

Etude critique des traductions en français d'un quatrain d'Omar Khayyâm

SAIDI BOROUJENI Sara

Enseignante

Université Allameh Tabatabaï

E-mail: saidi_sara@yahoo.fr

Elmira Dadvar

Maître de conférences

Université de Téhéran

E-mail: idadvar@ut.ac.ir

(date d'acceptation 23/9/2010 – date d'approbation 24/10/2010)

Résumé

Au XX^e siècle, la traduction se transforme. On passe peu à peu de la langue au discours, au texte comme unité. On commence à découvrir l'oralité de la littérature, pas seulement au théâtre. Ce que les grands traducteurs savaient intuitivement, depuis toujours. On découvre qu'une traduction d'un texte littéraire doit faire ce que fait un texte littéraire, par sa prosodie, son rythme, sa signifiante, comme une des formes de l'individualisation, comme une forme-sujet. Ce qui déplace radicalement les préceptes de transparence et de fidélité de la théorie traditionnelle. Or, dans le cadre de cet article issu d'une thèse de doctorat intitulée *Réception des Quatrains d'Omar Khayyâm en France (XIX^e-XXI^e siècles)*, nous nous sommes proposés de confronter les traductions d'un *robâ'î* ou quatrain d'Omar Khayyâm – à défaut de pouvoir analyser la totalité des quatrains – dont la fréquence de traduction est considérable dans presque toutes les traductions en français des *Quatrains*. Entre Omar Khayyâm lu par un Français ou un Anglais du XXI^e siècle, et le même Omar Khayyâm lu en français par Théophile Gautier, il n'y a pas de différence essentielle. Ni l'un ni l'autre ne sont Khayyâm. Dans les deux cas, il s'agit de traduire un système linguistique, idéologique et esthétique en termes intelligibles, afin d'entrer dans un univers étranger, voire étrange, et de communier avec lui. Toute littérature, donc, est interprétation, au sens musical du terme, et dans l'interprétation, il y a interprète. Elle traduit d'abord le réel, la vie, la nature, comme le font les autres arts, puis le public le traduit à son tour, indéfiniment. C'est pourquoi, parmi les innombrables formes de décalage entre une œuvre et son lecteur, la littérature comparée s'attache à celle-ci. Cette démarche est donc constitutive de l'objectif constant des études comparatives et nous permet de mieux cerner l'enjeu de la traduction.

Mots-clés: Traduction, Réception, Critique, Omar Khayyâm, *Robâ'î*, Versification, Prose.

Introduction

La traduction est le terrain où sont mis à l'épreuve constamment concepts et techniques:

«Montre-moi comment tu traduis, je te dirai ce que tu fais du langage, comment ta poétique est située dans une anthropologie. Et dans une éthique.» (Meschonic, 1999, pp. 242-243)

Il y a une bataille de la traduction, et pour la traduction. Une bataille pour la critique. Pour une pensée critique. Si on peut se battre pour une traduction, et une traduction est déjà elle-même un champ de bataille, c'est que la traduction a un enjeu majeur. Elle le montre et le cache à la fois parce que c'est une pratique. Cet enjeu est l'idée qu'on se fait, dans une pratique, de la littérature et du langage. Et la pratique elle-même. L'idée qu'on se fait de l'aventure d'écrire, de ce qu'est une métaphore, de ce qu'est le rythme.

Or, nous scruterons les traductions du quatrain en question à ses divers niveaux constitutifs: thématique, syntaxique, phonétique, en distinguant le sens manifeste du sens latent et des sens métaphoriques. Le plus facile est sans doute d'observer les nombreuses reprises et variations de la structure du quatrain: alexandrin, vers libre, prose. En effet, parfois la disposition des strophes, le système des rimes, l'emploi des mètres peuvent être modifié tous à la fois, au point même qu'il devient difficile de remarquer la forme d'origine. La malléabilité de la forme est donc mise à l'exercice pour qu'elle puisse s'adapter à des thèmes et des époques variés.

