. in. a. Noose. of. Light. U _ U _ U U U _ U _

Contrairement au persan, le schéma rythmique de l'anglais est basé sur les syllabes accentuées (ou fortes) et les syllabes atones (ou faibles). Dans le tableau ci-dessus, la syllabe accentuée est indiquée par le signe « - », et la syllabe atone, par le signe « U »²¹. (Besson, 2007 :14) En effet, en cherchant à retrouver la métrique de chaque vers dans l'illustration ci-dessus, on peut identifier la structure rythmique du poème. Dans la prosodie anglaise, le pied divise le vers en unités, et par la suite, la métrique est sélectionnée toujours selon le nombre des pieds. C'est pour cela que grâce à l'identification des pieds, et bien sûr des syllabes accentuées et atones, on pourrait déterminer le rythme de chaque vers. (Besson, 2007 : 15) Dans la prosodie anglaise, le pied est composé de deux ou trois syllabes, tandis qu'en persan le pied peut avoir une seule

²⁰ بلى نوناق

²¹ Dans son œuvre *Versification Anglaise*, Henri Suhamy a préféré la représentation graphique de «U -» sur la croix et une barre oblique ou bien verticale : « X/ ou X| ».

syllabe (comme on l'a constaté dans l'exemple donné ci-dessus pour le dernier pied « عَف ») ou bien plus de trois syllabes. En outre, dans la langue anglaise, les syllabes créent une croissance du rythme où l'accent se déplace de la syllabe faible vers la syllabe forte. Dans ce cas, il y a aussi une baisse du rythme quand une syllabe accentuée est suivie d'une syllabe atone. Par contre, dans la prosodie persane, le rythme diffère selon la longueur des syllabes, ainsi que leur organisation. En poésie anglaise, le quatrain est l'une des formes les plus courantes. De plus, avant la traduction de FitzGerald, il n'y avait que trois sortes de quatrains à : 1) rimes croisées²² ou alternées « a b a b », 2) rimes plates²³ ou suivies « a a b b » et 3) rimes embrassées²⁴ « a b b a ». Mais, en 1859, FitzGerald a importé de Perse en Angleterre une nouvelle forme de quatrain qui rimait selon le schéma suivant « a a b a » (Besson, 2007 : 35). En effet, bien que le modèle traditionnel, et oriental de la rime des *Robâ'îât* ne soit pas habituel en poésie occidentale, en particulier pendant l'ère victorienne, grâce à l'excellente compétence artistique de FitzGerald, il a réussi à créer ce modèle de rime persan dans sa traduction²⁵. Comme le montre l'analyse de l'exemple suivant, celle du troisième quatrain dans la première édition :

Stanza 3 :
از نرمک نرمک باده خور و چنگ نو از وقت سحر است خیز ای مایه ن
Vaght-é sahar ast khiz ey mâyeḥ nâz(a) Narmak narmak bâdeḥ khor va tchang navâz(a)
از و انها که شدند کس نمیاید ب سی کاتها که بجایند پنازند ب
Kânha keh béjayand panâyand bassi(b) Vânâ keh šodand Kas nemiyayad bâz(a)

La traduction de FitzGerald en 1859²⁶:

Stanza 3 :

²² Cross rhymed

²³ Rhyming couplets

²⁴ Enclosed rhymes

²⁵ En outre, il faut tenir compte que la traduction d'une œuvre littéraire peut être aussi considérée comme une création littéraire.

²⁶ Les francophones peuvent se référer à la traduction française de Gilbert Lazard ci-dessus faite en 1997 :

Lève-toi, trésor de grâce : l'aube fait le ciel pâlir ; Tout doux caresse la harpe, buvons tout doux à loisir.
Ceux qui sont sur cette terre ne sauraient y demeurer Ni ceux qui s'en sont allés jamais plus y revenir.

And, as the Cock crew, those who stood before (a) The Tavern shouted –“Open then the Door. (a)
You know how little while we have to stay. (b) And, once departed, may return no more.” (a)

Nous pouvons observer dans l'exemple ci-dessus, FitzGerald a remplacé la rime récurrente persane en « az²⁷ » répétée aux vers 1, 2, et 4 par la rime anglaise en « or » dans les mêmes vers de sa traduction, ce qui est une belle preuve de son goût pour la création poétique. Comme on l'a déjà mentionné dans l'introduction, le *robâi* persan a également un autre modèle rimique en « a a a ». Et parmi ces 75 quatrains que FitzGerald a sélectionnés pour sa première traduction, dans certains cas Khayyâm n'a pas utilisé ce schéma rimique dans les *robâiât*. Pourtant, FitzGerald a conservé sa propre rime en « a a b a » tout au long de sa version, à l'exception de quelques quatrains tels que le 26^{ième} ou bien le 32^{ième} dans lesquels, il a gardé la rime Khayyâmienne en « a a a a ». Pour prendre un exemple de ce cas, on pourrait se reporter au 8^{ième} quatrain:

