

Seizième année, Numéro 33, Printemps-été 2021, publiée en été 2021

## **Le Hekâyat persan et la fable française: quelques comparaisons**

**ISSAIYAN Mokhtar**

Maître assistant

Université Allameh Tabatabaï

**E-mail: issaiyan2000@yahoo.com**

(Date de réception: 24/06/2021 – date d’approbation: 15/09/2021)

### **Résumé**

La fable et *heykâyat* ayant leurs racines dans la nuit des temps font partie des genres les plus anciens et les plus populaires du monde littéraire. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la première association iranienne de Littérature, *anjoman-e dâneškadeh*, à la recherche des sources modernes d’inspiration poétique, propose et réalise quelques traductions de fables françaises lesquelles ont été chaleureusement accueillies et promptement intégrées dans les ouvrages scolaires du pays.

Vu la valeur attribuée à la traduction de ce genre de texte dans la société iranienne, cette recherche se donne comme but d’analyser ce qui pourrait distinguer ou approcher ces deux genres d’apologue l’un de l’autre et ce qui donnerait éventuellement leur confrontation. Répondre à ces questions exige une mise en regard des théories et des pratiques concernant ces deux créations littéraires à la lumière d’une fable française traduite en persan par Mohmmad Taghi Bahar.

**Mots clés:** Bahar, Grenus, Traduction, Hekâyat, Fable, Rime, Strophe.

Au début du 20<sup>ème</sup> siècle, suite à l'ouverture du pays sur le savoir et la littérature occidentaux et la traduction relativement abondante des ouvrages étrangers, notamment ceux de la littérature française, un grand nombre d'auteurs, de traducteurs et de spécialistes iraniens de littérature, à la recherche de la modernité littéraire, décident de travailler sur l'art poétique de leur pays. Parmi ceux qui débute cette démarche moderniste, on trouve le nom des grands spécialistes de l'époque tels que Mohammad Taghi Bahar, Rashid Yassami, Abbas Eghbal Ashtiani et Said Nafissi et certains autres qui faisaient partie des premiers professeurs de la faculté des Lettres à l'université de Téhéran. La société iranienne réserve alors un accueil chaleureux et un intérêt croissant pour la littérature occidentale et ces spécialistes se donnent pour rôle de dominer et d'encadrer les effets de cette réception littéraire, créant à cet effet la première association iranienne de littérature, nommée dans un premier temps, *Lui Jarge* et rebaptisée plus tard, *Anjoman-e Dâneškadeh*. La coopération de ces chercheurs, poètes et traducteurs, dans un foyer moderne de littérature, fleurit aussitôt et donne le jour à une revue éponyme: *Dâneškadeh*, où les membres publient les fruits de leurs réflexions sous forme de recherche, d'essai et de théories sur la littérature.

Dans l'éditorial du premier numéro de ladite revue, intitulé « Marâm-e mâ » (nos principes), rédigé par Mohammad Taghi Bahar, nous lisons un compte rendu complet de la création et de l'objectif du groupe. Dans ce rapport qu'il faut considérer comme le manifeste de l'Association, le chef de l'association en détermine ainsi les principes et les objectifs: « Au début de l'année 1335, notre petite association s'est sentie capable d'étudier certains nouveaux principes du bon usage des règles de poésie et de prose, eu égard à la traduction de la littérature étrangère. » (*Dâneškadeh*, 1336: 2). Tout en rappelant les circonstances culturelles et sociales qui favorisent et encouragent un modernisme littéraire, l'auteur de ce manifeste ne cache pas l'ambition de l'Association pour trouver les moyens propices à « insuffler l'esprit de la littérature [occidentale] du XX<sup>e</sup> siècle dans le corps de la littérature persane ». (*Ibid.*: 3).

Pour une réalisation si audacieuse, l'Association cherche d'une part à encadrer et à théoriser les tentatives modernistes de leurs compatriotes, et se lance d'autre part dans des recherches originales et intéressantes portant sur «Tarix-e adabiyât» (l'histoire littéraire), une série d'articles sur la différence de conceptions littéraires entre le monde iranien et le monde occidental, ainsi que des recherches sur «Enqelab-e ababi» (la révolution littéraire), une longue recherche qui, dans une perspective comparative, analyse les évolutions littéraires en France pour en déduire le bon cheminement vers une modernité littéraire en Iran. On trouve aussi dans cette revue littéraire des traductions présentées aux passionnés de la littérature moderne, comme exemples et modèles d'inspiration et d'adaptation littéraire.

Dans cette étude, nous nous intéresserons aux traductions publiées dans cette revue, sous forme de prose, de poésie et de prose poétique. Malheureusement, pour la plupart d'entre elles, la revue se dispense de préciser les références des textes sources et se contente de notes brèves et imprécises telles que *nomune-i az adabiyât farânse* (exemple de littérature française). Parmi ces traductions, nous en avons relevé quatre mises en vers, dont une fable intitulée «Češme- vo taxt-e sang» ou de son titre original «Le Rocher et le ruisseau» qui est extraite de l'œuvre de Jean Louis Grenus (1750 – 1828), fabuliste suisse qui publie dans les années 1807 – 1808 un recueil de deux cents fables. Le traducteur Mohammad-Taghi Bahar, y fait preuve de son talent. Les traductions effectuées dans cette revue ont été si bien reçues dans la société iranienne qu'à côtés des *hekâyats* persans, elles sont, depuis lors enseignées à l'école.

Sur ce sujet de la comparaison des poétiques persane et française dans ce genre de traduction, l'auteur de cette recherche a déjà publié deux articles dans les revues *Plume* (1394/2018) et *Revue des Études de la Langue Française*, (1396/2017), où il relève les contraintes poétique et esthétique qui poussent les traducteurs à avoir recours à des stratégies innovantes pour adapter les textes sources aux conventions littéraires ainsi que culturelles dans la langue cible.

Il est important de noter qu'il existe déjà d'autres recherches qui portent sur la rencontre des poésies persane et française. Nous citerons, entre autres, Mahdavi Zadeh et Ayati (1398/2019), ainsi que Yousefi Behzadi, (1394/2015). Dans ces derniers articles, les chercheurs s'intéressent plutôt à étudier les échanges thématiques alors que dans notre étude, nous donnons essentiellement à mettre en regard les influences structurales et leurs effets sur la portée sémantique des poèmes.