Le rythme sémantique de la concordance, cette chose la plus simple, est parfois étrangement contourné, au point qu'on croirait que les traducteurs traduisent chacun un texte différent. On constate aussi à quel point le rythme est sacrifié au profit du sens des mots. La plupart des traducteurs sont sourds et rendent sourds.

Dans toutes ces analyses, il ne s'agissait pas de confronter des vers à des vers, ou à de la prose, mais d'observer une poétique du continu dans l'original et ce qu'elle est devenue en traduction. En cela, paradoxalement, le

problème des vers n'est pas le vers. Mais le poème. Si on n'a pas oublié que la tâche première et dernière est de traduire un poème par un poème, un récitatif par un récitatif, alors il n'y a qu'une très faible différence, et pas celle qui saute aux yeux d'abord, entre traduire des vers et traduire de la prose. Parce que les gens voient d'abord les vers. Mais c'est le poème qu'il faut regarder.

En conclusion, nous verrons que la mise en prose, ou *prosification* (Genette, 1982), est paradoxalement plus courante que la versification. Cela résulte d'une pratique culturelle et si cela ne va de soi, d'une pratique historique:

«Il y a dans l'histoire des textes, signale Genette, des moments de ce qu'on pourrait appeler le passage à la prose.» (Ibid., p. 303)

Les littératures ont commencé par la poésie, tout simplement parce que la transmission orale et chantée, qui précède l'écrit, appelle une expression formulaire et versifiée. Mais après ces périodes de la récitation versifiée, viennent des périodes plus silencieuses, où un autre public préfère lire par lui-même. La suppression de l'intermédiaire récitant entraîne celle de la diction poétique, car le lecteur français moyen, quand on lui offre le choix, préfère la prose:

«Vient donc l'âge des mises en prose et après les aèdes et les jongleurs, viennent les prosificateurs.» (Ibid., pp. 303-304)

Ici encore, les premières traductions des *Quatrains* de Khayyâm choisiront tout naturellement la mise en prose. L'ampleur et l'ambition du propos interdisent évidemment de considérer ces transpositions linguistiques (ou *hypertextes* selon Genette) comme de fidèles traductions, à moins d'être confronté à une *prosification* rigoureuse et même scrupuleuse – le fait de supprimer les rimes sans détruire le rythme métrique (la *dérimation*; Ibid., p. 307) – dont les exemples sont rares.

La critique du quatrain

Après cette entrée en matière, voici désormais un célèbre quatrain d'Omar Khayyâm suivi de ses variantes et de sa signification. Les quelques traductions en français de ce quatrain qui suivront, sont celles qui ont le plus retenu notre attention.

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم
فانوس خیال از آن مثالی دانیم
خورشید چراغ دان و عالم فانوس،
ما چون صوریم کاندرا آن گردانیم

(*Tarabkhâneh* – S. Hedâyat – A. Dashti)

Variantes:

این چرخ فلک که ما در او گردانیم
فانوس خیال از آن مثالی دانیم
خورشید چراغدان و عالم فانوس،
ما چون صوریم کاندرا او حیرانیم

(M.M. Fouladvand)

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم
فانوس خیال از آن مثالی دانیم
خورشید چراغدان و عالم فانوس،
ما چون صوریم کاندرا او حیرانیم

(M. A. Forûgh i)

Ce *robâ'î* est composé de quatre hémistiches dont la rime en *-â-nim* suit le schéma traditionnel a-a-b-a. Elle est faite du morphème *-im*, désinence de la première personne du pluriel des verbes.

Le quatrain traite de la perplexité et de l'étonnement de tout individu face au destin tragique qui lui est réservé. Le fatalisme de Khayyâm ne fait pas de doute. Ici, le poète n'a pas adopté un ton acerbe, satirique et argumentatif. Bien qu'il ne contienne pas les caractéristiques du quatrain dit *khayyâmien*, ce *robâ'î* revêt quand même une importance particulière.