Stanza 8:
یم روا شیب و هنارتزاسرب یب خرف منص یا حوبص ماگنه
Hengâm-é sobûh ey sanam-é fârokh pey (a) Bar sâz taraneh o piš âvar mey (a)
ید نتغیر و مهریت ندما نی یک و مج نارازه دص کاخب دنکفاک
Keh afkand be khâk sad hezâr jam o key (a) In âmadan-é tir meh o raftan-é dey (a)

Voici la traduction de FitzGerald²⁸ :

Stanza 8 :
And look-a thousand Blossoms with the Day(a) Woke-and a thousand scatter'd into Clay, (a)
And this first Summer Month that brings the Rose (b) Shall take jamshyd and Kaikobad away. (a)

Dans le texte original, Khayyâm a choisi un schéma rimique en « a a a a » qui correspond à la rime « ey » en persan. Mais, dans la version anglaise, FitzGerald a préféré garder la rime en « a a

²⁷ ز ا

²⁸ La traduction Française de Gilbert Lazard :

A l'heure matutinal, ma propice beauté, viens Préluder sur la guitare et qu'on apporte du vin !
Combien de rois mis en terre, de Djamshids et de Harouns, Par le retour des automnes et la fuite des hivers !

b a ». Du même schéma, on peut mentionner les 4^{ième}, 6^{ième}, 7^{ième}, 11^{ième}, 13^{ième}, 16^{ième}, 23^{ième}, 24^{ième}, 27^{ième}, 29^{ième}, 30^{ième}, 31^{ième} quatrains, etc. Afin de préciser la distinction qui existe entre la traduction de FitzGerald et le texte source au niveau de la rime, nous allons présenter ci- dessous un tableau plus détaillé :

Rime « a a a a » dans le texte persan traduit par FitzGerald			
Numéro du quatrain	« a a a a »	« a a b a »	« a b c b »
6, 7, 8, 9, 11 13, 18, 19, 20 22, 23, 24, 27 29, 30, 31, 33 34, 37, 50, 51 52, 53, 60, 63, 67		x	
10, 26, 62	x		
16			x

Rime « a a b a » dans le texte persan traduit par FitzGerald		
Numéro du quatrain	« a a a a »	« a a b a »
1, 2, 3, 4, 12, 14, 15, 17, 21, 25, 28, 35 36, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75		x
5 ²⁹ , 32, 49, 59 ³⁰ , 65	x	

En outre, une observation plus attentive de la traduction des 75 quatrains, nous permet de constater que dans une certaine mesure, FitzGerald a essayé, non seulement de recréer le schéma de la rime orientale des quatrains persans en anglais, mais aussi qu'il est allé plus loin, et a créé le modèle imbriqué de type « a a b a / b b c b » entre les quatrains selon cet ordre tout au long du recueil, qui n'existe pas dans le texte source. Comme preuve de la structure rimique de type « a a b a / b b c b », la traduction des 3^{ième}, et 8^{ième} quatrains servira d'exemple:

²⁹ Le cinquième quatrain en persan est en prose. Il n'a donc pas de rime précise. (Khayyâm, 1390 :199)

دی‌دبان نازانچند فاشم و متغیر دابب شن‌ان‌بل‌گ مهن‌آ اب مرا ه‌اگرا ب
ار شن‌یری‌دل‌عل کات زونه ام...تس‌ین ی‌بخ‌ن‌آ ز ل‌ل‌کی‌یک تس‌ا مت‌ش‌گ
(تس‌اراد ار نی‌س‌حت مم‌زم‌ن‌ام‌دوخ ی‌ه‌راب‌ی‌وج ن‌ای‌م رد ن‌اور باو دهم‌م)

³⁰ Le cinquante-neuvième quatrain est également en prose, et sans rime. (Khayyâm, 1390 : 91)

ه‌اگراک رد دی‌امن ب ی‌ور دی‌ع لاله مکن‌آ ز اش‌ی‌پ ن‌اض‌مر م‌ای‌ن ی‌خ‌آ رد ه‌اگم‌اش
(مت‌س‌یرگن‌یم دن‌دوب دم‌آ درگ نم رود مک ی‌کاخ‌ن‌ت مه‌ن‌ی‌ابو دن‌دوب مدات‌س‌ی‌ا امن‌ت‌ریگ نزوک)