L'analyse du changement de la structure et ses effets sur le message poétique du texte, dans la traduction de Bahar, nous permettra de mettre en lumière les différences poétiques entre la fable française et *hekâyat* persan comme deux types d'apologue, culturellement et esthétiquement ancrés dans les littératures française et persane. À cet égard, avant d'établir une mise en regard des textes pour en faire une analyse des structures et de leurs valeurs sémantiques, nous nous attachons à donner un aperçu de *hekâyat* et de la fable comme deux formes similaires mais différentes en ce qui concerne la forme et le contenu, ce qui pourrait ensuite donner lieu à une meilleure connaissance pour comparer le texte original avec la traduction.

### **1- Un regard croisé sur le *hekâyat* (conte persan) et la fable française**

L'apologue n'est un genre inconnu ni dans l'histoire de la littérature persane ni dans celle de la littérature française. Ce genre connaît une longue histoire dans la littérature persane, en commençant par l'arrivée de *Pancatantra/ Kalila wa Dimna* (Cinq livres de sagesse) en Perse sous l'ordre du roi sassanide Xosro 1<sup>er</sup>, au VI<sup>e</sup> siècle ap. J.-C. *hekâyat* se développe grandement dans la littérature persane sous l'effet de nombreuses traductions et imitations de *Kalila wa Damna*, entre autres par Ibn al-Moqafa (vers 795), Abu l-Ma'âli (1143) et Sa'd al-Din Varavini (1225). Certains grands poètes iraniens ne manquent pas d'en enrichir le style tels que 'Attâr (1141-1221) avec *Manteq-o Teyr* (La conférence des oiseaux), Nezami (1141-1209) avec *Maxzan al-asrâr* (La source des secrets) et Sadi (1210-1291) avec *Bustân* et *Gulistân*.

Il est difficile de définir un style précis pour *hekâyat* qui varie dans des recueils de poèmes selon le poète: chez chacun, le genre est adopté par le style particulier de l'auteur. Cette variation se montre tant en thématique: histoire, mystique, morale, satire, etc., qu'en genre: fable, conte, anecdote, construction imaginaire.

On peut encore classer les *hekâyats* selon l'appellation du genre par différents poètes; Saadi choisit le terme *hekâyat* pour désigner ses leçons morales en vers et en prose mêlés dans son *Bustân* et dans son *Gulistân*. Rumi préfère tantôt *hekâyat* et tantôt *qessas* (un synonyme arabe pour conte) dans son ouvrage mystique *Masnavi-e ma'navi* et Nezami, choisit un nom plus générique, *dâstân* (histoire) pour désigner ses contes allégoriques. Cette multiple appellation du genre vient du fait que *hekâyat* en tant que tel reste toujours une littérature marginale d'une valeur secondaire dans l'art poétique persan. Ce genre n'a jamais fait l'objet d'une création poétique avec des particularités formelles spécifiques sauf chez Saadi, le grand maître inégalé du *hekâyat*, qui lui donne une valeur sans précédent dans son œuvre.

En effet, *hekâyat* englobe dans la littérature persane un très grand nombre d'apologues, formellement et thématiquement indéterminés. Ce terme est tantôt employé pour désigner un genre mineur intégré dans un autre texte en vers, par exemple chez Rumi. Tantôt, il est employé pour désigner un récit court de styles variés et imprécis chez des auteurs différents; par exemple, Saadi dans son *Gulistan*, alterne la prose et le vers alors que dans son *Bustân*, les anecdotes sont versifiées. Dans les variantes les plus appréciées de ce genre littéraire, les *hekâyats* moralisants et mystiques sont le plus souvent intégrés dans un autre texte pour donner chair aux messages de morale et de mysticisme.

Sirus Shamisa, dans son ouvrage, *Anvâ-e adabi* (Genres littéraires), rappelle la multitude de textes de genre différent, variés en forme, en style et en thème, que les auteurs iraniens désignent sous le nom de *hekâyat*. Dans les répartitions génériques proposées par ce poéticien, *hekâyat* fait partie des contes traditionnels (*qesse-hâ-ye sonnati*) et comprend différents genres de

texte, allant de l'épopée persane jusqu'aux rhapsodies des contes folkloriques (Shamisa, 2010: 197-213).

Mais en quoi la fable française diffère-t-elle de *hekâyat*? Pour évoquer ces différences, surtout sous sa forme présentée dans la revue *Dâneškadeh*, c'est-à-dire, la fable dans le style de La Fontaine, nous tenons à présenter un exemple de *hekâyat* en vers, extrait de *Bustân* et un *hekâyat* en prose, extrait de *Gulistan*, les chefs-d'œuvre de Saadi. Cette confrontation pourrait mettre en évidence autant les dissemblances entre ces deux formes de l'apologue que les stratégies de Bahar dans sa traduction.

Le premier *hekâyat* que nous présentons ici comme exemple est un conte de *Gulistan*, texte qui est constitué de huit parties/ livres (*hašt bâb*). Dans le livre III (*bâb-e sevom*), on lit une anecdote dans laquelle l'auteur raconte l'histoire des deux fils d'un Émir égyptien dont l'un s'intéressant à la science devient le sage de son temps et l'autre amassant des richesses, devient le roi d'Égypte. À la fin de l'histoire, le sage réagissant au mépris du roi, se met ainsi en valeur: « Ô mon frère, tu as pu obtenir l'héritage du Pharaon et tu as pu avoir le royaume d'Égypte et moi, je remercie Dieu d'avoir mérité d'hériter de la connaissance du Prophète. » (Saadi, 1991: 113-114). Après ce dénouement, le récit se complète par la morale du récit qui est composée d'un quatrain à rime plate:

Man ân muram ke dar pâyam **bemâland**    Na zanburam ke az nišam  
**benâland**  
 Kojâ xod šokr-e in ne'mat **gozâram**    Ke    zur-e    mardom-âzari  
**nadâram**

Dont voici la traduction en français

Je suis la fourmi que l'on écrase sous le pied  
 Et non la guêpe dont la morsure fait gémir les hommes  
 Comment montrer ma gratitude pour cette bénédiction  
 Je n'ai pas le pouvoir de tyrannie et d'oppression. (*Ibid.*)

Un *hekâyat* en vers pourrait mieux mettre en évidence la différence entre la fable et son équivalent persan. Le *hekâyat* suivant est tiré de *Bustân*, il fait partie du deuxième chapitre de l'ouvrage et il est intitulé de manière générale, *hekâyat*. Barbier de Meynard, dans sa traduction en prose de *Bustan*, donne à cette fable le titre «La bienfaisance exercée envers les plus humbles» (Saadi, 1880: 111). Avant de donner la traduction, nous transcrivons la version persane.