Khayyâm use de la métaphore et compare l'univers à un manège qui tourne et fait tourner les hommes qui s'y trouvent. Et cette «Roue du ciel» ressemble à une lanterne dont le soleil est le foyer de lumière. Dans ce mouvement rotatif du monde, l'image de nos visages consternés s'affiche sur les parois de cette lanterne. De ce fait, Khayyâm met l'accent sur l'ahurissement et l'incapacité de l'homme de détourner son sort fatal.

On a souvent traduit le complément de nom «fânûs-e khyâl» par «lanterne magique» qui est un instrument cinématographique utilisé autrefois pour projeter l'image agrandie de figures peintes sur un support transparent. La lanterne ou «lampe tournante» selon les termes de M.M. Fouladvand, est d'origine chinoise et a été importé en Iran même avant Khayyâm (Fouladvand, 2000, p. 107). Ghazâli Mashhadi (908 après J.-C.) en parle aussi dans un vers qui rappelle étrangement celui de Khayyâm:

دهر فانوس خیال و عالمی حیران درو مردمان چون صورت فانوس سرگردان درو

Aujourd'hui, elle est plutôt électrique et peut avoir des formes différentes. Mais celle dont parle Khayyâm, a une forme sphérique. Sur ces parois en papier de riz, sont souvent dessinés des images d'animaux, des scènes de la vie quotidienne ou d'amour, qui tournent par l'effet de la chaleur produite par un foyer fixe.

Le monde ne cesse et ne cessera de tourner entraînant ses convives de passage dans une danse infernale...

La critique des traductions en français

Garcin de Tassy, 1857

Nous devons considérer comme une lanterne magique ce monde mobile où nous vivons dans l'étourdissement. Le soleil, en est la lampe, et le monde la lanterne où nous passons comme les figures qu'on y montre.

Le «dérhythement» et la «déprosodisation» baptisé prose choisi par De

Tassy ne répond pas à la forme brève du quatrain et à l' «orfèvrerie verbale» du poète. La poétique et le rythme y sont absents. C'est une prose neutre qui sert à la communication ordinaire, une traduction pour l'initiation des lecteurs qui découvrent Khayyâm pour la première fois en français. Mais il en ressort un goût âpre et amer. Ainsi, on comprend mieux son accueil défavorable et la compulsion à retraduire.

J.-B. Nicolas, 1867

Cette voûte des cieux, sous laquelle nous sommes la proie du vertige,
nous pouvons, par la pensée, l'assimiler à une lanterne. L'univers est
cette lanterne. Le soleil y représente le foyer de la lumière, et nous,
semblables à ces images (dont la lanterne est ornée), nous y
demeurons dans la stupéfaction.

Comme la version précédente, on est loin de la prose dite poétique: aucun jeu d'assonance qui soutiendrait l'effet des différentes mesures. On peut reprocher à Nicolas d'avoir opté pour la prose qui mène à un certain schématisme et à une netteté rationnelle exagérée résultant de nombreux ajouts. Par conséquent, son style devient redondant. Par ailleurs, il n'y a aucun alinéa dans la prose qui pourrait rappeler la forme rapide du quatrain. Nicolas suit seulement le sens des mots au détriment de la métrique et de la poétique.

Charles Grolleau, 1902

Cette voûte céleste devant laquelle nous restons interdits,
Nous savons qu'elle n'est qu'une sorte de lanterne magique;
Le soleil est la lampe, et l'univers, la lanterne,
Et nous, les images qui tournent.

Le quatrain de Grolleau n'a des vers que l'apparence typographique. Il opte pour le poème en prose et se débarrasse ainsi des rimes. Mais qu'est-ce

que le quatrain sans rimes? Grolleau introduit simplement des allitérations (en [t] et en [l]) que l'on retrouve dans l'original. A part ces quelques détails prosodiques qui poussent au vers, son poème en prose vise le sens seul. Si, pour sauver l'exactitude, il sacrifie mouvement, rythme et poésie, du moins sa traduction permet-elle de pénétrer l'esprit de l'original. Néanmoins, il s'agit d'une traduction «poudre aux yeux» qui n'est pas convaincante.

