
« Vikram, le vampire et le conte » d'Intizar Hussain (1972)

"Vikram, the Vampire and the Story" by Intizar Husain (1972)

Farha Noor and Ève Tignol

🔗 <https://publications-prairial.fr/agastya/index.php?id=452>

DOI : 10.35562/agastya.452

Electronic reference

Farha Noor and Ève Tignol, « « Vikram, le vampire et le conte » d'Intizar Hussain (1972) », *Agastya* [Online], 2 | 2026, Online since 02 juin 2026, connection on 26 juin 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/agastya/index.php?id=452>

Copyright

CC BY-SA 4.0

« Vikram, le vampire et le conte » d'Intizar Hussain (1972)

"Vikram, the Vampire and the Story" by Intizar Husain (1972)

Farha Noor and Ève Tignol

OUTLINE

1. Introduction au texte
 - 1.1. Hussain et son œuvre
 - 1.2. Les histoires multiples de Vikram-*Vetāl* et le conte comme pacte relationnel
 - 1.3. *Afsānah*, ou de la traduction des genres littéraires dans la post-modernité
 - 1.4. La rencontre avec l'Autre et avec soi : métamorphose et pluralité de l'expérience
2. Texte en langue originale, translittération et traduction
 - 2.1. *Bikram, Betāl aur Afsānah*
بکرم، بیتال اور افسانہ
3. Notes explicatives

AUTHOR'S NOTES

Les autrices, qui ont échangé sur le contenu de leurs parties respectives, se sont réparties le travail de rédaction comme suit : Farha Noor, introduction et bibliographie ; Ève Tignol, traduction et notes explicatives.

TEXT

1. Introduction au texte

1.1. Hussain et son œuvre

- 1 Intizar Hussain (1925-2016) est né à Dibai (aujourd'hui en Uttar Pradesh) en Inde britannique et vécu la plus grande partie de sa vie à Lahore, au Pakistan. Souvent considéré comme l'auteur pakistanais de langue ourdoue le plus connu et l'un des premiers à avoir obtenu une reconnaissance internationale, son œuvre littéraire révèle une

immense diversité de formes et de styles, bien que Hussain ait été particulièrement prolifique dans le genre de la nouvelle. Parmi ses romans, *Bastī* (1979) est le plus célèbre et lui valut d'être présélectionné pour le Man Booker International Prize en 2013.

- 2 Intizar Hussain débuta sa carrière littéraire, après avoir migré au Pakistan en 1947, avec sa première nouvelle *Qayyūmā kī dūkān* (« Le magasin de Qayyuma »), publiée dans le magazine littéraire ourdou *Adab-i Latīf* (Lahore). Parmi ses œuvres les plus renommées, on compte les romans *Chānd gehan* (« Éclipse lunaire », 1952), *Din aur dāstān* (« Le jour et le conte », 1959), *Tazkirah* (« Chronique », 1987) et *Āge samandar hai* (« Devant, il y a la mer », 1995), ainsi que plusieurs anthologies de nouvelles dont *Shahr-i afsos* (« La ville de tristesse », 1973), *Janam kahāniyān* (« Histoires de naissance », 1987), ou *Kachve* (« Tortues », 1981).
- 3 Outre ses romans, nouvelles, récits courts et poèmes, Hussain est aussi l'auteur d'une œuvre considérable qui inclut des récits autobiographiques, des reportages, des essais, des esquisses, ou encore des critiques littéraires. S'il n'existe pas de traduction de ses œuvres en français, celles-ci ont été traduites en plusieurs langues, notamment en anglais par Frances W. Pritchett (*Bastī*), Alok Bhalla (*The City of Sorrow ; Day and Daastaan* avec Nishat Zaidi ; *Leaves and Other Stories* avec Vishwamitter Adil), Muhammad Umar Memon (*Seventh Door and Other Stories*), Rakhshanda Jalil (*The Sea Lies Ahead ; The Death of Sheherzad*) et Matt Reeck (*The Chronicle*). Intizar Hussain a reçu plusieurs distinctions, dont la *Presidential Pride of Performance* (1986), la *Sitārah-i Imtiāz* (« L'Étoile d'Excellence », 2007, la plus haute distinction civile pakistanaise pour les Arts), et la *Sāhitya Akādemī Fellowship* de l'Académie des Lettres nationales indienne (2007). En 2014, il fut médaillé par l'Ordre des Arts et des Lettres pour ses traductions de nombreux écrivains français en ourdou.
- 4 Intizar Hussain occupe une place à part dans la littérature ourdoue, et ce à plusieurs titres. D'une part, son œuvre se distingue par une trame narrative enracinée dans les traditions orales du sous-continent indien, où se mêlent références littéraires et héritages populaires, faisant de celle-ci un espace de convergence entre mémoire culturelle, traditions narratives et modernité littéraire¹. Ses

réécrits puisent ainsi leur inspiration dans un vaste répertoire de sources, allant des *Mille et Une Nuits* et des *Contes des Prophètes*, aux *jātaka* bouddhistes, en passant par le *Mahābhārata*, le *Rāmāyaṇa* ou encore le *Kathāsaritsāgara*. À cet ensemble s'ajoutent les histoires que lui contait sa grand-mère, qui nourrissent la dimension intime de son écriture. Hussain met ainsi constamment en avant une posture de nomade, en exil perpétuel entre Ayodhya (ville sainte de l'hindouisme) et Karbala (ville sainte de l'islam) (Bhalla, 2016), qui reflète l'entrelacement des traditions littéraires et savantes de l'Inde ancienne, de la Perse et du monde arabe, dont les écrivains et poètes sud-asiatiques sont les héritiers. Sa pratique littéraire articule cet héritage pluriel avec des références à la littérature mondiale moderne, comme en témoignent ses allusions à Franz Kafka, D. H. Lawrence et José Ortega y Gasset dans cet essai.

- 5 D'autre part, la singularité de Hussain tient à sa position critique et à la réception contrastée de son œuvre. Écrivain pakistanais marqué par l'expérience de l'exil depuis l'Inde pré-partition, il a souvent suscité des réserves dans différents cercles littéraires : certains lui reprochent une écriture trop « hindoue », tandis que d'autres désapprouvent sa critique envers les écritures socialistes et progressistes. Comme l'illustre cette traduction, il n'hésite pas à railler la fiction réaliste ou la littérature engagée. Pourtant, c'est précisément dans cette prise de distance vis-à-vis des courants littéraires dominants que réside la richesse de son œuvre : Hussain parvient à entrelacer des thèmes contemporains, comme la fatalité du pouvoir nucléaire, avec des personnages et des motifs issus des légendes anciennes. Il en résulte des récits dystopiques d'une grande profondeur, traversés par des questions fondamentales sur la condition humaine.
- 6 L'un des défis majeurs de la traduction de textes littéraires ourdous en français, ou en anglais, réside dans l'expression des répétitions qui, bien qu'essentielles au style original, s'intègrent mal aux attentes des langues occidentales. Ce texte en est un exemple frappant : sa structure hybride, entre le conte oral et le monologue, rend sa transposition particulièrement complexe. Rakhshanda Jalil, une éminente traductrice des œuvres d'Intizar Hussain en anglais, a souligné les difficultés posées par ce style narratif, notamment son recours habile à des expressions hyper-locales, ancrées dans la

région des anciennes Provinces Unies coloniales (Jalil, 2014). Cependant, la difficulté principale de cet essai ne tient pas seulement à ces particularités stylistiques. Elle réside surtout dans la nécessité de restituer l'esthétique même des traditions orales sud-asiatiques, alors que le texte porte précisément sur ces traditions. La traduction se heurte ainsi au défi de préserver l'enchevêtrement indissociable entre la forme et le contenu, tout en rendant compte d'une syntaxe complexe. Celle-ci se manifeste par exemple par le recours fréquent à des valeurs aspectuelles — duratif, progressif, inceptif — et à des explicateurs verbaux, ainsi que par les passages en discours direct et l'omission récurrente du verbe *honā* (« être »), pourtant structurants dans le texte original.

1.2. Les histoires multiples de Vikram-*Vetāl* et le conte comme pacte relationnel

7 L'essai que nous avons choisi de traduire dans son intégralité, intitulé « Vikram, le *vetāl* et le conte », aborde de manière métafictionnelle la question « qu'est-ce que cela signifie d'être humain ? » selon deux axes étroitement liés : l'imagination littéraire et la relation entre l'humain et le non-humain. Publié pour la première fois en 1972, ce texte a ensuite été repris dans l'anthologie *'Alāmaton kā zavāl* (« Le déclin des symboles »), rééditée à plusieurs reprises (Hussain, 1989). Rédigé principalement au présent, parfois au présent continu, l'essai crée une impression d'urgence et d'engagement immédiat. Intizar Hussain y défend une idée forte : l'humanité n'a guère de sens et ne peut se comprendre sans une conscience constante du monde non humain. Son propos ne se limite pas à une simple inquiétude : il formule une critique acerbe de la fiction réaliste, qu'il juge responsable du déclin de la nouvelle et du conte (*afsānah*), tout en interrogeant leur devenir. Pour ce faire, Hussain puise dans un réservoir culturel familier à ses lecteurs depuis l'enfance et le mobilise comme un miroir critique.

8 L'essai d'Intizar Hussain s'inspire ainsi directement du *Vetālapañcaviṃśati* — littéralement « Les vingt-cinq [contes] du *vetāla* », un recueil de contes sanskrits dont la version la plus ancienne connue figure dans le *Kathāsaritsāgara* de

Somadeva (*Océan des rivières de contes*) (Somadeva, 1997), daté du ^x^e siècle. Ce recueil, également connu (et cité dans le récit) sous le titre *Betāl Pacchīsī*, d'après sa traduction en brajbhasha en 1805 par Pandit Lallu Lal, raconte l'histoire du roi Vikramaditya (ou Trivikramasena), parti capturer un *vetāl*, une créature surnaturelle. Au fil de leur voyage, le roi et le *vetāl* développent une relation complexe, mêlant défi et complicité, tandis que la créature divertit le souverain par ses énigmes. Les vingt-quatre contes et le récit-cadre forment un ensemble de vingt-cinq histoires, souvent traduites sous le titre de « Vikram et le vampire », d'après la célèbre adaptation-traduction anglaise par l'explorateur et érudit britannique Richard F. Burton (*Vikram and the Vampire, or, Tales of Hindu Devilry*, 1893 [1870]). L'œuvre sanskrite a également fait l'objet d'une traduction française par Louis Renou en 1963 sous le titre *Contes du Vampire* (Renou, 1963). Pour les lecteurs d'Hussain, *Betāl Pacchīsī* relève d'un patrimoine culturel partagé, transmis par la tradition orale et par de multiples adaptations littéraires, théâtrales ou télévisuelles — notamment la série diffusée sur la télévision nationale indienne dans les années 1980, ainsi que ses réadaptations plus récentes.

- 9 Il faut cependant noter qu'il existe des différences importantes entre l'imaginaire sud-asiatique du *vetāl* et celui, occidental, associé au vampire. Si le glissement sémantique de *vetāl* vers « vampire » a facilité la circulation de ces contes dans les langues européennes, il a également contribué à charger le *vetāl* d'une connotation plus univoquement négative, comme en témoigne le titre de Burton (*Hindu Devilry* : « diableries hindoues »). Nous avons conservé ici le terme « vampire » suivant le choix de Louis Renou, afin de le rendre plus immédiatement identifiable pour un lectorat francophone. Il est néanmoins essentiel de garder à l'esprit que la figure du *vetāl* est plus ambiguë et fluide que celle du vampire (Sharma, 2021). Être surnaturel complexe, le *vetāl* peut habiter un corps humain ou un animal de manière latente ou active. Bien qu'il se nourrisse de chair et de sang et qu'il soit parfois représenté suspendu la tête en bas à la manière d'une chauve-souris, il ne dépend pas du sang humain pour subsister. Il s'apparente plutôt à une forme de démon ou d'esprit, généralement — mais pas toujours — malveillant ou malicieux, doté d'une grande clairvoyance et utilisant les corps comme des véhicules.