Yeki dar biâbân sagi tešneh yâft	borun az ramaq dar hayâtaš nayâft
Kolah dalv kard ân pasandide kiš	čo habl andârân bast dastâr-e xiš
Be xedmat miân bast-o bazu gošâd	sag-e nâtavân râ dami âb dâd
Xabar dâd peyqambar az hâl-e mard	ke dâvar gonâhân az u ‘af kard
Elâ gar jafâ kardi andiše kon	vafâ piš giro karam piše kon
Yeki bâ sagi nikui gom nakard	kojâ gom šavad xeyir bâ nïkmard
Karam kon čenân kat bar-âyard ze dast	jahânbân dar-e xeyir bar kas nabast
Be qantar-e zar baxš kardan ze ganj	nabâšad čo qirâti az dastranj
Barad har kasi bar dar xord-e zur	gerân ast pâyê malax piš-e mur

Et voici la traduction littérale de cette fable:

Quelqu'un trouva dans le désert un chien assoiffé,  
Mourant et prêt à rendre son dernier soupir.  
Comme un seau cet homme de bien se servit de son bonnet,  
L'attacha à son turban enroulé en guise de corde.  
Il prit sa décision et retroussa ses manches  
Et fit boire assez bien la pauvre bête.  
Le Prophète, rappelant le trait de bonté de cet homme,  
Déclara que le Souverain-Juge acceptera la rémission de tous ses  
péchés.  
–Homme dont la conscience est chargée de fautes,  
Fais un retour sur toi-même et sois honnête et charitable.  
Le bienfait à un chien n'a pas été perdu,

Comment un service rendu à l'homme restera-il sans récompense?  
Sois bon et dévoué autant qu'il t'est possible,  
Dieu ne refuse ses dons à aucune de ses créatures.  
L'or tiré par quintaux des coffres  
N'a pas le mérite de l'obole donnée par l'artisan.  
Chacun mesure le fardeau à ses forces,  
Une patte de sauterelle est lourde pour la fourmi.

Quant au style de Saadi, Omar Ali Shah donne une explication des particularités des contes persans dans la préface de sa traduction du *Jardin de roses* (Extrait de *Gulistân*):

Comme c'est le cas de beaucoup d'écrits de cette nature, on peut lire le livre de Saadi seulement pour se distraire ou bien au contraire en approfondissant le sens allégorique de chaque couplet, voire de chaque mot, car Saadi, le Maître soufi, ne choisissait pas ses mots au hasard, et ne conformait pas non plus ses dires à la mise en page. Selon la pensée Soufi, tout ce qui est, animé ou non, possède un « *zat* » ou caractère propre, à la fois apparent et caché, mais dont la découverte et l'interprétation sont proportionnelles au degré de réveil spirituel du lecteur. (Saadi, 1991: 14).

Si l'explication d'Omar Ali Shah porte sur le style et la portée de l'œuvre de Saadi dans ses *hekâyats*, A. Bausani nous fournit dans son article de *l'Encyclopédie de l'Islam* une explication plus générale et plus technique du genre dans la tradition littéraire en Iran:

Le point commun à tous ces matériaux hétérogènes est surtout un fait de style: le style narratif de l'histoire brève, qui se présente, en gros, sous deux formes, linéaire et ornée. Dans le premier cas, le récit se poursuit avec une extrême simplicité de moyens stylistiques et syntaxiques, l'usage rare ou nul de l'hypotaxe, dans un alignement de faits exprimés en des phrases brèves et se suivant sans enchaînement.



Les tentatives faites pour rendre plus « complexe » un tel assemblage narratif furent en général opérées dans le sens d'un enrichissement de l'ornementation. Les ornements rhétoriques enlevés, le fond du style reste toutefois linéaire en substance. De telles phases ne sont pas toujours successives, et les deux styles se retrouvent en même temps dans des ouvrages de la même époque et quelquefois du même auteur.  
(Bausani: *Encyclopédie de l'Islam*)

Quant à l'universalité de l'apologue, on sait que ce genre se trouve dans toutes les cultures et plonge ses racines dans la nuit des temps. En Occident, l'histoire de la fable est nouée, entre autres, aux noms d'Esopé, le plus grand fabuliste de l'Antiquité, et de Phèdre, le grand fabuliste latin. Au 17<sup>ème</sup> siècle, le développement de l'éducation en France et la place attribuée à la fable à l'école pour entraîner les élèves à manier la langue, crée un contexte favorable à l'épanouissement du genre. Dans ce contexte, La Fontaine publiera 243 fables en trois recueils, une réalisation monumentale qui consacre l'originalité de l'auteur et l'inscrit comme l'un des plus grands fabulistes de tous les temps. Il laisse sa marque sur le genre par la séparation entre le récit et la morale en deux composantes des récits et arrive à créer des apologues vivants, variés et délicieux. Le renouveau de La Fontaine dans le langage et surtout dans l'organisation narrative et morale du récit fait de la fable le genre le mieux adapté à la pédagogie des langues et à l'éducation morale des écoliers.

A l'inverse de l'hétérogénéité qui se trouve dans la forme de *hekâyat* chez les auteurs iraniens, dans la fable, on a affaire à un style précis et déterminé, loin de toute variété stylistique. Comme le précise La Fontaine lui-même dans sa lettre au fils de Louis XIV, : « J'ose, Monsieur, vous en présenter quelques essais. C'est un entretien convenable à vos premières années » (La Fontaine, 2002: 3). C'est cette compatibilité de la fable avec le caractère enfantin qui marque sa première particularité. Autrement dit, l'usage de l'expression simple dans une composition poétique propre aux

premiers âges; ce qui n'est pas évidemment le cas de *hekâyat*. Concernant cette différence stylistique et thématique entre *hekâyat* et la fable française, cette dernière est dotée de simplicité tandis que l'autre est empreinte d'un sens mystérieux. Dans la préface de *Fables choisies mises en vers*, le fabuliste français base ses créations sur trois particularités-clés: gaieté, nouveauté et forme. (*Ibid.*: 7)

Patrick Dandrey, l'auteur de *La fabrique des fables*, analyse les structures mentales et affectives nécessaires à l'élaboration, à la manière et à la matière de la fable pour évoquer la poétique et l'imaginaire lafontainiens. D'après lui, l'imaginaire qui engendre ce type particulier de l'apologue tient aux traits familiers et simples que l'on peut estimer comme les traits primordiaux et essentiels à la naissance de cette nouvelle esthétique de fable. (Dandrey, 2010: 35-59).