Franz Toussaint, 1925

Cette voûte céleste sous laquelle nous errons, je la compare à une
lanterne magique dont le soleil est la lampe. Et le monde est le rideau
où passent nos images.

Le quatrain est cette forme brève, rapide, raccourcie, où chaque réalité verbale se potentialise, comme on le dit d'un médicament. La traduction en prose de Toussaint donne le même effet mais avec un excès de simplification et une mauvaise prestance du quatrain persan. Sa prose est constituée de deux phrases; Les trois premiers hémistiches sont concentrés dans la première. La seconde phrase explique le dernier hémistiche avec l'ajout du mot «monde» qui en réalité apparaît dans le troisième hémistiche. De même, l'emploi du pronom «je» apporte une touche personnalisée, frôlant les limites de la prétention; ce qui n'est pas palpable dans l'esprit de l'original.

F. Arousseau, 1925

Nous ressemblons assez à des ombres magiques
Qui viennent et qui vont, sous la blanche clarté
De la lune, éclairant le spectacle enchanté
Que se donne à minuit le maître magnifique

Son vers a du mouvement – c'est-à-dire de l'émotion – par les rejets et enjambements. La forme traditionnelle du quatrain est respectée et les rimes sont bien là, mais elles sont embrassées (*abba*) suivant le modèle du quatrain

à la française. Il s'agit plus d'une adaptation qu'une traduction de l'original persan. En effet, les traces de la traduction de Fitzgerald qu'Arousseau pris pour modèle, sont tout à fait identifiables.

Hormis le premier hémistiche qui rappelle le dernier hémistiche, le reste est le fruit d'une pure invention et ne correspond pas au persan, mais le résultat ne fait pas du tort à l'œil et à l'oreille et le lecteur est agréablement leurré.

Etessam Zâdeh, 1934

Cet Univers, où seul le vertige gouverne,
Rappelle en vérité la magique lanterne.
La lanterne est ce Monde et Phébus le foyer;
Les hommes des dessins qu'un grand effroi consterne.

Le rythme poétique est soigneusement, au prix de plusieurs retouches, adapté en alexandrins français avec la rime persane *aaba* en *-erne*. La métaphore initiale چرخ فلک (Roue du ciel) est supprimée, mais aussitôt compenser par la subordonnée relative «où seul le vertige gouverne» qui fait écho à cette sensation de tournis associée au verbe persan گردانيم. Le traducteur a eu aussi recours à la transposition du mot خورشيد (soleil) par le nom propre «Phébus», autre nom donné à Apollon, Dieu de la Beauté, de la Lumière, des Arts et de la Divination, dans la mythologie grecque. L'usage de la mythologie permet non seulement de faire ressentir la distance entre le lecteur et le poète, mais de faire revenir à l'esprit que Khayyâm était initié à la philosophie grecque. L'original est édulcoré au point de penser la supériorité de la traduction. Illusion bien entretenue.

Emile Désiron, 1959

Sur la scène du Monde où s'agitent les Hommes
Ne se meuvent jamais que des ombres fantômes

Jouant dans une boîte au soleil pour Flambeau,
Centre où vont s'assembler les spectres que nous sommes.

Désiron s'est efforcé de rendre quatrain pour quatrain avec la rime *aaba*, mais sa traduction plombe aussitôt en vers de mirliton laborieux, congestionné, en lourdeur et inexactitude. La transparence que le traducteur voulait atteindre, s'est plutôt transformée en opacité. Pas étonnant, car Désiron traduisit la traduction en anglais des *Roubâiyât* d'Edward Fitzgerald.

M. M. Fouladvand, 1965

1- Cette roue du ciel qui nous fait tourner,
Ressemble à une sorte de *lampe tournante*
Le soleil est la lampe, l'univers la lanterne;
Sur laquelle nous sommes des images consternées !

2- Cette Roue du ciel qui nous fait tourner,
Est à l'image d'une lampe tournante
Le soleil est son foyer, l'univers la lanterne;
Sur laquelle nous sommes des ombres errantes.