- 10 C'est en réactivant la figure du *vetāl* et le récit de ses dialogues avec le roi Vikram qu'Intizar Hussain met en lumière ce qui a été perdu : le lien fort entre humains et non-humains, dont la disparition tient, selon lui, à l'arrogance et à l'égoïsme humains. Son essai s'ouvre ainsi sur une note de tristesse et de remords face à l'effacement progressif de la riche trajectoire du conte. Ce déclin est indissociable, à ses yeux, des bouleversements de la modernité : l'urbanisation frénétique, la déforestation massive et le déluge d'informations ont engendré un désenchantement du monde, un appauvrissement de l'imaginaire collectif.
- 11 Hussain illustre cette rupture par une métaphore frappante : le roi Vikram a perdu son humilité. Obnubilé par ses propres pensées, il s'est enfermé dans un monologue dont il a exclu le *vetāl*, qui est retourné à son arbre. Le roi n'est pas revenu le chercher et l'histoire s'est brisée. Pour que les contes et les fables puissent prospérer, la relation entre l'humain et le monde non humain est essentielle, affirme Hussain. Les contes ne survivent pas dans les environnements saturés et étouffants des usines bruyantes, des successions de gratte-ciels et des machines imposantes. L'ère industrielle a aliéné l'humain de la nature et des formes de vie non humaines, détruisant jusqu'aux lieux qui abritaient ces rencontres : les forêts et les maisons mystérieuses, où régnaient silence et surnaturel, où humains et non-humains se croisaient et où l'imagination trouvait son terreau.
- 12 À présent, ces espaces ont cédé la place à la cacophonie du trafic urbain et aux logements bondés. Le roi Vikram n'entend plus d'autre voix que la sienne. Le monde restreint des humains (*dunyā*) s'est détourné avec mépris de l'univers bien plus vaste (*kā'ināt*), peuplé d'êtres animés, d'animaux, de forces naturelles — et la créativité littéraire s'en est trouvée réduite à des formes étriquées, dominées par le réalisme et dépourvues de magie.

1.3. *Afsānah*, ou de la traduction des genres littéraires dans la post-modernité

- 13 Il est important de préciser ici la signification du terme ourdou *afsānah*, parfois traduit ici par « conte », « fable » et parfois par « histoire », ou plus précisément par « nouvelle ». Dans cet essai, Intizar Hussain tire justement parti de la richesse sémantique du terme pour évoquer à la fois le genre moderne de la nouvelle et, en même temps, ses formes plus anciennes : le conte, la fable, et même, à la fin du texte, la parabole biblique — des formes littéraires qu'il oppose aux genres réalistes (comme le journalisme), soulignant que les premières résultent d'interactions avec les non-humains, tandis que les secondes reflètent l'orgueil et l'égotisme humains.
- 14 La nouvelle, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est une invention moderne qui a évolué à partir de pratiques narratives orales à travers le monde. Au ^{xix}^e siècle, avec la diffusion massive de l'imprimerie et la démocratisation des revues littéraires favorisant les formes brèves, la nouvelle, portée par la popularité de pionniers européens et américains tels que Maupassant, Balzac, Tchekhov et Poe, s'est imposée comme genre emblématique de la vie moderne et de la solitude qu'elle reflète, un genre qui s'est encore renforcé au ^{xx}^e siècle (O'Connor, 1963 ; Cooper Lawrence, 1917).
- 15 La nouvelle ourdoue est souvent considérée comme ayant pris son essor au début-milieu du ^{xx}^e siècle, avec le mouvement littéraire des écrivains progressifs et sous l'impulsion de la figure emblématique du réalisme, Munshi Premchand (1880-1936) (Suhrawardy, 1945). Le terme d'*afsānah* a alors commencé à désigner la nouvelle moderne (Jalil, 2014b, p. 305-307). Avant la popularisation de cette tradition réaliste, diverses formes de prose brève coexistaient et étaient largement pratiquées, telles que le *qisṣah*, le *fasānah*, les esquisses humoristiques, les vignettes ou encore la *hikāyat*. Les termes *kahānī* et *afsānah* étaient alors aussi utilisés sans distinction pour désigner des histoires au sens large, sans faire référence à un genre formellement établi. La critique formulée par Intizar Hussain s'enracine dans ce resserrement sémantique du terme *afsānah*, passé du sens de « conte » à celui de « nouvelle » entendue dans son

acception réaliste, un processus qui s'accompagne, selon lui, d'un appauvrissement à la fois littéraire et mémoriel de la forme et du contenu.

- 16 Au cœur de cette réflexion se trouve une interrogation plus large sur l'interdépendance entre la créativité littéraire et le monde naturel, humain et non humain. Cette dimension occupe un rôle majeur dans l'œuvre d'Intizar Hussain. Les forêts, les déserts et les grottes qu'il évoque dans cet essai ne sont pas seulement des représentations spatiales, mais des lieux de mémoire, témoins du passage du temps et des couches successives d'un passé indo-musulman que Hussain cherche à révéler. Dans cette perspective, la figure du *vetāl*, capable d'habiter des corps inertes et de leur redonner vie et doté d'une fine connaissance du passé, du présent et du futur, incarne symboliquement la mémoire collective de l'humanité. Privée de cette voix, et du dialogue avec l'invisible qu'elle rend possible, la créativité humaine perd toute authenticité et toute histoire.
- 17 Les rencontres entre humains et non-humains façonnaient, pour Hussain, une intériorité riche et révélaient avec subtilité tout un éventail d'émotions, au premier rang desquelles la peur de l'inconnu. Une émotion que l'environnement industriel a éliminée en empêchant, structurellement, la magie d'opérer. Dès lors, les craintes de l'Homme moderne se trouvent circonscrites au domaine du connu : la guerre, les accidents de la route ou la criminalité — des peurs qui renvoient directement au contexte immédiat dans lequel s'inscrit cet essai : la guerre indo-pakistanaise de 1971, la guerre civile menant à l'indépendance du Bangladesh la même année et les violences linguistiques survenues dans le Sindh en 1972.
- 18 Dans ce monde désenchanté, Hussain se décrit lui-même comme un écrivain-conteur dépossédé de son humanité dans la frénésie d'une ville surpeuplée. Cet environnement déshumanisant fait écho, pour Hussain, à la métamorphose douloureuse de l'Homme moderne chez Kafka.

1.4. La rencontre avec l'Autre et avec soi : métamorphose et pluralité de l'expérience

- 19 La métamorphose est en effet un autre aspect abordé dans cet essai qui se trouve au cœur de la rencontre entre le monde humain et non humain et utilisé depuis des siècles dans la fiction narrative. Si les transformations physiques et anthropomorphiques créent un éventail de trames et possibilités, les changements émotionnels et psychologiques qui l'accompagnent permettent d'explorer la différence, de jouer de nouveaux rôles, d'incarner de nouvelles identités et d'enrichir ainsi les protagonistes. La multiplicité des expériences qu'autorise la métamorphose est aussi pensée comme une expérimentation au cours de laquelle les Hommes peuvent se défaire de leurs rôles sociaux et s'engager dans d'autres formes de préoccupations.
- 20 Enfin, dans cet essai, la rencontre entre humains et non-humains évoque un autre concept récurrent dans l'œuvre de Hussain, celui de *vāridāt* (« conjoncture »). Dans une interview, ce dernier explique que la *vāridāt* est une « expérience spirituelle » qui naît de la conscience des différentes couches de la réalité (Memon, 1983 ; Noor, 2024). Il explique ce concept à travers sa propre expérience : enfant, quand il grimpait dans les arbres pour cueillir des tamarins et des mangues, il avait en même temps à l'esprit que ceux-ci étaient la demeure de fantômes et de djinns, comme le disent les légendes. Grâce à ces légendes, il avait ainsi conscience du fait que la réalité était composée de multiples couches, visibles et invisibles, que l'on pouvait autrefois traverser.
- 21 Les arbres revêtent une place importante, non seulement parce qu'ils symbolisent le monde naturel, mais aussi parce qu'ils détiennent les clés du passage entre le monde tangible des humains et le vaste monde des non-humains. C'est à l'arbre que le roi Vikram doit revenir pour décrocher le *vetāl* — un arbre, dont les racines sont aussi anciennes que le temps et dont le feuillage touffu rappelle la densité d'un passé multiple. Les arbres permettent de percevoir le monde au-delà de l'humain comme l'illustre Intizar Hussain à travers

la parabole du figuier indiquant aux disciples de Jésus l'arrivée de l'été.

- 22 Intizar Hussain clôture son récit sur une intention : son éco-poétique ou éco-critique choisit de « rester avec le trouble² » : de continuer de vivre et de composer avec des alternatives malgré la crise — à l'image du fruit amer du margousier. Son œuvre immense, qui compte plus d'une centaine de récits, nous fait cependant cette promesse : celle de continuer à ouvrir un passage entre les mondes humain et non-humain.

2. Texte en langue originale, translittération et traduction

- 23 Le texte original est donné en *nasta'liq* ainsi qu'en translittération. Pour cette dernière, nous avons suivi les normes de translittération de l'ourdou établies par la Library of Congress (version 2013), accessibles au lien suivant : <www.loc.gov/catdir/cpsa/romanization/urdu.pdf>. Nous avons obtenu les droits de reproduction et de traduction de Monsieur Naeem Jaffrey, que nous remercions chaleureusement.

2.1. *Bikram, Betāl aur Afsānah* بکرم، بیتال اور افسانہ

- 24 افسانے کا مستقبل تاریک ہے اس لیے کہ دنیا میں درخت کم ہوتے چلے جا رہے ہیں اور آدمیوں کی بھیڑ بڑھتی چلی جا رہی ہے۔ ایسی دنیا میں جہاں آدمی ہی آدمی ہوں صحافت پیدا ہو سکتی ہے۔ شعر اور افسانہ پیدا نہیں ہو سکتے۔ صحافت اور خطابت خالص انسانی دنیا کے ذرائع اظہار ہیں۔ شعر اور افسانہ خالص انسانی ذریعہ اظہار نہیں۔ انھوں نے انسان اور غیر انسان کے باہمی میل ملاپ سے جنم لیا ہے۔ افسانے نے اس زمانے میں جنم لیا تھا جب اس دھرتی پر درخت بہت اور آدمی کم تھے۔ رات پڑتی تو الاؤ کے گرد مٹھی بھر آدمی، آگے اندھیرا ہی اندھیرا اور درخت ہی درخت۔ فطرت کی بنائی ہوئی چیز کا بدل فطرت کی بنائی ہوئی چیز ہی ہو سکتی ہے۔ جنگل نہیں ہے تو صحرا ہو اور صحرا نہیں ہے تو اونچے پہاڑ ہوں، کسی پر شور سمندر کا ساحل ہو۔ گیان دھیان، تخیل کی تربیت، تخلیقی عمل برگد کی چھاؤں میں بھی ہو سکتا ہے، پہاڑوں کی کچھاؤں میں بھی ہو سکتا ہے، صحرا کی وسعتوں میں بھی ہو سکتا ہے۔ مگر کارخانے کی دیوار کے سایے میں نہیں ہو سکتا اور فلک بوس عمارتیں فلک بوس پہاڑوں اور کھنے اونچے درختوں کا بدل نہیں بن سکتیں۔

25 Afsāne kā mustaqbil tārīk hai is li'e kih dunyā meṇ daraḳḥt kam hote cale jā rahe haiṇ aur ādmīyōṇ kī bhīr baḥtī calī jā rahī hai. Aisī dunyā meṇ jahāṇ ādmī hī ādmī hoṇ ṣaḥāfat paidā ho saktī hai. Shi'r aur afsānah paidā nahīṇ ho sakte. Ṣaḥāfat aur kḥiṭābat kḥaliṣ insānī dunyā ke zarā'ī-yi iẓhār haiṇ. Shi'r aur afsānah kḥaliṣ insānī zarā'ī'ah-i iẓhār nahīṇ. Unhoṇ ne insān aur gḥair-insān ke bāhamī mel-milāp se janam liyā hai. Afsāne ne us zamāne meṇ janam liyā thā jab is dhartī par daraḳḥt bahut aur ādmī kam the. Rāt partī to alāv³ ke gird muṭṭhī bhar ādmī, āge andherā hī andherā aur daraḳḥt hī daraḳḥt. Fiṭrat kī banā'ī hū'ī cīz kā badal fiṭrat kī banā'ī hū'ī cīz hī ho saktī hai. Jangal nahīṇ to ṣaḥrā ho aur ṣaḥrā nahīṇ hai to ūnce pahārḥoṇ, kisī pur-shor samundar kā sāḥil ho. Gyān-dhyān, taḳḥayyul kī tarbiyat, taḳḥlīqī 'amal bargad kī chā'oṇ meṇ bhī ho saktā hai, pahārōṇ kī guphā'oṇ⁴ meṇ bhī ho saktā hai, ṣaḥrā kī vusa'toṇ meṇ bhī ho saktā hai — magar kārkḥāne kī dīvār ke sāye meṇ nahīṇ ho saktā aur falak-bos 'imārteṇ falak-bos pahārōṇ aur ghane ūnce daraḳḥtoṇ kā badal nahīṇ ban saktīṇ.