Stanza 3 :
And, as the Cock crew, those who stood before (a)
The Tavern shouted- "Open then the Door! (a)
" You know how little while we have to stay, (b)
"And, once departed, may return no <u>more</u> ." (a)

Stanza 8 :
And look- a thousand Blossoms with the Day (b)
Woke –and a thousand scatter'd into Clay: (b)
And this first Summer Month that brings the <u>Rose</u> (c)
Shall take Jamshyd and Kaikobad away. (b)

Nous pouvons le constater, ici, entre ces deux quatrains, le 2^{ième} vers rime avec le 1^{ième}, et ensuite avec le 4^{ième} vers du deuxième quatrain. Pourtant cette structure rimique imbriquée n'existe pas dans le texte persan. Afin de comprendre mieux l'absence de la structure en question, nous pouvons comparer les 3^{ième} et 8^{ième} quatrains persans avec la traduction de FitzGerald comme mentionné ci-dessus:

Stanza 3 :
از نرملک نرملک باده خور و چنگ نو از وقت سحر است خیز ای مایه ن Vaght-é sahar ast khiz éy mayeh naz (a) Narmak narmak bâdeh khor o tchang navâz (a)
سک دن دش هک ان او عیب دن ایپ دن عجب هک ان اک ز اب دی ائمن
Kéanha keh béjayand panâyand basi (b) Vanha keh šodand kas némīyad baz (a)

Stanza 8 :
یم روا ش یپ و من ارتز اس رب یپ خرف من ص یا حوبص ما گنه
Héngam-é sobûh ey sanam farokh péy (a) Bar saz taraneh o pish âvar méy (a)
ید نتغیر و مهریت ندم ان یا یک و مج ن ارازه دص کاخپ دن کفاک
K-é afkand b-é khâk sad hézâr jam o kéy (a) In amadan-é tir meh o raftan-é dey (a)

Afin de présenter une analyse plus précise, le tableau ci-dessous indique le nombre de quatrains qui ont cette structure rimique imbriquée entre eux :

La rime imbriquée entre les quatrains de FitzGerald	
Edition 1859	
a a b a	b b c b
3	8
4	11
7	8
12	21

15	23
18	20
19	50
21	70
24	26
27	70
29	38
34	35
39	42
44	54
54	69
56	60
60	67

En effet, les deux langues montrent combien leur organisation rythmique est différente, en particulier au niveau de leurs unités phonologiques comme le groupement des syllabes, les accents toniques, etc. Alors, si nous prenons en considération la dissemblance essentielle entre les deux systèmes rythmiques de la langue source et de la langue cible, nous pourrions remarquer que la traduction du rythme des *Robâiât* en langue anglaise est un travail presque impossible. Pourtant, FitzGerald en tant que poète a réussi à créer une musicalité proche de celle des *Robâiât* en conservant la forme de la rime persane dans sa traduction. Mais, pour ce qui est de la traduction du rythme textuel, et en prenant en compte les tendances déformantes d'Antoine Berman (1942-1991), nous en venons à comprendre que le rythme textuel des quatrains persans est le plus souvent déformé dans la traduction de 1859 de FitzGerald. Pour donner un exemple plus précis, dans les *Robâiât*, il n'y a aucun signe de ponctuation entre les distiques rimés, pourtant FitzGerald a transformé cette particularité stylistique de l'auteur perse, et a intégré son propre mode de ponctuation dans sa première traduction. En d'autres termes, il a inséré des points, des virgules, des deux-points, des points-virgules, des points d'exclamation, des guillemets, des traits d'union, et même des points d'interrogation entre les distiques. Cependant, comme Henri Meschonnic (1932-2009), le théoricien du langage, souligne, il existe un rapport réciproque entre les signes de ponctuation et le rythme du texte :

« Il ne s'agit pas seulement de la différence de sens qu'apporte une différence de rythme, ou de ponctuation. Chose banale, dans toutes les langues : une virgule qui change le sens, si on la déplace » (Meschonnic, 1999 : 100).