Le traducteur propose deux versions différentes pour ce quatrain. La différence réside dans la traduction des mots چراغدان = «lampe / foyer» et صور حیرانیم = «images consternées / ombres errantes». La deuxième version sonne mieux à l'oreille, elle est plus convaincante. Fouladvand rend le sens avec toute la rigueur possible au détriment de la rime et ne se démarque presque jamais de l'original. L'ordre des mots n'a pas changé ce qui en fait une traduction littérale.

Victor Bernard, 1969

Simple fantoche en son vaste appareil

De lanterne magique, où le soleil
Sert de chandelle, et fait danser nos spectres
Dans un désordre à notre ordre pareil

Cette traduction fait penser à celle de François Arousseau: le rejet et l'enjambement sont des procédés rythmiques qui produisent un effet puissant. Les rejets prennent alors par leur place un relief exceptionnel: «lanterne magique» et «chandelle» et le contre-rejet «soleil» illuminent les deuxième et troisième hémistiches et contrebalancent les vagues silhouettes des «spectres», image qui s'associe avec celle du «fantoche» initial. Ces images ne figurent pas le quatrain en persan et sont des modulations libres des verbes حيرانيم (nous sommes perdus ou nous errons comme des fantômes) et گردانيم (nous tournons ou sommes mus comme des fantoches). Les rimes sont embrassées (*abba*) et par leur puissance, elles fortifient la signification d'ensemble.

Victor Bernard ne s'en ai pas tenu à la lettre mais le résultat n'est pas désagréable à lire.

Maurice Chapelan, 1969

Dedans dehors dessus
Dessous comme alentour
Je ne vois que théâtre
D'ombres et magie
Dans une boîte où
Le soleil est la bougie
Devant qui nous passons
Fantômes tour à tour

Le traducteur s'est offert une grande liberté d'expression en optant pour les vers blancs. Le quatrain de Khayyâm n'est plus méconnaissable, la forme est contournée, puisqu'il revêt une apparence totalement contemporaine. Il

supprime la rime, les métaphores et ampute l'original de ses axes fondamentaux (*Roue du ciel, lanterne*). Par contre, il privilégie le rythme et les assonances en [s] et de ce fait, use de la prosodie pour faire oublier les écarts volontairement induits. Chapelan n'était pas poète et donc n'a pas essayé de se faire compositeur de quatrain, mais adaptateur, qui est amené à reconstituer cruellement l'opération du langage dont le poète a été l'athanor et l'alchimiste. Le changement systématique du rythme des vers est marqué par l'alternance d'un heptasyllabe, deux hexasyllabes et deux pentasyllabes (7-6-6-5-5-7-6-6). C'est vraisemblablement un assemblage qui n'offre pas l'harmonie musicale attendue et désenchanté le lecteur avisé. Toutefois, les préférences vont à la forme courte du quatrain persan.

Jacques Gaucheron, 1979

Cette roue du ciel sur laquelle
égarés on séjourne,
On peut imaginer que c'est
une lampe qui tourne.

Le soleil est la lampe,
le monde la lanterne
Et l'on est au-dedans
des images qui tournent.

Cette nouvelle typographie du quatrain persan, rappelant la poésie d'Apollinaire, Gaucheron la doit à Gilbert Lazard. On peut répertorier deux phrases chacune constituée de quatre hémistiches, séparées par un espace blanc. La première strophe est caractérisée par l'alternance d'un octosyllabe et d'un hexasyllabe. Cet enchaînement d'un vers long et d'un vers plus court permet de varier les rythmes et d'apporter des réflexions pleines d'esprit ou de finesse. La deuxième strophe n'est constituée que d'hexasyllabes. Les rimes ont suivi le modèle persan et sont féminines et léonines. Les

assonances en [ã] (*lampe – lanterne – dedans*) passe pour des rimes intérieures.