26 L'avenir du conte est sombre car les arbres se font de plus en plus rares dans le monde et que le nombre d'individus ne cesse d'augmenter. Dans un monde uniquement composé d'humains, le journalisme peut se développer, mais la poésie et le conte non. Le journalisme et la rhétorique sont des moyens d'expression propres au monde humain. La poésie et le conte ne le sont pas : ils sont nés de l'entente réciproque entre l'humain et le non-humain. Le conte est né à l'époque où il y avait beaucoup d'arbres sur terre, et peu d'humains. Quand la nuit tombait, il y avait une poignée d'individus autour du feu — puis l'obscurité, que de l'obscurité, et des arbres, rien que des arbres. Seule une chose créée par la nature peut remplacer une chose créée par la nature : si ce n'est pas une jungle, ce serait un désert, si ce n'est pas un désert, ce seraient de hautes montagnes ou la plage d'une mer grondante. La méditation, le flot de l'imagination, le processus créatif peuvent éclore à l'ombre d'un banyan, dans les grottes des montagnes, ou même dans les étendues désertiques, mais pas dans l'obscurité des murs d'une usine — et les gratte-ciels ne sauraient remplacer les montagnes embrassant le ciel et les hauts arbres aux feuillages touffus.

27 ف لک بوس عمارتوں، شور مچاتے کارخانوں، قطار اندر قطار کو اڑتوں اور فلیٹوں سے اب مفر نہیں ہے۔ آرٹگا جو زے نے آج سے چالیس برس پہلے انسانی بھیڑ کا جو نقشہ یورپ کے

سباق و سباق میں کھینچا تھا اب وہ ہماری بستیوں میں بھی صنعتی عہد کی پرچھائیاں پڑنے کے ساتھ ابھر رہا ہے۔ ٹریفک اتنا ہے کہ درخت کاٹ کاٹ کر سڑکیں پھیلائی جا رہی ہیں۔ بس آدمیوں سے بھری ہوتی ہیں، رکشاؤں اور ٹیکسیوں کے شور سے کان پڑی آواز سنائی نہیں دیتی۔ مگر سواری کا پھر بھی توڑا ہے۔ رہائش کا مسئلہ بھی اسی قدر سنگین ہے۔ مکان کم ہیں مگر بہت ہیں۔ نئی آبادیاں بسائی جا رہی ہیں۔ جہاں کل جنگل تھے آج وہاں کوارٹروں اور فلیٹوں کا جنگل پھیلا ہوا ہے۔ اس کے باوجود مکان کا حصول ایک مسئلہ ہے۔ خالی مکان ماضی کا افسانہ ہیں، ایسے مکان جو برسوں خالی پڑے رہتے تھے حتیٰ کہ ان میں پڑے ہوئے تالوں پر زنگ جم جاتی تھی اب کسی شہر میں نظر نہیں آتے۔ ایسے مکان پر اسرار بن کر تخیل کی نشو و نما کرتے تھے اور قصہ کہانی کو ختم دیتے تھے۔ تخیل کی نشو و نما کچھ خالی پر اسرار مکانوں کے ذمے تھی، کچھ گھنے پرانے درختوں کے ذمے، کچھ پرندوں اور دوسرے جانوروں کے ذمے تھی یہ سب معاشرے کے فعال کردار تھے۔ انسان دوستی برحق مگر تکسی، لکیر اور نظیر کی انسان دوستی خالی خولی انسانی حوالے سے نہیں تھی۔ وہ انسان اور غیر انسان کے اس پر اسرار رستے کے حوالے سے تھی جو ان زمانوں میں پروان چڑھنے والے معاشروں کی بنیاد تھا۔ مگر اب ہم اپنی فلک بوس عمارتوں، شور مچاتے کارخانوں اور بھاری بھرلم مشینوں کے ساتھ ایک نئے عہد بربریت میں داخل ہو رہے ہیں۔ اس تہذیب نما بربریت کی بدولت تجربے کا منطقہ سکڑتا جا رہا ہے اور اطلاعات و معلومات کا جنگل پھیلتا جا رہا ہے۔ آدمی کا جنگل سے رشتہ ٹوٹ رہا ہے اور آدمی جنگلی بننا جا رہا ہے۔ اب بیتال پیچسی نہیں آ سکتی۔ کیوں؟ اس لیے کہ بیتال نے یہ کہا تھا کہ راہ اچھی باتوں کی چرچا میں لگے تو اچھا ہے۔ سوائے راجا جو میں کتھا کہتا ہوں اسے سن۔ جو تو رستے میں بولے گا تو میں اُلٹا پھر جاؤں گا۔ مگر اب ہم بولنے بہت لگے ہیں۔ تقریریں، اخباری بیانات، مذاکرے، مباحثے، اور ہماری راہیں بہت پر شور ہیں۔ ان راہوں پر چلتے ہوئے انسان اور غیر انسان کے درمیان مکالمہ ممکن نہیں رہا۔ مسلسل شور کے بیچ ہماری سماعت میں فرق آ گیا ہے۔ کچھ آوازیں تو اب ہم سن ہی نہیں سکتے۔

Falak-bos 'imārton, shor macāte kārkhānon, qatār-andar-qatār kvārṭaron⁵ aur flaiton⁶ se ab mafar nahīn hai. Ārtigā Joze ne āj se cālīs baras pahle insānī bhīr kā jo naqshā Yūrap ke siyāq-o sabāq men khīncā thā ab vah hamārī bastiyon men bhī ṣana'tī 'ahad kī parchāyān paṛne ke sāth ubhar rahā hai. Traifik⁷ itnā hai kih darakht kāt kāt kar saraken phailāī jā rahī hai. Bas⁸ ādmiyon se bharī hotī hai, rikshā'on aur ṭaiksiyon⁹ ke shor se kān paṛī āvāz sunāī nahīn detī. Magar savārī kā phir bhī toṛā hai. Rahā'ish kā mas'alah bhī is qadar sangīn hai. Makān kam hai makīn bahut hai. Nayī ābādiyān basāī jā rahī hai. Jahān kal jangal the āj vahān kvārṭaron aur flaiton kā jangal phailā hū'ā hai. Us ke bavajūd makān kā ḥuṣūl ek mas'alah hai. Khālī makān māzī kā afsānah hai, aise makān jo barson khālī paṛe rahte the hattā kih un men paṛe hū'e tālon par zang jam jāī thī ab kisī shahr men nazar nahīn āte. Aise makān pur-asrār ban kar takhayyul kī nasho-o-numā karte the aur qīṣṣah kahānī ko janam

dete the. Takḥayyul kī nasho o numā kuch khālī pur-asrār makānoṅ ke zimme thī, kuch ghane purāne darakhṭoṅ ke zimme, kuch parindoṅ aur dūsre jānvaroṅ ke zimme thī yih sab mu‘āshare ke fa‘āl kirdār the. Insān-dostī bar-ḥaq magar Tulsī, Kabīr, aur Nazīr kī insān-dostī khālī-khūlī insānī ḥavāle se nahīṅ thī. Vah insān aur gḥair-insān ke us pur-asrār rishte ke ḥavāle se thī jo un zamānoṅ meṅ parvān caṛhne-vāle mu‘āsharoṅ kī bunyād thā. Magar ab ham apnī falak-bos ‘imārtoṅ, shor macāte kārkhānoṅ aur bhārī-bharkam mashīnoṅ ke sāth ek na‘e ‘ahd-i barbariyat meṅ dākḥil ho rahe haiṅ. Is tahzīb-numā barbariyat kī badaulat tajarbe kā mintaqah sukaṛtā jā rahā hai aur ittīlā‘āt o ma‘lūmāt kā jangal phailtā jā rahā hai. Ādmī kā jangal se rishtah ṭūṭ rahā hai aur ādmī janglī bantā jā rahā hai.

Ab “*Betāl Paccīsī*” nahīṅ likhī jā saktī. Kyūṅ? Is li‘e kih betāl ne yih kahā thā kih rāh acchī bātoṅ kī carcā meṅ kaṭe to acchhā hai. Sivā‘e rājā jo mainṅ kathā kahtā hūṅ use sun. Jo tū raste meṅ bolegā to mainṅ ultā phir jā‘ūṅgā. Magar ab ham bolne bahut lage haiṅ. Taqrīren, akḥbārī bayānāt, muzākare, mubāḥase, aur hamārī rāheṅ bahut pur-shor haiṅ. Un rāhoṅ par calte hū‘e insān aur gḥair-insān ke darmiyān mukālamah mumkin nahīṅ rahā. Musalsal shor ke bīch hamārī samā‘t meṅ farq ā gayā hai. Kuch āvāzeṅ to ab ham sun hī nahīṅ sakte.

- 29 Maintenant il n’y a plus de refuge face aux gratte-ciels, aux usines assourdissantes, aux rangées de maisons et d’immeubles à appartements. Le portrait des masses humaines que José Ortega ¹⁰ avait esquissé quarante ans plus tôt dans le contexte européen est en train d’émerger aujourd’hui dans nos villes avec les ombres grandissantes de l’industrialisation. Le trafic est tel qu’on abat les arbres pour élargir les routes, que les bus sont bondés, et qu’on n’entend même plus ce qu’on nous dit à l’oreille à cause de la cacophonie des rickshaws et des taxis — et pourtant il y a encore une pénurie de transports. La crise du logement est tout aussi sévère. Les habitations sont rares, les habitants nombreux. De nouveaux quartiers sont en train de sortir de terre. Là où, avant, il y avait des forêts se répand maintenant une jungle de maisons et d’immeubles et malgré cela il reste difficile d’obtenir un logement. Une maison vide est une chose du passé : de nos jours, on ne voit plus, dans aucune ville, ces demeures inoccupées durant des années jusqu’à ce que la rouille s’incruste sur leurs cadenas oubliés. De telles

demeures, se chargeant de mystère, éveillaient l'imagination et enfantaient contes et légendes. Stimuler l'imagination était à la fois le rôle des mystérieuses maisons vides, des vieux arbres touffus, et des oiseaux et des autres animaux : tous participaient activement à la vie sociale. C'est le véritable amour de l'humanité : l'amour de l'humanité de Tulsi, Kabir et Nazir ¹¹ qui ne se limitait pas au seul être humain. Il tenait au lien mystérieux qui unit humains et non-humains et qui, en ces temps-là, se trouvait à la racine de vies sociales florissantes. Mais maintenant, nous entrons dans une nouvelle ère de barbarie avec nos gratte-ciels, nos usines assourdissantes, nos imposantes machines. Par le biais de cette barbarie qui prend des airs de civilisation, le champ de notre expérience rétrécit peu à peu et la jungle d'informations et de connaissances se propage. Le lien entre l'humain et la nature se rompt et l'homme lui-même devient de plus en plus sauvage. Aujourd'hui, les *Contes du Vampire* ne pourrait être écrit. Pourquoi ? Car le vampire disait : « Rien de tel qu'une bonne conversation pour rendre la route agréable. Alors, Sire, écoutez bien l'histoire que je vais vous conter, et si vous parlez en chemin, je ferai demi-tour. » Mais à présent nous nous sommes mis à parler beaucoup : discours, déclarations journalistiques, conférences, débats, et nos chemins sont devenus très bruyants. En marchant le long de ceux-ci, la conversation entre humains et non-humains est devenue impossible. Au milieu de ce bruit constant, notre ouïe s'est altérée : il y a des voix que nous ne pouvons plus entendre.