Pierre Bornecque, l'auteur de *La Fontaine fabuliste*, nous fait davantage découvrir l'art de La Fontaine. Tout l'attrait de la fable pour enfant, d'après cet analyste, vient des « traits familiers » qui s'insinuent dans l'apologue classique. Bornecque qualifie ces traits familiers de légers, de délicats et de familiers. Pour ce dernier, c'est au moyen de ces traits simples que se précisent les actes, les goûts, les penchants et même la façon dont les animaux sont humanisés (Bornecque, 1973: 67).

À l'évidence, les particularités stylistiques telles que la gaieté et la forme simple, qui sont précieux près de La Fontaine, ne se trouvent pas dans les anecdotes persanes où le jeu d'ornementation stylistique se substitue à la simplicité et à la familiarité. Contrairement à la valeur pédagogique de la fable qui se réalise dans une expression simple de forme et de langue et qui la rend « accessible aux enfants de primaire qui sont invités, à l'école, à argumenter sur leur sujet et à dissenter sur leur morale » (*Ibid.* p. 66), le poète de *hekâyat* versifié ne se veut nullement le créateur d'un genre d'une telle simplicité et légèreté.

En tant que genre littéraire, le manque d'autonomie dans l'usage de *hekâyat* constitue une autre particularité qui le distingue de la fable

française. En effet, cette forme de texte n'existe pas comme genre autonome mais seulement sous la forme d'extrait inséré à titre d'illustration dans un texte en vers ou en prose qui se caractérise déjà par son thème et sa forme. On peut dire que *hekâyat*, se définit généralement par sa valeur d'illustration destinée à éclairer le message moral du texte principal. Cet usage de *hekâyat* est très répandu chez les poètes mystiques iraniens. De plus, que soit le *hekâyat* en vers ou en prose ou en prose mêlée de vers, l'ornementation et le langage emphatique gagne sur d'autres traits de style.

Nous pouvons distinguer aussi *hekâyat* de la fable à partir des particularités spécifiques telles que le monde fictif, la narration et la personnification. Ces différences correspondent au lecteur à l'intention de qui le créateur du *hekâyat* ou de la fable compose son texte. La Fontaine, en composant un poème à l'intention du jeune prince Louis, fils de Louis XIV, essaie d'adapter son texte au goût et au degré d'intelligence de son lecteur, ce qui se réalise dans une versification souple (vers irrégulier), un langage dépourvu d'ornements et d'emphase ainsi qu'une fiction facile à saisir par un enfant, ce qui favorise le décèlement facile des valeurs morales transposées dans le monde des animaux. Tandis que dans le *hekâyat*, c'est le destinataire, l'homme sage, et les valeurs cherchées par le créateur, qui conduisent à appliquer d'autres stratégies. Le poète emploie en effet des personnages animaliers et des éléments de la nature comme composants partiels pour mieux faire comprendre son message de sagesse universelle. En effet, dans le conte de sagesse, la transposition des valeurs morales à d'autres mondes ne constitue pas le cadre narratif du texte, mais un exemple pour faciliter et garantir la réception du message poétique.

Par ailleurs, la forme de la fable se caractérise tout particulièrement par sa division en deux parties clairement séparées: un récit qui vient au début du texte et la morale qui y met fin. La Fontaine définit ainsi ces deux parties: « Le corps est la fable; l'âme la moralité » (La Fontaine, 2002: 9). Dans *hekâyat*, cette séparation n'est pas forcément respectée. Le poète coupe parfois la narration et commente librement les gestes ou les actions de ses

personnages avant d'arriver à la fin de l'histoire. À cet égard, il faut rappeler la différence de proportion entre le récit et la morale dans ces deux types d'apologue: si dans la fable française, la morale se résume en très peu de vers, souvent même en un seul vers qui exprime un message direct et sans commentaire, dans *hekâyat*, la morale gagne souvent sur la narration qui n'est pas séparée du récit, ce qui permet au poète de formuler une morale longue et assez développé.

Henri Massé dans sa thèse sur le style et le langage de Saadi dans ses *hekâyats*, explique le style du poète ainsi: « Il faut reconnaître que le style de Saadi, si l'on en efface quelques taches, n'est pas éloigné de la perfection et fait supporter maint poème du divan, si vides ou si banales qu'en soient les idées. » (Massé, 1919: 237-238).

Pour conclure cette comparaison, nous pouvons dire que la distinction entre la fable et *hekâyat* participe de l'architecture formelle, de la structure narrative et de l'agencement homophonique, en ne donnant pas la même représentations du monde. De plus, dans *hekâyat*, les animaux, les objets et les éléments de la nature ne constituent pas les composants essentiels du texte. À cette distinction, il faut ajouter le monde imagé, le langage, le style et la façon dont le fabuliste ou le sage formulent la morale de l'apologue. Pour mettre en lumière ces différences, nous allons effectuer la démarche inverse, en comparant et analysant une fable française et sa traduction en persan.

## 2- « Le Rocher et le Ruisseau » face à « Čěme va taxte-sang »

Jean Louis Grenus (1750-1828), banquier et fabuliste suisse qui a longtemps vécu en France, publie en 1807 et 1808 deux volumes de *Fables diverses tant originales qu'imitées des fabulistes étrangers* dans lesquels nous trouvons un ensemble de plus de 200 fables. Dans le second volume, *Fables pour l'enfance*, la fable 11, « Le Rocher et le Ruisseau », raconte l'histoire d'un ruisseau qui rencontre sur son chemin un grand rocher (Grenus, 1807: 60-61).

- Le Ruisseau dans son voyage,  
Par un Rocher escarpé,  
Voyant son chemin coupé,  
4 Lui dit: faites-moi passage,  
Veuillez un peu vous ranger.  
L'insensible personnage  
Ne daigne pas se bouger,  
8 Au contraire, il le repousse:  
Petite source d'eau douce  
Lui dit-il, c'est bien pour vous,  
Que j'irai quitter ma place;  
12 Moi qui des mers en courroux  
Cent fois bravai la menace.  
Le Ruisseau sans se fâcher,  
Avec constance et courage,  
16 Creuse, mine le rocher,  
Et s'obstinant à l'ouvrage,  
Il fait tant qu'il vient à bout  
De se frayer un passage.  
20 Persévérance obtient tout.