Les enjambements et les rejets nombreux dans cette traduction lui donnent aussi un rythme cadencé. Il en résulte une harmonie musicale, qui renforce le sens des deux phrases. Bref, Gaucheron est un vrai versificateur et sa «transcription poétique» nous séduit malgré la gêne provoquée par l'extension du mètre.

M.F. Farzaneh et J. Malaplate, 1993

Cette céleste Roue à nos yeux suspendue
Est lanterne magique étonnant notre vue.
Du milieu, le soleil éclaire la lanterne,
Et nous tournons autour, images éperdues.

Jean Malaplate manifeste un sens poétique rare. La lettre et l'esprit, la forme et le fond sont présents. Pour ce faire, le traducteur a eu recours à des archaïsmes de grammaire comme l'inversion (*à nos yeux suspendue*) et aux métaphores (*céleste Roue – images éperdues*). C'est une traduction de vers par des vers alexandrins. Mais cette «alexandrinisation» a nécessité quelques chevilles: *à nos yeux suspendue – notre vue – éperdus*. Cependant, elle vise l'exactitude commandée par M.M. Farzaneh et surtout, la poétique. Belle exercice de style.

Arman Robin, 1994

Cette sphère du firmament où nous sommes tenus étonnés
Je pense qu'il y a là quelque chose de la lanterne chinoise
Le soleil est le support de lampe, l'univers est la lampe
Et nous, les figures passant par cette lampe

Le dérythmement et la déprosodisation vont de pair dans cette traduction. Le traducteur insiste sur la dialectique du quatrain, mais il a perdu toute sa

force éthique et ses rimes. Du quatrain, il ne reste que les quatre hémistiches superposés l'un après l'autre. Ce n'est qu'une suite prosaïque, un mot à mot consommé en un français faible. «*Les figures passant par cette lampe*» est une formule ardue. C'est une traduction pour le culturel. Toutefois, elle sent le maniérisme.

Cette vision de traduire estompe l'image même du poète persan; «un attentat commis» pour reprendre les termes de Meschonic.

Gilbert Lazard, 1997

La Roue des cieus fatidique
qui nous joue et nous égare
À la lanterne magique,
précisément se compare:
Le soleil en est le feu,
l'univers est la carcasse
Nous les images qui passent
sans rien connaître du Jeu.

Cette transposition du quatrain en un huitain (huit hémistiches) d'heptasyllabes avec les rimes *ababccdc*, a deux inconvénients majeurs: Primo, elle fait du tort à la concision et à la force évocatrice de l'original. Secondo, le traducteur a été amené à ajouter des mots pour préserver le rythme recherché comme *fatidique – qui nous joue – précisément – sans rien connaître du Jeu*. Curieusement, si ces ajouts étaient supprimés, le résultat aurait été identique à un simple quatrain à la persane, avec quatre hémistiches.

Par ailleurs, la lanterne à laquelle le monde est comparé, fait ici l'objet d'une modulation en «carcasse», qui est l'armature de la lanterne et non pas la lanterne même. En fait, le traducteur a eu recours à la modulation par contrainte de la rime (*Carcasse – passent*).

Quoiqu'il en soit, il s'est imposé de nombreuses contraintes prosodiques

qui ne sont pas conformes à la fluidité et à l'expression naturelle du quatrain persan. Encore une fois, à trop vouloir pousser sur l'innovation et à *sur-khayyâmiser*, cette traduction sent le factice et le maniérisme.

Jean Rullier, 2000

La lanterne magique

L'univers à mes yeux est un peu la réplique

De ce qu'est ici-bas la lanterne magique

Sa lampe est le soleil, ce monde de passage

Est la toile où l'on voit défiler nos images

Jean Rullier opte pour l'alexandrin avec des rimes françaises: féminines, plates et léonines (*ique – age*). Les enjambements produisent un effet d'écoulement, sans rupture, donc fluide. La comparaison du monde à une lanterne est supprimée mais est substituée par celle du «monde de passage» avec «la toile». Or, cette modulation est due à l'emploi de «la lanterne magique»: notre passage dans ce monde est comme celui des images animées sur une vieille toile de cinéma.