جب را جا بکرما جیت بیچ میں بول پڑا اور بیتال واپس درخت پہ جالٹکا تو حقیقت نگاری والا افسانہ پیدا ہوا۔ سماجی اصلاح، سیاسی صورت حال کی عکاسی، انقلاب، کومٹ منٹ یہ راجا بکرما کے اپنے تراشے ہوئے بت ہیں یا ڈی ایچ لارنس کے لفظوں میں خیالات و افکار کی ردی کی ٹوکری کہ ہم نے اپنے سروں پر اٹھا رکھی ہے اور کچھ خبر نہیں ہے کہ ہمارے اندر ایک تاریک بڑا عظیم سانس لے رہا ہے۔ کتھا سننے والا بیتال کہیں دور درخت پر کم متھان لٹکا ہوا ہے۔ یہاں را جا بکرما ردی کی ٹوکری سر پہ رکھے بولے چلا جا رہا ہے اور تقاضا کرتا ہے کہ اسے ہی کتھا سمجھو۔ یہ کیسی کتھا ہے کہ آدمی کائنات سے بچھڑا ہوا ہے اور اپنی ردی کی ٹوکری کو کائنات سمجھ رہا ہے۔ حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے ہوئے افسانوں کو دیکھیے۔ پھر ان افسانوں کو بھی دیکھیے جو اس روایت سے بغاوت کر کے لکھے گئے۔ بتاں نہ وہاں بولتا نظر آتا ہے نہ یہاں بولتا۔

دکھائی پڑتا ہے۔ دونوں صورتوں میں را جا بکرما اپنے خیالات علیہ بیان کر رہا ہے۔ کبھی سماجی اصلاح کا بیڑا اٹھاتا ہے، کبھی انقلاب کا نعرہ لگاتا ہے، کبھی کومٹ منٹ کی بات کرتا ہے۔ بھی رجانیت کا پیغام دیتا ہے، قوم کا حوصلہ بندھاتا ہے۔ اس کے سوا اس کے

لے چارہ بھی کیا ہے۔ کیونکہ بھیڑ بہت ہے، بسوں میں، سینما گھروں میں، کلچرل تقریبوں میں بھیڑ کا اپنا مذاق ہوتا ہے اور اپنی پسند اور ناپسند ہوئی ہے۔ جو اس پسند پر پورا نہیں اترتا اس کے خلاف شور اٹھتا ہے :

'KILL HIM FOR HIS BAD VERSES'

31 Jab rājā Bikramājīt bīc men bol paṛā aur betāl vāpas darakḥt pih jā laṭkā to ḥaqīqat nigārī-vālā afsānah paidā hū'ā. Samājī iṣlāḥ, siyāsī ṣūrat-i ḥāl kī 'akkāsī, inqilāb, komiṭmanṭ¹² yih rājā Bikram ke apne tarāshe hū'e but haiṇ yā Ḍī. Aich. Lā'urens ke lafẓon men kḥayālāt o afkār kī raddī kī ṭokrī kih ham ne apne saron par uṭhā rakhī hai aur kuch kḥabar nahīn hai kih hamāre andar ek tārk barr-i a'ẓam sāns le rahā hai. Kathā sunāne-vālā betāl kahīn dūr darakḥt par gum-mathān laṭkā hū'ā hai. Yahān rājā Bikram raddī kī ṭokrī sar pih rakhe bole calā jā rahā hai aur taqāzā kartā hai kih ise hī kathā samjho. Yih kaisī kathā hai kih ādmī kā'ināt se bichṛā hū'ā hai aur apnī raddī kī ṭokrī kā'ināt samajh rahā hai? Ḥaqīqat nigārī kī rivāyat men likhe hū'e afsānon ko dekhiye. Phir un afsānon ko bhī dekhiye jo is rivāyat se bagḥavat kar ke likhe ga'e. Betāl nah vahān boltā naẓar ātā nah yahān boltā dikhāṭ partā hai. Donon ṣūraton men rājā Bikram apne kḥayālāt-i 'āliyah bayān kar rahā hai. Kabhī samājī iṣlāḥ kā bīṛā uṭhāyā hai, kabhī inqilāb kā na'rah lagātā hai, kabhī komiṭmanṭ kī bāt kartā hai. Kabhī rajā'iyat kā paighām detā hai, qaum kā ḥauṣlah bandhātā hai. Is ke sivā us ke liye cārah bhī kyā hai? Kyūṇkih bhīr bahut hai, bason¹³ men, sīnemā¹⁴ gharon men, kalcaral¹⁵ taqrībōn men bhīr kā apnā mazāq hotā hai aur apnī pasand aur nā-pasand hotī hai. Jo us pasand par pūrā nahīn utartā us ke kḥilāf shor uṭhtā hai: "Kill him for his bad verses".¹⁶

32 Lorsque, en chemin, le roi Vikramjit se mit soudain à parler et que le vampire retourna se pendre à l'arbre, la nouvelle réaliste naquit. La réforme sociale, la description des conditions politiques, la révolution, les promesses : c'est l'assemblage des créations du roi Vikram lui-même, ou, dans les mots de D. H. Lawrence¹⁷, c'est la corbeille à papier d'idées et de réflexions que nous conservons au-dessus de nos têtes, sans avoir conscience que, à l'intérieur de nous, respire un continent obscur. Le vampire conteur est, là, pendu à un arbre à quelque distance, perdu dans ses pensées. Et ici, le roi Vikram avance en parlant avec sa corbeille à papier sur la tête, insistant sur le fait que c'est son récit que l'on doit considérer comme un conte. Quelle sorte de conte est-ce donc, si l'homme se tient

séparé du monde et prend sa corbeille à papier pour le monde entier ? Examinez les récits réalistes, puis examinez ceux qui sont composés en opposition à cette manière d'écrire : on ne voit le vampire parler ni dans les uns ni dans les autres. Dans les deux cas, c'est le roi Vikram qui expose ses grandes idées. Parfois il s'essaie à la réforme sociale, parfois il crie à la révolution, parfois il parle de promesses, parfois il porte un message d'espoir et encourage la communauté. Sans cela, quelle autre option a-t-il ? Car la foule est grande — dans les bus, dans les cinémas, dans les festivals culturels — et la foule a ses goûts : elle a ses préférences et ses aversions. Contre ce qui ne correspond pas à ses goûts, elle pousse le cri : « *Kill him for his bad verses* » (Tuez-le pour ses mauvais vers).

33

س و اب ہم ستم زدوں کی دنیا اتنی تنگ ہے کہ چیونٹی کا انڈا ہمارا آسمان ہے یہ کیسی دنیا ہے کہ انسانی چہرے ہی ہر طرف دکھائی دیتے ہیں۔ باقی کائنات اپنے درختوں، درندوں اور سپایوں کے ساتھ کہاں لم ہو گئی۔ ایک وہ داستانیں تھیں جن میں آدمی کائنات کے ایک جز کے طور پر نظر آتا تھا، کبھی انسانی چہروں کے درمیان، کبھی اجنبی غیر انسانی صورتوں میں گھرا ہوا، کبھی بستی میں، کبھی بستی سے باہر جنگلوں میں بھٹکتا ہوا۔ وہ ایسی انسانی دنیا تھی جس کے دریچے اجنبی جنگلوں میں کھلتے تھے اور معلوم سے نا معلوم کی طرف سفر جاری رہتا تھا۔ اس جو تھم بھرے سفر میں کبھی بیتال سے ڈبھیڑ ہوتی تھی، کبھی اژدہوں اور راکشوں سے لڑنا پڑتا تھا، کبھی جون ہی بدل جاتی تھی جو رستے میں رہ گیا وہ رہ گیا، جو نکل گیا وہ آدمی بن گیا۔ نئے زمانے نے کوشش کی کہ آدمی کی دنیا سے جنگل نکل جائے۔ آدمی ہر کھونٹ اطمینان سے جانے، کسی کھونٹ ہرن نظر نہ آئے کہ وہ اس کا تعاقب کرے اور رستہ بھول جائے۔ نئے افسانہ نگار نے سمجھا کہ جنگل سچ مچ غائب ہو گئے ہیں۔ پھر اس نے ایسی انسانی دنیا پیش کرنی شروع کی جس کے دریچے کسی جنگل میں نہیں کھلتے۔ مگر آدمی کا شیطان آدمی۔ راکش بستیوں میں پیدا ہوئے اور آدمی منتر جنت کے بغیر ہی جون بدلنے لگے۔ جنگل کے سفر میں آدمی کی جون بدلتی تھی تو وہ اپنی انسانی جدوجہد کے زور پر اپنی جون میں واپس بھی آ جاتا تھا۔ آدمی کا دوسری جون میں جا کر پھر اپنی جون میں واپس آنا انسانی جوہر کی فتح کا اعلان تھا۔ یہ ایک عظیم انسانی رزمیہ ہے جو پرانے قصہ کہانیوں میں بیان ہوئی۔ مگر کا فکا کے انسان نے بھرے شہر کے نیچے اپنی جون بدلی۔ اسے اپنی جون میں واپس آنا نصیب نہیں ہوا۔ انسانی جوہر کی موت، لپک کا خاتمہ، داستان کا انجام۔ یورپ پر موقوف نہیں جہاں جہاں آدمی کو اس صورت حال سے بالا پڑے گا اس کے ساتھ یہی گزرے گی مگر سوشلسٹ دانشور کہتا ہے کہ ایسا مت کہو کہ یہ قنوطیت کا پرچار ہے، انسانیت کی تذلیل ہے۔ انسان عظیم ہے خدایا، وہ بندر نہیں بن سکتا۔