Le titre de l'ouvrage: *Les fables tant originales qu'imitées*, nous fait douter de l'originalité de la fable, mais notre recherche pour trouver une fable analogue qui l'aurait précédé n'a pas abouti. Amr Ahmed associe la traduction de Bahar à la fable: « Les deux ruisseaux et le rocher » de Pamphile Lemay (1837-1918) fabuliste canadien qui vit un siècle après Jean Louis Grenus (Voir Lemay, 1882: 8). A. Ahmed n'évoque aucune preuve stylistique ou thématique pour appuyer ses dires (Ahmed, 2009: 161). Si les deux fables portent sur le même thème, elles diffèrent portant l'une de l'autre sur de nombreux points: l'organisation structurelle, l'histoire, la narration, le nombre de personnages (deux dans la fable de Grenus contre trois dans celle de Pamphile Lemay).

Nous citons ci-après la transcription et la traduction du texte de Bahar. Nous nous tenons à une traduction littérale sauf quand la syntaxe nous contraint d'en dévier.

*Jodâ shod yeki çeşme az kuhsâr*

Une source jaillit du flanc de la montagne

*Be rah gašt nâgah be sangi dočâr*

Et se heurta sur son chemin à un rocher.

*Be narmi čonin goft bâ sang-e saxt:*

D'une voix douce, elle s'adresse au dur rocher:

*Karam karde râhi deh ey nikbaxt.*

« Monsieur, veuillez me laisser passer »

5 *Jenâb-e ajal kaš gerân bud sar;*

Sa grande Majesté, à la tête dure

*Zadaš sili-o goft: dur ey pesar!*

Lui donna une gifle: « va t-en jeune homme! dit-il.

*Najonbidam az seyl-e daryâ gerâi,*

Je n'ai pas bougé pour le fleuve en courroux,

*Kei to ke piš-e to jonbam ze jâi?*

Qui es-tu pour que je te cède ma place? »

*Našod çeşme az pasox-e sang sard*

La source ne se découragea pas de cette réponse

10 *Be-kandan dar-estâd-o ebrâm kard*

Elle se mit à creuser et essaya fermement.

*Basi kand-o kâvid-o kušeš nomud,*

Elle creusa beaucoup et peina tant

*Ka-zân sang-e xârâ râhi bargoşud!*

Qu'elle fraya un passage à travers ce granit!

*« Ze kušeš be-har čiz xâhi resid »*

« Tu obtiendras tout avec la persévérance ».

14 *« Be-har čiz xâhi kamahi resid »*

« Tout te deviendra possible à ta convenance »



15 « *Boro kargar baš-o omidvâr* »

« Sois courageux et aie de l'espoir »

*Ke az yas joz marg nâvad be-bâr* »

« Du désespoir ne découle que la mort »

« *garat pâydârist dar kârhâ* »

« Si tu persévères dans ton entreprise »

18 « *Šavad sahl piš-e to došvârhâ* »

« Tu surmonteras facilement les difficultés »

Dans la version de cette traduction éditée dans l'œuvre poétique de Bahar (*Divan-e aš'âr-e Malek oš-Šo'ara Bahar*), la fable est rebaptisée *Kušeš va omid* (Effort et espoir), titre sous lequel on la trouve dans les manuels scolaires. Ce premier titre est accompagné par une petite note: *tarjom-e az yek qet'e farânse* (traduit à partir d'un poème français) sans que le nom de l'ouvrage ni celui du poète du texte original soient désignés. Comme nous le voyons dans la traduction de Bahar, les vers 7, 12 et 13 du texte original sont omis sans être remplacés. De plus, le traducteur sépare les vers 13 et 14 du récit et les rajoute à la morale de la fable. (Bahar, 1390/2011: 970).

Dans sa fable, Grenus débute l'histoire en esquissant brièvement son premier personnage, le ruisseau coulant. L'emploi du discours direct fait entendre tour à tour le narrateur et les personnages. Ainsi, la fable est structurée fortement par trois strophes: deux strophes prolongées à dominante (1<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup>) et un sizain. Le schéma homophonique des vers donnera des rimes disposées dans l'ordre suivant: ABBACAC/DDEFEF/GAGAEAE.

Ce type d'agencement des rimes répartit le récit en trois séquences où nous suivons à tour de rôle les propos du narrateur et des personnages. Quoique l'organisation typographique des vers et l'absence de blanc de séparation entre les trois parties ne confirment pas visuellement cette répartition, néanmoins, la disposition des rimes assure la séparation des strophes.

La première partie de l'histoire qui commence par l'explication du narrateur sur la situation du premier personnage, s'arrête au septième vers

(« Ne daigne pas se bouger »), où le premier cercle de rimes se ferme sur une disposition de rimes mêlées (embrassées/croisées). La deuxième scène s'ouvre sur la réaction du deuxième personnage et se ferme au treizième vers (« Cent fois bravai la menace »); la fin de cette séquence coïncide avec l'accomplissement de la deuxième strophe composée de rimes embrassées/croisées. Dans la troisième partie, avec les explications du narrateur sur la réaction du Ruisseau devant l'obstacle, le lecteur se prépare déjà pour entendre le dénouement de l'intrigue et la morale qui en découle.

Contrairement aux deux premiers groupes de vers, dans le troisième, le poète continue sa narration en suivant une différente disposition homophonique de rimes: système de rimes uniquement croisées. Sur l'ensemble de la fable, composée de vingt vers, nous avons 7 rimes. Les 1<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup>, 17<sup>e</sup>, 19<sup>e</sup> vers riment en (A -*aj*) et les 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> vers en (B -*pe*), les 5<sup>e</sup>, 7<sup>e</sup> en (C -*je*), les 8<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> en (D -*se*), les 10<sup>e</sup>, 12<sup>e</sup>, 18<sup>e</sup>, 20<sup>e</sup> en (E -*u*), les 11<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> en (F -*as*), les 14<sup>e</sup> et 16<sup>e</sup> en (G -*fer*). En quoi peut-on considérer ces rimes comme une valeur stratégique dans l'organisation homophonique des vers? Avant de répondre à cette question, nous nous penchons sur « Češme vo taxte-sang » de Bahar pour en relever quelques particularités stylistiques.