L'esprit de cette version s'éloigne un peu de l'original, mais il est du goût des Occidentaux. Il s'agit plutôt d'une adaptation poétique.

Conclusion

Les Quatrains de Khayyâm sont passés entre les doigts de nombreux traducteurs professionnels ou dilettantes soit «une prolifique lignée d'écoblâtres anglicisants, d'orientalistes occasionnels et de poètes-du-dimanche, induits à écrire leur patronyme obscur en marge d'une œuvre.» (Pascal, 1958, p. 15)

Chacune des traductions manifeste un sens esthétique et poétique différent. Certains traducteurs optèrent pour la traduction en vers, d'autres pour la prose.

Force est d'admettre que la fidélité scientifique n'a rien à voir avec le

mérite littéraire. A tort, nous appliquons à l'esthétique la notion de progrès technique. Si les «belles infidèles» de jadis avaient souvent contre elles l'ignorance ou la maladresse de leurs auteurs, celles d'aujourd'hui n'ont plus que rarement l'excuse de la beauté. Naïves ou savantes, laides et belles, bonnes ou mauvaises, les traductions appartiennent à la littérature qui les accueille et s'intègre à son patrimoine. Jugeons-les donc par le besoin qui les a fait naître, l'enthousiasme qui les a reçues, par leur popularité, leur rayonnement et leur influence. Il n'est pas interdit au traducteur, Dieu merci, de bien connaître la langue, mais le respect maladif du texte comme objet sacré le voue à l'échec ou à une demi-stérilité. Le mobile de son action est rarement de tracer un portrait gratuit, mais de renouveler, par ce prétexte, idées, images, personnages ou mots. Parfois, le simple goût du dépaysement l'a poussé. Traduire pour traduire est affaire de linguistes.

BIBLIOGRAPHIE

- FOULADVAND, Mohammad Mahdy. *Khayyâm Shenâsi*, خیام شناسی (Quatrains khayyamiens), Téhéran, éd. Alest-e Farda, 2000.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- PASCAL, Pierre. *Les robâ'iyât*, Rome, éd. Du cœur fidèle, 1958.
- MESCHONIC, Henri. *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

Traductions

- AROUSSEAU, François. *Les quatrains d'Omar Khayyâm*, Paris, F. Lebègue, 1921.
- BERNARD, Victor. *Les rubâ'iyat*, Paris, Le Cref-volant, 1969.
- CHAPELAN, Maurice. *142 robâ' d'Omar Khayyâm*, Paris, Grasset, 1969.
- DESIRON, Emile. *Les rouba'iyat d'Omar Kheyyam*, Paris, Nauwelaerts, 1959.
- DE TASSY, Garcin. *Rubâ'iyât d'Omar Khaiyyâm*, Paris, Société Asiatique, 1857.
- ETESSAM ZADEH, Abolghassem. *Omar Khayyâm, Les rubayat*, Paris, Maurice d'Hartoy, 1934.
- GAUCHERON, Jacques. *Robâ'iat*, Paris, Editeurs français réunis, 1970.
- GROLLEAU, Charles. *Les quatrains d'Omar Khayyâm*, Paris, Charles Carrington,

142 Plume 13

1902.

HEDAYAT, Sadegh. *Les chants d'Omar Khayam*, traduit du persan par M. F. Farzaneh et Jean Malaplate, Paris, Corti, 1993.

LAZARD, Gilbert. *Cent un quatrains de libre pensée*, Paris, Gallimard, 2002.

NICOLAS, Jean-Baptiste. *Les quatrains de Khèyam*, Paris, Imprimerie impériale, 1867.

ROBIN, Armand. *Rubayat*, Paris, Club français du livre, 1958.

RULLIER, Jean. *Les quatrains*, Paris, Le cherche midi, 2000.

TOUSSAINT, Franz. *Robaiyat d'Omar Khayyâm*, Paris, Piazza, 1925.

Archive of SID