34

So ab ham sitam-zadon kī duniyā itnī tang hai kih chiyūntī kā andā hamārā āsmān hai yih kaisī duniyā hai kih insānī chahre hī har ṭaraf dikhāī dete haiṇ. Bāqī kā'ināt apne darakhṭon, darindon aur sāyon ke sāth kahān gum ho gayī. Ek vah dāstāneṭhīn jin meṭh admī kā'ināt ke ek juz ke ṭaur naṣar ātā thā, kabhī insānī cahron ke

darmiyān, kabhī ajnabī ghair-insānī ṣūraton men ghirā hū'ā, kabhī bastī men, kabhī bastī se bāhar janglon men bhaṭaktā hū'ā. Vah aisī insānī dunyā thī jis ke darīce ajnabī janglon men khulte the aur ma'lūm se nā-ma'lūm kī ṭaraf safar jāī rahtā thā. Us jokham-bhare safar men kabhī betāl se muḍbheṛ hotī thī, kabhī azhdahon aur rākshason se laṛnā partā thā, kabhī jūn hī badal jatī thī jo raste men rah gayā vah rah gayā, jo nikal gayā vah ādmī ban gayā. Na'e zamāne ne koshish kī kih ādmī kī dunyā se jangal nikal jā'e. Ādmī har ghūnṭ iṭminān se jā'e, kisī ghūnṭ hiran naẓar nah ā'e kih vah is kā ta'āqub kare aur rastah bhūl jā'e. Na'e afsānah nigār ne samjhā kih jangal sach much ghā'ib ho ga'e haiṅ. Phir us ne aisī insānī dunyā pesh karnī shurū' kī jis ke darīce kisī jangal men nahīṅ khulte. Magar ādmī kā shaitān ādmī. Rākshas bastiyon men paidā hū'e aur ādmī mantar-jantar ke baghair hī jūn badalne lage. Jangal ke safar men ādmī kī jūn badaltī thī to vah apnī insānī jidd o jahd ke zor par apnī jūn men vāpas bhī ā jātā thā. Ādmī kā dūsri jūn men jā kar phir apnī jūn men vāpas ānā insānī jauhar kī fateḥ kā e'lān thā. Yih ek 'aẓīm insānī razmiyah hai jo purāne qisṣah-kahāniyon men bayān hū'ī. Magar Kāfkā ke insān ne bhare shahr ke bīc apnī jūn badlī. Use apnī jūn men vāpas ānā naṣīb nahīṅ hū'ā. Insānī jauhar kī maut, epik¹⁸ kā khātimah, dāstān kā anjām. Yūrap par mauqūf nahīṅ, jahāṅ jahāṅ ādmī ko is ṣūrat-i ḥāl se pālā paregā us ke sāth yih guzregī magar soshaliṣṭ¹⁹ dānishvar kahtā hai kih aisā mat kaho kih yih qunūṭiyat kā parcār hai, insāniyat kī tazlīl hai. Insān 'aẓīm hai khudāyā, vah bandar nahīṅ ban saktā.

- 35 Ainsi, à présent, « notre monde à nous, opprimés, est si étroit que nous avons pour ciel un œuf de fourmi²⁰ ». Quel type de monde est-ce si l'on ne voit plus que des visages humains de tous les côtés ? Où est donc passé le reste de l'univers avec ses arbres, ses prédateurs, ses ombres ? Avant, il y avait des contes où l'humain était vu comme une partie de l'univers, parfois au milieu de visages humains, parfois entouré de formes non-humaines inconnues, parfois dans des villages, parfois errant dans la forêt, hors des villages. C'était un monde humain dont les passages menaient à une forêt inconnue ; un voyage continu du connu vers l'inconnu. Au cours de ce périlleux voyage, on croisait parfois un vampire, on devait parfois se battre contre des dragons et des démons, et parfois on se métamorphosait — ce qui restait sur le chemin demeurait là, et ce

qui en sortait devenait humain. La modernité a tenté d'éradiquer la forêt du monde humain. Que l'Homme y aille en toute quiétude : il ne verra aucun cerf qu'il pourrait poursuivre jusqu'à s'égarer. Le conteur moderne a cru que les forêts avaient bel et bien disparu. Puis, il a commencé à représenter un monde humain dont les passages ne menaient plus à aucune forêt. Mais le démon de l'Homme c'est l'Homme lui-même. Les démons sont nés dans les villes, et l'Homme s'est mis à se transformer sans même un sortilège. Quand il se transformait au cours de son voyage dans la forêt, il pouvait toujours retrouver sa forme humaine au prix de quelque effort. La métamorphose de l'humain en une autre forme puis son retour à sa forme initiale signalait la victoire de l'humanité. C'était la grande épopée humaine narrée dans les anciennes légendes. Mais l'Homme de Kafka²¹ s'est métamorphosé en plein milieu d'une ville bondée, et il n'a pas eu pour destin de retrouver sa forme originelle. C'est la mort de l'essence humaine, la conclusion de l'épopée, la fin du conte. Et cela n'est pas propre à l'Europe : partout où l'humain se trouvera confronté à cette situation, il en ira de même. Mais l'intellectuel socialiste dit qu'il ne faut pas dire cela ; que c'est une incitation au pessimisme, une humiliation de l'humanité. L'Homme est grand, ô Seigneur ! Il ne peut devenir singe.

36 اچھا یہ قنوطیت ہے تو پھر؟ قنوطی آدمی ہی ہو سکتا ہے، بندر قنوطی نہیں ہوتے۔ مایوس ہونا اور شعر کہنا میر کا مقدر ٹھہرا۔ بندر نہ مایوس ہوتے ہیں نہ شعر کہتے ہیں لیکن اگر کلیات میر ان کے ہتھے چڑھ جائے تو وہ اس کی چندی چندی ضرور کر سکتے ہیں۔ ترقی پسند تنقید نے میر کی چندی چندی کی، میر کی اور ہر اس شعر کی اور افسانے کی جس سے انھیں یا سیت کی بو آئی مانس کند، مانس کند۔

37 Acchā yih qunūṭiyat hai to phir? Qunūṭī ādmī hī ho saktā hai, bandar qunūṭī nahīn hote. Māyūs honā aur shi'r kahnā Mīr kā muqaddar ṭahrā. Bandar nah māyūs hote haiṅ nah shi'r kahte haiṅ lekin agar Kulliyāt-i Mīr un ke hathe caḥ jā'e to vah us kī cindī cindī ṣarūr kar sakte haiṅ. Taraqqī pasand tanqīd ne Mīr kī cindī cindī kī, Mīr kī aur har us shi'r kī aur afsāne kī jis se unheṅ yāsiyat kī bū āyī — māns gand māns gand.

38 D'accord si c'est du pessimisme, et alors ? L'humain peut être pessimiste, les singes ne le peuvent pas. Désespérer et écrire des vers était le destin de Mir²². Les singes ne sont pas tristes et n'écrivent pas de vers. Mais si l'anthologie de Mir tombait entre leurs

mains, ils pourraient certainement la déchirer en morceaux. La critique progressiste a réduit Mir en pièces : Mir, et chaque vers, chaque histoire, d'où émanait cette odeur de désespoir — une puanteur de chair, une puanteur de chair.

- 39 مَنیر نیازی کا کوئی کوئی شعر مجھے حیران کرتا ہے کہ اس زمانے میں یہ شخص شہر میں چلتا چلتا
اجانگ جنگل میں کیسے جانگلتا ہے۔ میں حیران ہوتا ہوں اور رشک کرتا ہوں اس لیے کہ مجھے
مُتسلسل شہر میں چلتے رہنا اور ہجوم کے درمیان مُستقل سانس لینا پسند نہیں۔ اس سہمیل
میں لگتا ہے
کہ میں انسانی وصف سے محروم ہوتا جا رہا ہوں۔ آخر کیوں ایسا موڑ نہیں آتا کہ شہر سے گزر
کر میں اپنے سینے جنگل میں پاؤں۔ جنگل میں آدمی جس خوف سے آشنا ہوتا ہے وہ شہر کے
خوف سے مختلف ہوتا ہے۔ وہ نا معلوم کا خوف ہوتا ہے۔ نا معلوم کا خوف آدمی کی ذات
میں گہرائی اور گیرائی پیدا کرتا ہے مگر اب نا معلوم کا خوف غائب ہے۔ اب ہم معلوم کے
خوف میں مبتلا ہیں۔ جنگ کا خوف، خانہ جنگی کا خوف، لسانی فسادات کا خوف، رشک کے
حادثے میں کام آجانے کا خوف، کسی غنڈے کے ہتھے چڑھ جانے کا خوف۔ خوف کی یہ
صورتیں ذلت آمیز صورتیں ہیں اور موت کے یہ طریقے لگنے بے وقار ہیں۔

- 40 Munīr Niyāzī kā koī koī shī'r mujhe ḥairān kartā hai kih is zamāne
men yih shakḥṣ shahr men caltā caltā acānak jangal men kaise jā
nikaltā hai. Main ḥairān hotā hūn aur rashk kartā hūn is li'e kih mujhe
musalsal shahr men calte rahnā aur hajūm ke darmiyān mustaqil
sāns lenā pasand nahīn. Is 'amal men lagtā hai kih main insānī vaṣf
se maḥrūm hotā jā rahā hūn. Ākḥir kyūn aisā moṛ nahīn ātā kih
shahr se guzar kar main apne ta'tn jangal men pā'ūn? Jangal men
ādmī jis kḥauf se āshnā hotā hai vah shahr ke kḥauf se mukḥtalif
hotā hai. Vah nā-ma'lūm kā kḥauf hotā hai. Nā-ma'lūm kā kḥauf ādmī
kī zāt men gahrā't aur gīrā't paidā kartā hai magar ab nā-ma'lūm kā
kḥauf ghā'ib hai. Ab ham ma'lūm ke kḥauf men mubtalā hain. Jang
kā kḥauf, kḥānah-jangī kā kḥauf, lisānī fasādāt kā kḥauf, rikshā ke
ḥādise men kāṁ ā jāne kā kḥauf, kisī ghunḍe ke hathe caḥh jāne kā
kḥauf. Kḥauf kī yih ṣūraten zillat-āmez ṣūraten hain aur maut ke yih
ṭarīqe kitne be-vaqār hain.

- 41 Certains vers de Munir Niazi²³ me stupéfient : comment à notre
époque un individu peut se promener dans la ville et se retrouver
soudainement dans la forêt ? Je suis perplexe et envieux car marcher
inlassablement dans la ville et respirer, imperturbable, au milieu de
la foule ne me plaît pas. Dans ce processus, j'ai l'impression d'être
progressivement dépossédé de mon humanité. Après tout, pourquoi
n'existe-t-il pas de virage qui, en traversant la ville, me mène vers ma

propre forêt ? L'angoisse que l'Homme ressent dans la forêt est différente de la peur de la ville. C'est la peur de l'inconnu. Cette terreur qui ne cesse de grandir au plus profond de l'être humain. Mais aujourd'hui la peur de l'inconnu a disparu. Nous sommes désormais accaparés par la peur du connu : la peur de la guerre²⁴, la peur de la guerre civile²⁵, la peur de conflits linguistiques²⁶, la peur de finir dans un accident de la route, la peur de tomber aux mains d'un malfrat. Ces peurs sont humiliantes, et combien mourir de telles façons est avilissant !