La traduction de Bahar contient moins de vers: 18 vers, contre 20 chez Grenus. Cette diminution résulte tant de raccourcissements que d'omissions dans la traduction; parfois, deux vers du texte source sont traduits en un seul vers. La traduction en vers est composée dans la forme *masnavi*, selon le mètre (U - - / U - - / U - - / U - (U)) et selon le rythme *fa'ulan fa'ulan fa'ul*, connu dans la prosodie persane sous le nom de *bahr-e motaqâreb-e mosaman-e maqsur*. Le *masnavi* étant une forme poétique persane composée selon un système de vers à rimes suivies (aa/bb/cc/...), nous tenons ici la première différence sur le plan homophonique des vers entre la source et la traduction.

Dans la fable française, le poète compose son poème dans un système homophonique composé de différents types de rimes (embrassées, croisées et suivies), alors que dans la traduction, les vers se font écho par des rimes



plates. Dans le texte original, Grenus reprend trois fois la rime « A », alors que dans la traduction, aucune rime n'est reprise; en conséquence, dans la traduction, on a dix-huit vers et 9 rimes contre 7 rimes dans l'original. Dans le texte source, le premier et le troisième cercle des vers se font écho via le rappel homophonique des rimes identiques (A) et le deuxième et troisième cercles via la rime (E), ce qui, dans une perspective verticale, fait de ces rimes identiques un support sémantique de relation et de récurrence entre les parties de la fable. En revanche, dans la fable de Bahar, faute de rapport homophonique entre les distiques, le lien homophonique entre eux s'estompe et le réseau sémantique assuré par la récurrence des rimes disparaît. Si on voulait connaître la raison de cette transformation des rimes dans la traduction, il faut la chercher dans les conventions métriques prescrites dans *'aruz* (l'art poétique persan) qui invite constamment les poètes à ne pas se servir de rimes répétitives dans un poème.

Une dernière et grande différence entre les deux versions concerne la morale des deux fables. Contrairement à Grenus qui formule la morale de son apologue en un seul vers, Bahar préfère s'attarder à deux reprises sur ce point et prolonger la morale sur plusieurs vers: la première fois, dans les vers treize et quatorze, et la seconde fois, dans les quatre derniers vers de la fable. Bahar sépare les quatre derniers vers du reste en laissant deux astérisques qui font office de pause à la place du petit espace blanc dans le texte original qui sépare le récit de la morale. Il faut associer ce procédé différent de formuler la morale de la fable aux différences stylistiques qui se trouvent entre la fable française et le *hekâyat* en vers. Comme nous l'avons évoqué plus haut, dans la tradition littéraire persane, c'est la morale qui constitue la partie essentielle de la fable et l'anecdote n'y est intégrée que pour assurer et renforcer l'effet du message. Il n'est pas insensé de supposer que Bahar préfère développer la morale et lui donner plus d'ampleur dans le souci d'adapter la traduction au goût du lecteur iranien.

Quant aux stratégies du traducteur et aux effets des procédés appliqués dans la traduction, il faut prendre en compte les prescriptions littéraires de la

langue cible auxquels le traducteur soumet son texte. Les modifications peuvent provenir tant de contraintes prosodiques que de ses choix stylistiques. En ce qui concerne les systèmes de versification et l'emplacement des rimes dans la métrique persane, à vrai dire, il n'y a que deux schémas homophoniques possibles, s'agissant du système composé de rimes suivies (aa/bb/cc/...) en *masnavi* et du système monorime (aa/.a/.a/...) en *qaside*. Du premier système résulte la forme illustrée entre autres dans le *Livre des rois* de Ferdowsi, le *Bustân* de Saadi et le *Masnavi-e ma'navi* de Rumi et du second système dérivent toutes les formes de la poésie persane (à l'exception du *robbâ'i*, le quatrain de Khayyâm) (Pournamdarian, 2002: 11-16). Quel que soit le système de rime, la diction prosodique classique persane ne permettrait pas à Bahar l'adaptation des systèmes de rimes appliqués dans le texte original.

Les changements appliqués par Bahar affectent profondément la fable de Grenus et changent l'effet sémantique de la narration. De plus, sous l'effet du langage et du mètre employés dans la traduction, l'écart se creuse davantage entre les deux textes. Dans le texte original, grâce aux strophes prolongées, le poète suisse utilise les différentes possibilités d'agencement de rimes pour alterner la narration entre le narrateur et les deux personnages, de sorte que la parole passe d'un personnage à l'autre en concordance avec le changement des strophes. Cette technique relevant de la structuration du poème sur la strophe, permet à Grenus de partager clairement la narration entre les personnages et d'imprimer ainsi au récit, selon le changement du sujet parlant, de tonalités différentes. Faute de l'agencement strophique et de rimes croisées et embrassées dans la métrique persane, Bahar n'a pas le choix de rendre les techniques susmentionnées dans sa traduction.

Un exemple pourrait mieux éclairer cette divergence du système métrique et ses effets sur la traduction. Dans les vers 8 et 9 de « Le Rocher et le Ruisseau », au passage de l'histoire de la première partie à la deuxième partie, en employant des rimes suivies (*repousse/douce*), Grenus met en avant le contraste entre la cruauté du Rocher et la douceur du Ruisseau.

Quant au passage dans la traduction, on n'y trouve ni la partition formelle du récit, ni le jeu de rimes, ni le contraste sémantique entre les rimes: *Zadaš sili-o goft: dur ey pesar!* La cohérence sémantique disparaît dans ce vers et le passage ne reflète pas ce que nous constatons dans le texte original. Ce semi-vers rime avec le semi-vers précédent */Jenâb-e ajal ka-š gerân bud sar/* qui est également la traduction des vers 6 et 7 du texte source. D'ailleurs, dans le texte source, ces vers (6 et 7) et (8 et 9) n'appartiennent pas à la même strophe. Il est d'autant plus inattendu que le poète iranien fasse rimer les vers appartenant aux deux parties différents du récit.