Alors, en s'appuyant sur le propos d'Antoine Berman, nous pourrions admettre que le fait d'insérer des signes de ponctuation dans la traduction anglaise, a affecté non seulement le rythme textuel du texte source, mais aussi le sens : « La déformation [textuelle] peut affecter considérablement la rythmique, par exemple en s'attaquant à la ponctuation. » (Berman, 1999 :61) Toutefois, il faut tenir compte que dans la langue anglaise, la ponctuation s'avère parfois avoir des valeurs prosodiques. Par exemple, l'utilisation fréquente des virgules comme coordinateurs, et l'ajout de points d'interrogation³¹ par FitzGerald ont pour objectif de produire une courte pause dans le rythme de la parole. Afin de préciser le degré de la destruction du rythme textuel dans le texte original, le tableau ci-dessous pourrait être révélateur³² :

Nombre de signes de ponctuations dans le corpus traduit (Edition 1859)	
Point	51
Virgule	81
Deux-points	29
Point-virgule	24
Point d'exclamation	30
Guillemet	33
Trait-Union	47
Point d'interrogation	15

Comme le montre ce tableau, la traduction anglaise contient 130 signes de ponctuation, et en particulier 81 virgules. En outre, en nous appuyant sur la parole de FitzGerald, nous pourrions postuler que l'application du signe de ponctuation par le poète anglais avait également pour but d'enjoliver la forme de ses quatrains :

« C'est un plaisir pour moi de prendre les libertés qui me plaisent avec ces Perses qui, comme je le pense, ne sont pas assez poètes pour effrayer quiconque de se permettre de telles licences, et qui ont vraiment besoin qu'on introduise un peu d'Art pour les façonner » (FitzGerald, 1894 :320)³³.

Concernant la thématique du rythme et son important rôle dans la compréhension de la signification d'un texte, Dessons et Meschonnic, soulignent dans l'introduction de leur livre *Traité du rythme : Des vers et des proses* que le rythme n'est pas « une notion accessoire » à la poésie, mais « une réalité fondamentale du langage ». (Dessons et Meschonnic, 1998 : 3-4).

³¹En ce que concerne la fonction du point d'interrogation dans le rythme du discours, John Hart déclare que « le point d'interrogation signale l'intonation montante et descendante qui accompagnent souvent une phrase interrogative. » (Meyer, 1987:2), traduit en français par l'auteur de l'article. « The question mark signals the falling and rising of pitch that frequently accompanies an interrogative sentence. »

³²Dans le texte original, il n'y a pas de signes de ponctuation.

³³ « It is an amusement for me to take what liberties I like with these Persians, who as I think are not poets enough to frighten one from such excursions, and who really do want a little Art to shape them. », traduit en français par l'auteur de l'article.

Alors, comme Henri Meschonnic, le déclare par la suite, il y a une correspondance étroite entre le rythme et la signification du texte :

« Je ne prends plus le rythme comme une alternance formelle du même et du différent, des temps forts et des temps faibles. [...], je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité. Non plus un opposé du sens, mais la signifiante généralisée d'un discours » (Meschonnic, 1999 :99).

En conséquence, pour Meschonnic, la qualité de la traduction dépend du « mode de signifier. » (*Ibid.*, 100) Selon lui dans la traduction, il ne faut pas séparer le rythme du sens, par contre il faut « prendre le langage avec son effet global, où tout fait sens, rythme et prosodie autant que lexicale et syntaxe. » (*Ibid.*, p.104). En effet, pour Meschonnic, le rythme d'un texte est inséparable de son sens :

« À partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inséparable du sens de ce discours » (Meschonnic, 1982 :70).

Il se dégage des propos de Meschonnic l'idée que quand une traduction transforme ou même adapte le rythme d'un texte aux normes spécifiques du public de la langue de réception, le sens de ce texte-là est, dans une certaine mesure, également remanié. Pour revenir à notre cas d'étude, le changement constaté dans la traduction du rythme du texte persan entraîne une transformation de ces quatrains au niveau du fond, surtout quand le poète anglais a tenté d'adapter le lexique (au niveau du « rythme du mot » [Meschonnic, 1999 : 404]) et la syntaxe à la langue cible de son public.

Conclusion :

Edward FitzGerald, en tant que poète, s'est efforcé dans la mesure du possible de conserver la forme du *robâi* persan dans sa traduction, mais comme les systèmes linguistiques, phonologiques, métriques, et par conséquent, rythmiques des deux langues diffèrent largement, lors de sa traduction, il a fait face à beaucoup de difficultés techniques. Comme il le souligne d'ailleurs lui-même, il a fait preuve d'audace en mettant en place un système nouveau qui, de surcroît, a été fort bien accueilli et s'est avéré marquant, puisqu'il reste une référence. Pourtant, on peut se demander si d'autres formes originales en anglais pourraient à la fois répondre aux attentes du lecteur occidental en maintenant les unités sémantiques du quatrain khayyâmien.