42 مہاتما بدھ نے کہا تھا کہ لوگ بچوں کی مانند ہیں اور کہانیاں سننا پسند کرتے ہیں۔ سو انھوں نے کہانیاں سنائیں اور حضرت عیسیٰ نے تمثیلیں بیان کیں۔ انھوں نے ایک تمثیل یہ بیان کی کہ انجیر کے درخت کو اور سب درختوں کو دیکھو۔ جب ان میں کوئیلیں پھوٹی ہیں تو تم جان لیتے ہو کہ گرمی کے دن آس پاس ہیں۔ مگر ہم جاڑے اور گرمی کی رت کی خبر کیسے پائیں اور کیسے لکھا تمثیل اور حکایات بیان کریں کہ دنیا درختوں سے خالی ہو رہی ہے اور میں نہیں جانتا کہ نیم کا وہ پیٹر جو بچپن کے دنوں میں مجھے گرمی اور برسات کی خبر دیا کرتا تھا اب کس حال میں ہے۔ قائم ہے یا شہید ہو گیا اور سنو کہ کبیر جی نے کیا کہا:

بڑھتی اوت دیکھ کے ترور ڈولن لاگ

مگر اب تو درختوں کی پوری تہذیب ہی ڈول گئی ہے۔ صنعتی تہذیب کے بچے اپنے آپ کو بچہ نہیں مانتے اور کہانیاں سننا پسند نہیں کرتے۔ انھوں نے بتال کو چپ کر دیا اور خود ا وچی آواز سے بول رہے ہیں، نعرے لگا رہے ہیں۔ کہتے ہیں کہ یہ نعرے ہی آج کے افسانے ہیں۔ پھر

میں افسانہ لکھنے پہ کیوں مصر ہوں۔ شاید اس لیے کہ ایک نیم کا پیٹر میرے باہر تھا، ایک نیم کا پیٹر میرے اندر ہے۔ باہر کے پیٹر پر جو گزری سو گزری مگر اندر کا پیٹر تو نہ مر جائے۔ میرا کوٹ منٹ اپنے منٹ کے پیٹر کے ساتھ ہے جس کا پھل کڑوا ہوتا ہے۔ پیوستہ رہ شجر سے، نیم کے پیٹر سے اور افسانے سے، امید بہار کے بغیر کہ اب لوگ بچوں کی مانند نہیں رہے اور کہانیاں سننا پسند نہیں کرتے۔

43 Mahātmā Buddh ne kahā thā kih log bacchoṇ kī mānand haiṇ aur kahāniyāṇ sunnā pasand karte haiṇ. So unhoṇ ne kahāniyāṇ sunāṭṭ aur Hazrat 'Īsā ne tamsīl bayān kīṇ. Unhoṇ ne ek tamsīl yih bayān kī kih anjīr ke darakḥt ko aur sab darakḥtoṇ ko dekho. Jab un meṇ koṇpalen phūṭṭī haiṇ to tum jān lete ho kih garmī ke din ās pās haiṇ. Magar ham jāre aur garmī kī rut kī kḥabar kaise pā'eṇ aur kaise kathā tamsīl aur ḥikāyāt bayān karen kih dunyā darakḥt se kḥālī ho rahī hai aur maiṇ nahīṇ jāntā kih nīm kā vah peṛ jo bacpan ke dinon meṇ mujhe garmī aur barsāt kī kḥabar diyā kartā thā ab kis ḥāl meṇ hai. Qā'im hai yā shahīd ho gayā aur suno kih Kabīr-jī ne kyā kahā:

barhaī avat dekh ke tarūr ḍolan lāg

Magar ab to daraḳhton kī pūrī tahzīb hī ḍol gayī hai. Ṣana'tī tahzīb ke bacce apne āp ko bacce nahīn mānte aur kahāniyān sunnā pasand nahīn karte. Unhon ne betāl ko cup kar diyā aur ḳhūd ūncī āvāz se bol rahe haiṅ, na'rah lagā rahe haiṅ. Kahte haiṅ kih na're hī āj ke afsāne haiṅ. Phir main afsānah likhne pe kyūn muṣir hūn? Shāyad is li'e kih ek nīm kā peṛ mere bāhar thā, ek nīm kā peṛ mere andar hai. Bāhar ke peṛ par jo guzrī so guzrī magar andar kā peṛ to nah mar jā'e. Merā komiṭmanṭ apne nīm ke peṛ ke sāth hai jis kā phal ḳarvā hotā hai. Paivastah rah shajar se, nīm ke peṛ se aur afsāne se, ummīd-i bahār ke baghair kih ab log baccon kī mānand nahīn rahe aur kahāniyān sunnā pasand nahīn karte.

- 44 Bouddha disait que les gens ressemblent à des enfants et aiment écouter des histoires. Ainsi il racontait des histoires et Jésus des paraboles. Dans l'une d'elles, ce dernier disait : « Voyez le figuier, et tous les arbres : quand ils bourgeonnent, vous savez que l'été est proche²⁷. » Mais comment pouvons-nous reconnaître les saisons d'hiver et d'été, et comment pouvons-nous raconter des contes, des paraboles et des fables morales quand le monde se vide d'arbres ? Et j'ignore aujourd'hui ce qu'est devenu le margousier de mon enfance, celui qui jadis m'annonçait l'été et la mousson. S'il est toujours là ou s'il a été abattu. Écoutez ce que disait Kabir :

« À la vue du charpentier, l'arbre se met à trembler. »

Mais à présent c'est toute la culture des arbres qui a été secouée. Les enfants de la culture industrielle ne se considèrent pas comme des enfants et ils n'aiment pas écouter d'histoires. Ils ont réduit le vampire au silence et ils parlent de leur plus haute voix, ils crient. Ils disent que ces cris sont les contes d'aujourd'hui. Alors pourquoi je m'évertue à écrire des histoires ? Peut-être parce qu'il y avait un margousier à l'extérieur de moi, il y en a désormais un à l'intérieur. Quoiqu'il soit advenu au margousier extérieur, que le margousier intérieur ne meure pas. C'est ma promesse au margousier au fruit amer : Accroche-toi à l'arbre, au margousier, au conte, sans espoir de printemps, car les gens aujourd'hui ne sont plus des enfants et ils n'aiment plus écouter d'histoires.

(1972)

3. Notes explicatives

45 Il n'existe pas de grammaire compréhensive récente de l'ourdou en français, mais un manuel utile : Désoulières, Alain. (2007). *Structures élémentaires de l'ourdou. Cahier de grammaire I*. Inalco. En anglais, il existe des grammaires plus complètes, dont Schmidt, Ruth Laila. (1999). *Urdu : An Essential Grammar*. Routledge.

46 Pour les notes ci-dessous, nous nous sommes appuyées sur la grammaire du hindi (similaire à la grammaire de l'ourdou) de Montaut, Annie. (2012). *Le hindi*. Peeters. Nous avons emprunté à cette dernière la façon de gloser les structures grammaticales sous le texte translittéré, avec une adaptation de certains termes dont on trouve ci-dessous les abréviations :

ABL	ablatif	INTER	interrogatif
ACC	accusatif	M	masculin
adj	adjectif	NEG	négation
CV	converbe (ou absolutif)	O	oblique
DAT	datif	P	pluriel
DEM	démonstratif	PA	participe accompli
DUR	duratif	PASF	passif
ERG	ergatif	PI	participe inaccompli
EMPH	emphatique	PRET	prétérite (ou passé simple)
FOC	particule de focalisation	PROG	progressif
F	féminin	PFT	parfait (ou passé composé)
FUT	futur	PPFT	plus-que-parfait
GEN	génitif	REFL	pronom réfléchi
H	honorifique	REL	pronom relatif
- nH	- non honorifique		
IPFT	imparfait	S	singulier
IMP	impératif	SUBJ	subjonctif
INCEP	inceptif	1, 2, 3	1 ^{re} , 2 ^e , 3 ^e personne

47 Les notes explicatives s'adressent à un lectorat déjà familier des structures fondamentales de l'ourdou. Les observations grammaticales introduites dans les premières sections, ne sont pas systématiquement répétées.

48 Enfin, si la traduction de certains mots et expressions est parfois proposée, les lecteur·ice·s sont invité·e·s à se reporter aux dictionnaires bilingues ourdou-anglais suivants pour compléter le vocabulaire :

- Qureshi, Bashir Ahmad (éd.). (1987). *Standard Twentieth Century Dictionary: Urdu into English*. Educational Publishing House.
- *Rekhta Dictionary* : <www.rekhtadictionary.com>.

Afsāne kā mustaqbil tārīk hai is li'e kih dunyā meṇ darakh̤t kam hote cale jā rahe haiṇ aur ādmiyoṇ kī bhīr̤ barhtī calī jā rahī hai.

49 *is li'e kih* : postposition (« pour la raison que ») qui introduit une subordonnée. Le démonstratif de la postposition est toujours le démonstratif proche *yih* à l'oblique (> *is*).

darakh̤t kam hote cale jā rahe haiṇ
arbre diminuer.PI DUR PROG.Prés.3MP

« les arbres vont en diminuant. »

Il s'agit ici de la 3^e personne du masculin pluriel au présent continu duratif du verbe lexical *kam honā* (« diminuer »). L'aspect duratif progressif est formé du participe inaccompli du verbe lexical et, ici, de l'auxiliaire *calā jānā* (« aller ») (= V-*tā calā jānā*) et marque l'aspect duratif et intensif (/inéluctable) de l'action.

bhīr̤ barhtī calī jā rahī hai
foule augmenter.PI DUR PROG.Prés.3FS

« la foule va en augmentant. »

Il s'agit de la même forme que dans la proposition précédente, à la 3^e personne du féminin singulier au présent continu duratif du verbe lexical *barhnā* (« augmenter »).

Aisī dunyā meṇ jahāṇ ādmī hī ādmī hoṇ ṣaḥāfat paidā ho
saktī hai. Shi'r aur afsānah paidā nahīṇ ho sakte.

jahāṇ ādmī hī Ādmī hoṇ
où humain FOC humain être.SUBJ.Prés.3MP

« où il n'y a que des humains »

- 50 *Jahāṇ* (« où ») est un relatif de lieu qui introduit une proposition subordonnée relative. Le verbe *honā* (« être ») est conjugué au subjonctif présent, un mode qui sert à évoquer une situation (ou ici un lieu) hypothétique. La particule de focalisation *hī*, placée après le nom *ādmī*, a une valeur restrictive (« seulement »). Cet effet est renforcé par la reduplication du nom *ādmī* qui exprime une présence exclusive : « des humains et seulement des humains ».

ṣaḥāfat paidā ho saktī hai
journalisme Naître pouvoir.Prés.3FS

« le journalisme peut naître. »

Le potentiel est construit sur la base verbale du verbe *paidā honā* (« naître ») avec l'auxiliaire *saknā* (V *saknā*) qui exprime la possibilité générale (capacité, aptitude).

Shi'r aur afsānah paidā nahīṇ ho sakte.
poésie et Conte naître NEG pouvoir.Prés.3MP

« la poésie et le conte ne peuvent pas naître. »

Au mode potentiel, le constituant négatif se positionne généralement entre le formant nominal (ici *paidā*) et le formant verbal (ici *ho*) (= NEG V AUX).

Ṣaḥāfat aur kḥiṭābat kḥaliṣ insānī dunyā ke zarā'ī-yi iḥār
haiṇ. Shi'r aur afsānah kḥaliṣ insānī zarā'ī'ah-i iḥār nahīṇ.

- 52 *janam liyā thā* : il s'agit ici du plus-que-parfait du verbe *janam lenā* qui se compose du participe accompli et de l'imparfait du verbe « être ».

Rāt partī to : Dans cette proposition relative de temps, le relatif *jab* (« quand ») est omis mais son anaphorique *to* permet de déduire sa présence. L'auxiliaire « être » conjugué à la 3^e personne du féminin singulier (*thī*) formant l'imparfait du verbe *parnā* est également omis. Sans aucune omission, la relative se lirait : *jab rāt partī thī* (« quand la nuit tombait »).

andherā hī andherā : comme vu plus haut, la particule de focalisation *hī* et la reduplication du nom *andherā* expriment une présence exclusive : « l'obscurité et seulement l'obscurité ».

Fiṭrat kī banāī hūī cīz kā badal fiṭrat kī banāī hūī cīz hī ho
saktī hai. Jangal nahīn to ṣaḥrā ho aur ṣaḥrā nahīn hai to
ūnce pahārḥon, kisī pur-shor samundar kā sāhil ho.

- 53 *banāī hūī cīz* : il s'agit du participe accompli de *banānā* (« créer ») suivi du participe accompli du verbe « être » (*hūī*) accordés avec le mot qu'ils déterminent (ici *cīz*, « la chose », féminin singulier). Le participe accompli des verbes transitifs, orientés sur le patient, ont généralement une valeur passive, ici « une chose créée ».

pur-shor est une formation lexicale adjectivante typique de l'ourdou composée de l'adjectif persan *pur-* (« plein ») suivi du nom qu'il adjectivise (ici, *shor*, « le bruit ») : « plein de bruit, bruyant ».

Jangal nahīn To ṣaḥrā ho
Jungle/forêt NEG Alors désert SUBJ.3MS

« Si ce n'est pas une jungle, ce serait un désert »

Il s'agit ici d'une proposition hypothétique composée de la paire corrélatrice *agar... to* « si ». La protase précède toujours l'apodose introduite par *to*, mais elle omet ici à la fois le relatif *agar* et le verbe être (*hai*). La proposition hypothétique présentant ici un procès possible conjugue le verbe au subjonctif.