Autant dans le texte cible que dans le texte source, les effets de ces deux types d'organisation homophonique se manifestent sur le plan vertical des rimes dans les poèmes. Dans la fable source, la première et la troisième strophes sont reliées par la répétition de la rime identique (a -aj), aux vers 1, 4 et 6 de la première et aux vers 15, 17 et 19 de la troisième strophe: (aBBaCaC/.../ GaGaHaH): voyage/ passage/ personnage/ courage/ ouvrage/ passage. L'écho sonore et sémantique entre ces vers via les rimes concourt autant à la représentation picturale de l'histoire qu'à la conception initiale et finale du récit. Le réseau sémantique des rimes garantit ainsi la cohésion de sens, de sorte que l'anecdote est résumée dans la succession des mots suivants:

Voyage → passage (bloqué) → personnage → courage → ouvrage → passage (débloqué).

Ainsi, nous pouvons lire à travers l'enchaînement des rimes, le voyage interrompu du ruisseau par l'obstruction de son passage, lequel, plein de courage, s'est frayé un passage grâce à son ouvrage. Faute de rapport vertical entre les rimes dans la traduction de Bahar, ce réseau sémantique s'estompe. De plus, dans la syntaxe, la valeur de ces rimes perd son poids tonique et accentuel, et par conséquent la fonction homophonique et sémantique des rimes s'atténue. Voyons l'omission de ces rimes dans la traduction. Ces mots sont marqués en gras.

- 2 *Be rah gašt nâgah be sangi dočâr*  
**Sur son chemin** elle se heurte à un rocher
- 4 *Karam karde râhi deh ey nikbaxt.*  
 « Monsieur, veuillez me laisser passer »
- 5 *Jenâb-e ajal kaš gerân bud sar;*  
**Sa grande majesté**, à la tête dure;
- 12 *Ka-zân sang-e xârâ râhi bargošud!*  
 Qu'elle se fraya un **passage** dans ce granit!

Comme on peut le voir dans ce passage, dans la version persane, *be râh* (en route), *râhi* (passage) et *jenâb-e ajal* (insensible personnage) ne portent pas les mêmes valeurs de tonalité, d'accent et de signification que dans la version française. D'ailleurs, cette dégradation n'est nullement compensée. De plus, les mots *courage* et *ouvrage*, qui riment aux vers 15 et 17 et qui sont d'une grande importance sémantique au seuil de l'énonciation de la morale du récit, se diluent dans la traduction.

- 10 *Be-kandan dar-estâd-o ebrâm kard*  
 se mit à creuser et essaya fermement
- 11 *Basi kand-o kâvid-o kušêš nomud,*  
 Elle creusa beaucoup et peina tant [.]

Une autre différence majeure qui distingue les deux versions originale et traduite concerne les registres de langue employés respectivement par le poète et par le traducteur. Ainsi, le poète suisse, par l'emploi d'un langage simple et dépourvu de toute expression archaïque, évite de ternir la légèreté d'une fable pour enfant. Bahar, quant à lui, préfère un langage austère appartenant plutôt au registre épique, beaucoup moins plaisant pour une fable enfantine.

Gholam Reza Monfared, dans une étude portant sur la convenance didactique des fables enseignées dans les écoles primaires en Iran, ne manque pas de critiquer le langage dans « Češme vo taxte-sang », qu'il

considère comme peu approprié aux élèves de cette tranche d'âge (Monfared, 1993/ 1372: 48-54). Monfared a raison puisque Bahar préfère employer un lexique austère pour imprimer sa marque sur le texte. Son style se caractérise par un vocabulaire qui est souvent emprunté au registre épique, voire archaïque, de la langue persane tels que *Jenâb-e ajal* (Grande majesté), *grân bud sar* (étant lourd de tête), *dar-estâdan* (version archaïque de *istâdan/ rester*), *ebram kardan* (peiner) ou des mots désuets tels que *kamâhi* (à ta convenance). De plus, ce langage se moule dans le mètre: (U – – / U – – / U – – / U – (U)), à savoir, *fa'ulan fa'ulan fa'ulan fa'ul* qui est, nous l'avons déjà relevé, l'une des mesures métriques les plus employées dans l'épopée classique persane, notamment dans le *Šâh-nâme* (Le livre des rois) de Ferdowsi ainsi que dans la poésie lyrique et morale persane, principalement celle de Saadi (Modarresi, 2005/1384: 189 - 190).

Un autre point qui distingue autant la fable de Bahar de celle de Grenus que la poésie persane de la poésie française, est la cohérence syntaxique et sémantique entre les vers. Si dans le vers français, sous l'effet de certains procédés comme l'enjambement, le rejet et le contre-rejet, il est permis au poète de déborder les limites métriques du vers et d'enjambrer le vers en faveur de la continuité du discours (voir Morier, 1961: 427-437, et Mazaleyrat 1995: 101-108), la prosodie persane répugne à tout enjambement et interdit tout débordement ou toute incohérence de l'unité de sens et de mètre. Dans la prosodie persane, la concordance de sens et de mètre dans un vers est d'un poids si important que l'on considère les rares cas d'enjambement comme des exceptions stylistiques, ce qui est déterminé comme des *abyât-e mowguf ol-mâ'ani* (des vers enlacés de sens). Un regard sur les cinq premiers vers de « Le Rocher et le Ruisseau » et sur leur traduction dans la fable de Bahar éclaire notre propos.

Le Ruisseau dans son voyage,  
Par un Rocher escarpé,  
Voyant son chemin coupé,

Lui dit: faites-moi passage,  
5 Veuillez un peu vous ranger.

Dans cette partie de la fable, Grenus, en jouant sur l'ordre syntaxique du vers, étend un énoncé sur cinq vers, qu'il faut suivre donc pour en saisir le sens complet. Or Bahar, pour ne pas trop déroger à la diction du système poétique de la langue cible, découpe la phrase en quatre parties tout en respectant l'indépendance syntaxique des vers.

Jodâ shod yeki çeşme az kuhsâr  
Jaillit une source du flanc de la montagne  
Be rah gašt nâgah be sangi doçâr  
Sur son chemin elle se heurte à un rocher  
Be narmi çonin goft bâ sang-e saxt:  
D'une voix douce dit au dur rocher:  
Karam karde râhi deh ey nixbaxt.  
Par bonté, laisse-moi passer, ô Béni

### Conclusion

À travers cette étude comparative, nous basant sur une traduction, nous avons essayé de confronter les poésies persane et française sur le plan de la forme et du fond. Si l'on tient compte de l'objectif du traducteur qui aurait été de remanier les règles de la poésie classique persane pour les actualiser et les adapter à la traduction du texte étranger, il s'avère qu'il néglige la forme strophique du texte original et préfère, au détriment de toutes les particularités homophoniques et métriques du texte source, adapter sa traduction à une forme prédéterminée dans le système de versification persane. Néanmoins, Bahar respecte d'une manière minutieuse la ponctuation, ce qui fait de cette traduction un hybride entre les poésies classique et moderne.