Pour conclure, cette étude nous a permis de mieux connaître les difficultés et les impossibilités de la traduction du rythme de la poésie d'une langue syllabique vers une langue accentuelle, ce qui montre que la traduction du rythme du *robâi* persan vers l'anglais est un travail presque irréalisable. Pour cette raison, le traducteur anglais a transformé le rythme textuel des quatrains khayyâmiens en insérant des signes de ponctuation, en conséquence de quoi ces ajouts ont mis l'accent sur le changement de réseau sémantique du texte source. Enfin, cette étude a pris à tâche de démontrer au mieux qu'afin de combler la lacune sémantique pour le lecteur anglophone, FitzGerald avait tenté de préserver l'élégance poétique du schéma rimique du quatrain persan et qu'il avait en outre voulu créer une musicalité proche aux quatrains orientaux d'Omar en ayant recours à une structure rimique originale en anglais – ce qui est sans doute la preuve qu'il a davantage traduit en poète qu'en simple traducteur.

Bibliographie:

- Aminrazavi, M. (2005). *The Wine of Wisdom: The Life, Poetry and Philosophy of Omar Khayyam*. Oxford: Oneworld Publications.
- Attridge, D. (1995). *Poetic Rhythm: An Introduction*. United Kingdom: Cambridge University Press.
- Besson, F. (2007). *An Introduction to Poetry in English*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Berman, A. (1999). *La Traduction et la Lettre ou L'auberge du Lointain*. Paris: Seuil.
- Bûbân, N, (1388/2009). Barésî Âvâi Rîtm dar Pâyêhâye-hâyê Vâjégân, Š'r va Nasré Fârsî Rasmî(se qui se traduit : Examen Phonique du Rythme de la Base des Mots, la Poésie et la Prose Officielles de la Langue Persane). *Majaleh Pajûhéshâyê Zabân Šénâsî*, 101-122, Première Edition, Ispahan : Université d'Ispahan.
- Desson, G. et Meschonnic, Henri. (1998). *Traité du Rythme : des Vers et des Proses*. Paris: Dunod.
- Farzad, M. (2002). Omar Khayyam and His Famous Translator Edward FitzGerald. *Farhang*. vol.14. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
- FitzGerald, E. (1894). *Letters of Edward FitzGerald.Vol.1*. London: Macmillan.
- edited by Main, G.F. (1953). *Rubâiyât of Omar Khayyâm*. London & Glasgow: Collins.
- Graves, R. & Ali-Shah, Omar. (1967). *The Rubaiyat of Omar Khayyam*. London: Cassel & Company Ltd.
- Haghšénâs, 'M. (1376/1997). *Âvâšénâsî(Fonétik/Phonétique)*, Téhéran : Âgâh.
- Khayyam, O. trad. E'tessam Zadeh, A. (1934). *Les Rubayat*. Paris : M. d'Hartoy.
- Khayyam, O. et Hâfez. (1983). *Quatrains, Ballades*. trad. Monteil, V. M. Paris : Sindbad.
- Mahyâr, '. (1389/2010). 'rûz-é Fârsî : Šîvêi No Barây-é Âmûzêš -é 'rûzo ghâfîyeh (ce qui se traduit : Prosodie Persane : Nouvelle Méthode pour Enseigner la Prosodie de la Rime). Téhéran : Našr-é Ghatreh.
- Meschonnic, H. (1982). *Critique du Rythme : Anthropologie Historique du Langage*. Lagrasse : Verdier.

H. (1999). *Poétique du Traduire*. Lagrasse : Verdier.

Meyer, Charles F. (1987). *A linguistic Study of American Punctuation*, New York Bern Frankfurt Am Main Paris. Peter Lang.

Nasr, S.H. (2002). The Poet-scientist Khayyam as Philosopher, *Farhang*. vol.14. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.

Poole, A. Van Ruymbeke. C. Martin, H.M. & Mason, S. (2011). *FitzGerald's Rubáiyát of Omar Khayyám: Popularity and Neglect*. London & New York: Anthem Press.

Suhamy, H. (1970). *Versification Anglaise*. C.D.U.-SEDES.

Šafi Kadkanî, M.R. (1384/2005). *Mûsîghî Š'r(Musique du poème)*, Téhéran.

Vahîdîyân Kâmyâr, T. (1370/ 1991). *Barrésî Manš' Vazn-é Š'r-é Fârsî (ce qui se traduit : l'examen de l'Origine de Métrique de la Poésie Persane)*. Mašhad : Âstân-é Ghods-é Razavî.

Yohannan, J.D. (1977). *Persian Poetry in England and America*. New York: Caravan Books.