Gyān-dhyān, takḥayyul kī tarbiyat, takḥlīqī ‘amal bargad kī
chā’oṇ meṇ bhī ho saktā hai, pahā’oṇ kī guphā’oṇ meṇ bhī
ho saktā hai, ṣaḥrā kī vusa’toṇ meṇ bhī ho saktā hai
— magar kārḥāne kī dīvār ke sāye meṇ nahīn ho saktā aur
falak-bos ‘imārteṇ falak-bos pahā’oṇ aur ghane ūnce
daraḥtoṇ kā badal nahīn ban saktīn.

takḥlīqī ‘amal bargad kī chā’oṇ meṇ bhī ho saktā hai
créatif (adj) processus banyan.O GEN ombre.O dans aussi être.pouvoir.Prés.3MS

« Le processus créatif peut aussi être dans l'ombre d'un banyan. »

- 54 Le verbe est conjugué à la 3^e personne du masculin singulier du présent habituel dans une construction modale potentielle avec l'auxiliaire *saknā* (« pouvoir »). Le verbe s'accorde avec le dernier nom du groupe sujet, ici ‘amal qui est masculin singulier.

nahīn ban saktīn : le verbe est conjugué à la 3^e personne du féminin pluriel (en accord avec le sujet ‘imārteṇ) au présent habituel dans la modalité potentielle avec l'auxiliaire *saknā* (« pouvoir »). Ici, l'auxiliaire « être » conjugué (*haiṇ*) étant omis, la nasalisation se reporte sur l'auxiliaire *saknā* (*saktī haiṇ* > *saktīn*) : « [les immeubles] ne peuvent pas devenir ».

Falak-bos ‘imārtoṇ, shor macāte kārḥānoṇ, qaṭār-andar-
qaṭār kvārṭaroṇ aur flaiṭoṇ se ab mafar nahīn hai. Ārtigā
Joze ne āj se cālīs baras pahle insānī bhīr kā jo naqshā
Yūrap ke siyāq-o sabāq meṇ khīncā thā ab vah hamārī
bastiyoṇ meṇ bhī ṣanā’tī ‘ahad kī parchāyāṇ paṛne ke sāth
ubhar rahā hai.

qaṭār-andar-qaṭār ... flaiṭoṇ se ab mafar nahīn hai
rangée après rangée ... appartements.O ABL maintenant refuge NEG être.Prés.3MS

« il n'y a plus de refuge face aux rangée après rangée
d'appartements [...] »

Ārtigā ne jo naqshā ... khīncā thā ... vah ubhar rahā hai.
Ortega ERG REL portrait ... esquisser.PPFT3MS ... DEM émerger.Prés.PROG3MS

« Le portrait qu'Ortega avait esquisé [...] est en train d'émerger [...]. »

- 55 Il s'agit ici d'une proposition relative typique formée avec le pronom relatif *jo* repris dans la principale par le pronom *vah*.

Le verbe transitif *khīncā* (« esquisser ») est conjugué à la 3^e personne masculin singulier du plus-que-parfait et requiert la construction ergative (sujet à l'oblique + particule *ne*).

parchāyāṇ paṛne ke sāth : l'infinitif du verbe *paṛnā* (« tomber, se projeter »), dont le sujet est *parchāyāṇ* (« les ombres »), est fléchi à l'oblique comme le requiert la postposition complexe *ke sāth* (« avec ») : « avec les ombres qui se projettent ».

Ṭraifik itnā hai kih daraḳḥt kāt kāt kar saṛakeṇ phailāṭ jā rahī haiṇ. Bas ādmiyoṇ se bharī hotī haiṇ, rikshā'oṇ aur ṭaiksiyoṇ ke shor se kān paṛī āvāz sunāṭ nahīṇ detī.

- 56 *daraḳḥt kāt kāt kar* : *kāt kar* est le converbe (ou absolutif) du verbe *kāṭnā* (« couper ») qui se forme en ajoutant le suffixe *-kar* au radical nu du verbe. Ce participe fonctionne comme un coordonnant ou un gérondif. Dans ce cas-ci, le converbe exprime une antériorité avec une nuance causale inférée par le contexte. Le redoublement de la racine *kāt-* exprime la répétition ou l'intensité de l'action.

Bas ādmiyoṇ se bharī hotī haiṇ
Bus humains.O ABL plein (adj) être.Prés.3FP

« les bus sont pleins d'humains »

Le verbe « être » est conjugué à la 3^e personne féminin pluriel (accord avec le sujet « bus ») au présent habituel qui exprime des propriétés génériques ou des vérités générales.

kān paṛī āvāz sunāī nahī detī
oreille tomber.PA.F voix entendre.PA.F NEG donner.Prés.3FS

« une voix tombée dans l'oreille ne se fait pas entendre »

Dans cette proposition, *paṛī* est le participe accompli de *paṛnā* (« tomber ») qui complète le sujet de la phrase *āvāz* (« la voix »), littéralement : « une voix tombée (dans) l'oreille ».

Le verbe principal de la proposition est une locution verbale composée du participe accompli de *sunānā* (« faire entendre ») et du verbe *denā* (« donner »), signifiant « se faire entendre, être audible ».

Magar savārī kā phir bhī toṛā hai. Rahā'ish kā mas'alah bhī is qadar sangīn hai. Makān kam haiṅ makīn bahut haiṅ. Nayī ābādiyāṅ basāī jā rahī haiṅ. Jahāṅ kal jangal the āj vahāṅ kvārṭaroṅ aur flaiṅ kā jangal phailā hū'ā hai. Us ke bavajūd makān kā ḥuṣūl ek mas'alah hai.

57 *phir bhī* : locution adverbiale concessive « pourtant, malgré cela ».

Nayī ābādiyāṅ basāī jā rahī haiṅ
nouvelle (adj) habitations établir.PA.FS aller.PASF Prés.PROG.3FP

« de nouvelles habitations sont en train d'être établies »

La voix passive est formée du participe accompli accordé avec le sujet (*ābādiyāṅ*, féminin pluriel) et de l'auxiliaire *jānā* (« aller ») conjuguée ici au présent progressif.

Khālī makān māzī kā afsānah haiṅ, aise makān jo barson khālī paṛe rahte the hattā kih un meṅ paṛe hū'e tālon par zang jam jātī thī ab kisī shahr meṅ naṣar nahīn āte. Aise makān pur-asrār ban kar takḥayyul kī nasho-o-numā karte the aur qīṣṣah kahānī ko janam dete the.

aise makān jo ... rahte the ... ab nazar nahīn āte [hain]
telles maisons REL ... rester.IPFT.MP maintenant vue NEG venir.Prés.3MP

« de telles maisons qui restaient [...] ne sont plus visibles maintenant. »

- 58 Le verbe être est sous-entendu après le participe inaccompli, il s'agit d'un présent habituel.

pur-asrār, comme vu plus haut, est une formation lexicale adjectivante composée de l'adjectif persan *pur-* (« plein ») suivi du mot qu'il adjectivise, ici *asrār* « le mystère ».

hattā kih un men pare hū'e tālon par zang jam jāti [hain]
jusqu'à ce que DEM.O dans gésir.PA.MP cadenas.O sur rouille durcir.Prés.3FS

« jusqu'à ce que la rouille durcisse sur leurs cadenas délaissés »

kisī shahr men : le pronom-adjectif indéfini *kuch* (quelque) est ici fléchi à l'oblique singulier comme le requiert la postposition *men* (« dans ») et sert à marquer l'indétermination : « dans n'importe quelle ville ».

Aise makān pur-asrār ban kar takhayyul kī nasho-o numā karte the
telles maisons mystérieux devenir.CV imagination.O GEN stimulation faire.IPFT.3MP

« de telles maisons, devenant mystérieuses, stimulaient l'imagination. »

nasho-o numā utilise la conjonction arabe *-wa* (« et »), adaptée phonétiquement à travers le persan (*-o*), qui sert à créer un binôme lexical avec deux noms quasi synonymes.

Takhayyul kī nasho-o-numā kuch khālī pur-asrār makānon
ke zimme thī, kuch ghane purāne darakhthon ke zimme,
kuch parindon aur dūsre jānvaron ke zimme thī yih
sab mu'āshare ke fa'āl kirdār the.

nasho-o numā kuch kḥālī pur-asrār makānoṇ ke zimme thī
stimulation quelque vide mystérieux maisons.O GEN responsabilité être.PFT.3FS

« la stimulation était la responsabilité de quelques maisons
mystérieuses vides »

yih sab mu'āshare ke fa'āl kirdār the.
DEM tous société.O GEN actif (adj) personnages être.PFT.3MP

« ils étaient tous des personnages actifs de la société »

Insān-dostī bar-ḥaq magar Tulsī, Kabīr, aur Naẓīr kī insān-
dostī kḥālī-kḥūlī insānī ḥavāle se nahīn thī. Vah insān aur
ghair-insān ke us pur-asrār rishte ke ḥavāle se thī jo un
zamānoṇ meṇ parvān caṛhne-vāle mu'āsharoṇ kī
bunyād thā.

Insān-dostī bar-ḥaq magar ... Naẓīr kī insān-dostī ... nahīn thī
amour véritable mais ... Nazir.O GEN amour ... NEG être.PFT.3FS
de l'humanité de l'humanité

« un véritable amour de l'humanité, mais l'amour de l'humanité de
Nazir n'était pas [...] »

- 59 Ici, la conjonction de coordination adversative d'origine persane *magar* (« mais ») n'introduit pas d'opposition frontale mais plutôt une correction : l'humanisme de Tulsī etc. n'était pas *uniquement* focalisé sur l'humain.

caṛhne-vāle mu'āsharoṇ kī bunyād : le suffixe *vālā* sert à former des noms d'agents, de métier, d'association ou des adjectifs. Le suffixe s'attache au nom (ou ici au verbe à l'infinitif *caṛhnā* « grandir ») fléchi à l'oblique : *caṛhne-vālā* « celui qui grandit/grandissant ». L'adjectif complémente le nom *mu'āshare* qui est lui-même à l'oblique comme le requiert la postposition possessive *kī*.

Magar ab ham apnī falak-bos ‘imārton, shor macāte
kārkhānon aur bhārī-bharkam mashīnon ke sāth ek na’e
‘ahd-i barbariyat men dākhil ho rahe hai. Is tahzīb-numā
barbariyat kī badaulat tajarbe kā mintaqah sukartā jā rahā
hai aur ittīlā‘āt-o-ma‘lūmāt kā jangal phailtā jā rahā hai.
Ādmī kā jangal se rishtah tūt rahā hai aur ādmī janglī bantā
jā rahā hai.

- 60 *ham apnī falak-bos ‘imārton ke sāth...* : le pronom réflexif *apnā*
remplace ici le pronom personnel (*hamārā*) car il est coréférent avec
le sujet de la phrase (*ham*).

shor macāte kārkhānon ... ke sāth
bruit produire.PI.MP.O usines.O ... avec

« avec [...] [nos] usines produisant du bruit »

ek na’e ‘ahd-i barbariyat men dākhil ho rahe hai
une nouveau (adj).O ère+izāfat+barbarie.O dans entrer.Prés.PROG.1MP

« nous entrons dans une nouvelle ère de barbarie »

tahzīb-numā barbariyat : *numā* est un suffixe persan qui signifie « qui
ressemble à », l'adjectif *tahzīb-numā* qui qualifie le nom *barbariyat*
signifie « qui a des airs/qui ressemble à une civilisation ».

tajarbe kā mintaqah sukartā jā rahā [hai]
expérience.O GEN champ réduire.DUR.PROG.Prés.3MS

« le champ de l'expérience se réduit de plus en plus. »

Le verbe est conjugué à la 3^e personne du masculin singulier au
présent progressif duratif marqué par l'auxiliaire *jānā* (« aller »), ici au
progressif, le duratif cumule duration et intensivité.