Pour conclure, nous voyons que l'absence de strophe et d'agencement varié des rimes dans la métrique persane empêche le traducteur iranien de

s'aventurer dans une adaptation plus proche de l'original. En outre, il est évident que les procédés appliqués dans la traduction touchent grandement l'esthétique de la fable. Pourtant, nous ne pouvons limiter à cette brève étude la réponse à une notre question comparative initiale, qui mérite un traitement spécial, d'autant plus que, ici, la compétence du traducteur est hors de doute; Bahar, *Malek oš-Šo'arâ* (le prince des poètes) a déjà prouvé ses mérites de poète dans toutes les formes et dans tous les registres de la poésie persane. Sa traduction nous renseigne en réalité sur la place qu'il convient d'accorder à ce genre de traduction dans l'étude de la modernité littéraire en Iran.

### Bibliographie

- Ahmed Amr (2009), *La Révolution littéraire. Étude de l'influence de la poésie française sur la modernisation des formes poétiques persanes au début du XXe siècle*. Thèse de Doctorat, soutenue à l'Université Sorbonne Nouvelle III.
- Bahar Mohammad-Taghi (Malek oš-Šo'arâ) (1345/1966), *Divân-e aš'âr* (Œuvre poétique), Téhéran: Amir Kabir, tom. II.
- (1390/2011), *Divân-e aš'âr* (Œuvre poétique), Téhéran: Négâh.
- Bausani Alessandro, « Hikâya » in *Encyclopédie de l'Islam*.
- Bornecque Pierre (1973), *La Fontaine fabuliste*, Paris, SEDES.
- Dandrey Patrick (2010), *La fabrique des Fables*, Paris, Klincksieck.
- Dâneškade* (1336/1918), revue mensuelle, publiée sous la dir. Mohammad-Taghi Bahar, 01/07/1297 – 01/04/1298 h.q (21/04/1918 – 20/04/1919).. Version citée: Téhéran: Edâre-ye Nowbahâr.
- « Golestân-e Sa'di », in *Encyclopæ dia Iranica*: Vol. XI, Fasc. 1.
- Grenus Jean Louis (1807), *Fables diverses tant originales qu'imitées des fabulistes étrangers*, Paris: Édition ornée de huit gravures, Bossange, Masson et Besson.
- Issaiyan Mokhtar (1396/2017), « Le rôle de la revue *Irânšahr* dans l'avènement de la révolution littéraire en Iran. Modernisation littéraire ou l'adaptation du texte étranger? » in *Revue des Études de la Langue Française*, vol. 9, 17), pp. 9-22.  
URL: [https://relf.ui.ac.ir/article\\_22319.html](https://relf.ui.ac.ir/article_22319.html)

- (1397/2018), « Effet de la réception littéraire dans ‘Rappelle-toi’ de Dehkhoda » in *Plume*, 12<sup>e</sup> année, n°26, Automne/Hiver. pp. 111-136. URL: [http://www.revueplume.ir/article\\_58133.html](http://www.revueplume.ir/article_58133.html)
- La Fontaine (1668-1694, ed. 2002), *Œuvres complètes I*, présenté par Jean-Pierre Collinet, Paris: Gallimard.
- Lemay Pamphile (1882), *Fables canadiennes*, Québec: C. Darveau.
- Mahdavi Zadeh Mojgan, Ayati Akram (1398/2019), « Âydâ de Shâmlû, incarnation d'Elsa d'Aragon », in *Plume*, Vol. 14, 28, pp. 59-79. URL: <https://dx.doi.org/10.22129/plume.2019.121478.1051>
- Massé Henri (1919), *Essai sur le poète Saadi*, Paris, Geuthner.
- Mazaleyrat Jean (1995), *Éléments de métrique française*, Paris: Armand Colin.
- Modarresi Hossein (2005/1384), *Farhang-e kârbordi-ye owzân-e še'r fârsi*, Téhéran: SAMT.
- Monfared Gholam-Reza (1993/1372), «Negâhi be še'r dar madâres-e dowrey-e ebtedâi » in *Rošd-e mo'lem*, n° 97, pp. 48-54.
- Morier Henri (1961), «Enjambement», in *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, pp. 427-437.
- Pascal Jean-Noël, (2009), «La découverte des fabulistes européens par les fabulistes français entre 1750 – 1820», in *Travaux de littérature. La littérature française au croisement des cultures*, Genève, Publication de l'ADIRAL, pp. 270-273.
- Purnamdarian Taghy (1381/2002), *Xâne-am abrist. Še'r-e Nimâ Yušij az sonnat tâ tajadod* (Ma maison est nuageuse: poésie de Nima du classicisme au modernisme), Téhéran, Soroush.
- Saadi (1880), *Bustan ou Verger*, poème persan de Saadi, trad. par A. C. Barbier de Meynard, Paris, Leroux.
- (1991), *Le Jardin de roses (Gulistan)*, trad., et préface d'Omar Ali Shah, Paris, Albin Michel.
- Shamisa Sirous, (1389/2010), *'Anvâ'-e adabi*, Téhéran, Nashr-e Mitra.
- Tassy Garcin de (1859), *Le Bostan. Poème moral de Saadi*, extrait de *La Revue Orientale et Américaine*, Paris, Dupart.



Youshidj Nima (1385/2006), *Darbare-ye honar va še'r va šâ'eri* (Sur l'art et l'art poétique), Téhéran, Mo'asese-ye Enteshârât-e Negâh.

Yousefi Behzadi, Majid (1394/2015), « Saadi et le symbole de la 'Rose' dans le langage poétique de Marceline Desbordes-Valmore (Les Roses de Saadi) et de Leconte de Lisle (Les Roses d'Ispahan) », in *Recherche en Langue et Littérature Françaises*, Vol. 9, 15, pp. 109-123. URL: [https://france.tabrizu.ac.ir/article\\_3565\\_5667b9c1d6559667783eb61af9cd8fa8.pdf](https://france.tabrizu.ac.ir/article_3565_5667b9c1d6559667783eb61af9cd8fa8.pdf)