Ādmī kā jangal se rishtah tūt rahā hai
humain.O GEN forêt.O ABL lien casser.Prés.PROG.3MS

« le lien de l'humain avec la forêt est en train de casser. »

Ab “*Betāl Paccīsī*” nahīṇ likhī jā saktī. Kyūṇ? Is li’e kih betāl
ne yih kahā thā kih rāh acchī bāton kī carcā meṇ kaṭe to
acchhā hai. Sivā’e rājā jo main kathā kahtā hūṇ use sun. Jo
tū raste meṇ bolegā to main ultā phir jā’ūṅgā.

Ab “*Betāl Paccīsī*” nahīṇ likhī jā saktī [hai]
maintenant « Les contes du Vampire » NEG écrire.PA.FS aller.PASF pouvoir.Prés.3FS

« aujourd’hui, *Les contes du Vampire* ne peut pas être écrit. »

betāl ne yih kahā thā kih
vampire.O ERG DEM dire.PPF.3MS que

« Le vampire avait dit que »

- 61 La complétive *kih* introduit les propos du vampire au discours direct (dont il reporte les pronoms, temps/modes et interrogatifs).

rāh acchī bāton kī carcā meṇ kaṭe to acchhā hai
chemin bonnes choses.O GEN discussion.O dans passer.SUBJ.3S alors bien être.Prés.3MS

« C’est bien [si] le chemin (se) passe dans la discussion de bonnes choses »

Il s’agit ici d’une proposition corrélatrice éventuelle dont l’apodose est introduite par *to* mais où le corrélatif (*agar*) de la protase est omis.

sivā’e rājā jo main Kathā kahtā hūṇ use sun
alors roi REL 1S Histoire dire.Prés.1MS DEM.DAT IMP.2nonH

« alors, Sire, écoute l’histoire que je raconte ! »

Le verbe *sunṇā* est ici conjugué à l'impératif de la 2^e personne non honorifique *tū*.

Le pronom démonstratif *vah* est fléchi au datif *use/usko* qui renvoie à l'histoire spécifique mentionnée dans la proposition relative.

Jo tū raste meṇ bolegā To main ultā phir jā'ūṅgā
si 2nonH chemin.O dans parler.FUT.MS Alors 1S à l'inverse tourner.FUT.1MS

« si tu parles en chemin, je ferai demi-tour. »

Jo n'est pas ici le pronom relatif introduisant une proposition relative, mais le marqueur conditionnel équivalant à *agar* et introduisant la protase dans une proposition hypothétique.

Magar ab ham bolne bahut lage haiṇ. Taqrīren, aḵḥbārī bayānāt, muṣākare, mubāḥaṣe, aur hamārī rāheṇ bahut pur-shor haiṇ. Un rāhon par calte hū'e insān aur gḥair-insān ke darmiyān mukālamah mumkin nahīṇ rahā. Musalsal shor ke bīch hamārī samā't meṇ farq ā gayā hai. Kuch āvāzeṇ to ab ham sun hī nahīṇ sakte.

Magar Ab ham bolne Bahut lage haiṇ
mais à présent 1P parler.O Beaucoup INCEP.PFT.MP

« mais à présent nous nous sommes mis à parler beaucoup. »

- 62 Le verbe *bolnā* apparaît sous la forme de l'infinitif oblique suivi de l'auxiliaire *lagṇā* « se coller, être en contact », conjugué à la 1^{re} personne du pluriel au passé composé. Cette construction exprime l'aspect inceptif de l'action (« commencer à »).

samā't meṇ farq ā gayā hai.
ouïe.O dans différence venir aller.PFT.MS

« une différence dans l'ouïe est arrivée » = « l'ouïe est devenue différente »

L'auxiliaire *jānā* fonctionne comme explicateur verbal perfectivant dans cette construction qui se forme sur le radical nu du verbe principal (ici *ānā*) et est conjugué ici à la 3^e personne du masculin singulier au passé composé.

Jab rājā Bikramājīt bīc meṇ bol paṛā aur betāl vāpas
daraḵḥt pih jā laṭkā to ḥaqīqat nigārī-vālā afsānah paidā
hū'ā. Samājī iṣlāḥ, siyāsī ṣūrat-i ḥāl kī 'akkāsī, inqilāb,
komiṭmanṭ yih rājā Bikram ke apne tarāshe hū'e but haiṇ yā
Ḍī. Aich. Lā'urens ke lafẓon meṇ kḥayālāt-o-afkār kī raddī kī
ṭokrī kih ham ne apne saron par uṭhā rakhī hai aur kuch
kḥabar nahīṇ hai kih hamāre andar ek tārk barr-i a'ẓam
sāns le rahā hai.

Jab rājā Bikramājīt bīc meṇ bol paṛā
quand roi Vikramjit milieu.O dans parler tomber.PRET.3MS

« Quand le roi Vikramjit parla (soudainement) »

- 63 Le verbe *paṛnā* est un explicateur verbal qui s'ajoute au radical nu du verbe principal (*bolnā*) et est conjugué à la 3^e personne du masculin singulier au prétérite (passé simple). L'utilisation de *paṛnā* (« tomber ») comme explicateur verbal qualifie le processus comme soudain ou brutal.

yih rājā Bikram ke apne tarāshe hū'e but haiṇ
DEM roi Vikram GEN REFL modeler.PA.MP idoles être.Prés.3MP

« ce sont les idoles modelées par le roi Vikram lui-même »

ṭokrī Kih ham ne apne saron par uṭhā rakhī hai
corbeille Que nous ERG REFL.O têtes.O sur porter garder.PFT.3FS

« la corbeille que nous conservons sur nos têtes »

rakhnā est utilisé comme explicateur verbal et se rajoute au radical nu du verbe principal *uṭhānā*.

Kathā sunāne-vālā betāl kahīṇ dūr darakḥt par gum-mathān laṭkā hū'ā hai. Yahān rājā Bikram raddī kī ṭokrī sar pih rakhe bole calā jā rahā hai aur taqāzā kartā hai kih ise hī kathā samjho. Yih kaisī kathā hai kih ādmī kā'ināt se bichrā hū'ā hai aur apnī raddī kī ṭokrī kā'ināt samajh rahā hai?

<i>sunāne-vālā</i>	<i>Betāl</i>	<i>kahīṇ</i>	<i>dūr</i>	<i>darakḥt</i>	<i>par</i>	<i>gum-mathān</i>	<i>laṭkā hū'ā</i>	<i>hai</i>
qui	vampire	quelque.O	lointain.O	arbre.O	sur	pensif (adj)	pendre.PI.MS	être.3MS
raconte (adj)								

« le vampire conteur est pendu, pensif, à quelque lointain arbre »

<i>rājā...</i>	<i>... ṭokrī</i>	<i>sar</i>	<i>pih</i>	<i>rakhe</i>	<i>bole</i>	<i>calā jā rahā hai</i>
roi	corbeille	tête.O	sur	poser.PA	parler.PA	partir.Prés.PROG.3MS

« le roi ayant posé sa corbeille sur la tête s'en va en parlant »

64 Les deux participes accomplis fléchi à l'oblique invariable (-e) forment des propositions dépendantes qui expriment la concomitance des actions.

<i>taqāzā kartā hai</i>	<i>kih</i>	<i>ise</i>	<i>hī</i>	<i>kathā</i>	<i>samjho</i>
insister.Prés.3MS	que	DEM.DAT	FOC	histoire	comprendre.IMP.2

« (il) insiste que l'on considère celle-ci comme une histoire »

La conjonction *kih* introduit un discours direct à la deuxième personne (*tum*) de l'impératif.

Ḥaqīqat nigārī kī rivāyat meṇ likhe hū'e afsānoṇ ko dekhiye. Phir un afsānoṇ ko bhī dekhiye jo is rivāyat se baghāvat kar ke likhe ga'e. Betāl nah vahān boltā naẓar ātā nah yahān

boltā dikhāī partā hai. Donoṅ ṣūraton meṅ rājā Bikram apne kḥayālāt-i ‘āliyah bayān kar rahā hai. Kabhī samājī iṣlah kā bīrā uṭhāyā hai, kabhī inqilāb kā na‘rah lagātā hai, kabhī komiṭmanṭ kī bāt kartā hai. Kabhī rajā‘iyat kā paighām detā hai, qaum kā ḥauṣlah bandhātā hai. Is ke sivā us ke liye cārah bhī kyā hai? Kyūṅkih bhīr bahut hai, basoṅ meṅ, sīnemā gharoṅ meṅ, kalcaral taqrībōṅ meṅ bhīr kā apnā mazāq hotā hai aur apnī pasand aur nā-pasand hotī hai. Jo us pasand par pūrā nahīn utartā us ke kḥilāf shor uṭhtā hai: “Kill him for his bad verses”.

Ḥaqīqat-nigārī Kī rivāyat meṅ likhe hū‘e afsānoṅ ko dekhiye
réalisme.O GEN tradition.O dans écrire.PA.MP.O histoires.O ACC regarder.IMP.2H

« regardez les histoires écrites dans la tradition du réalisme »

jo is rivāyat se bagḥāvat kar ke likhe ga‘e
REL DEM.O tradition.O ABL rébellion.faire.CV écrire.PA.MP aller.PASF.PFT.3MP

« [celles] qui ont été écrites en se rebellant contre cette tradition. »

65 Le pronom relatif *jo* renvoie à l'objet direct de la proposition principale *vah afsānah* (« les histoires »).

Kar ke est le converbe (ou absolutif) qui se forme en ajoutant *-kar* ou, ici, *-ke* à la racine du verbe lexical, ici *bagḥāvat karnā* (« se rebeller »). Il fonctionne dans cette proposition comme un gérondif.

La voix passive est formée du participe accompli du verbe *likhnā* accordé avec le sujet (*afsane*, masculin pluriel) et de l'auxiliaire *jānā* (« aller ») conjuguée ici à la 3^e personne du masculin pluriel au parfait.

Betāl nah vahāṅ boltā naṣar ātā [hai]
vampire NEG là parler.PI.MS vue venir.Prés.3MS

nah yahāṅ Boltā dikhāī partā hai
NEG ici parler.PI.MS apparence tomber.Prés.3MS

« Le vampire n'apparaît parlant ni là, ni (apparaît parlant) ici. »

boltā est le participe inaccompli accordé avec le nom qu'il complète (*betāl*, masculin singulier) et indique que l'action est en cours.

La négation *nah* est ici une double coordination négative (ni... ni...) renforcée par la paire adverbiale *yahān... vahān* (« ici... là »).

Les verbes composés *naẓar ānā* et *dikhā'ī ānā* sont conjugués à la 3^e personne du masculin singulier au présent habituel et sont des quasi synonymes (« être vu, apparaître »).

Is ke sivā us ke liye cārah bhī kyā hai
À part cela DEM.O pour option bhi INTER être.Prés.3MS

« à part ça, quelle autre option y a-t-il pour lui ? »

La particule *bhī* n'est ici pas additive (« aussi ») mais focalise l'élément interrogé (*cārah*) et suggère une attente négative.

bhīr kā Apnā mazāq hotā hai
foule.O GEN REFL goût être.Prés.3MS

« la foule a son propre goût »

Le mot *mazāq* signifie généralement la plaisanterie, mais ici il signifie plutôt « le penchant, le goût ».

Le verbe *honā* apparaît au présent habituel pour indiquer une vérité générale. Avec la construction possessive, le verbe *honā* signifie « avoir » (X *kā* Y *honā* = X avoir Y).

So ab ham sitam-zadoṅ kī duniyā itnī tang hai kih chiyūntī
kā anḍā hamārā āsmān hai yih kaisī duniyā hai kih insānī
chahre hī har ṭaraf dikhā'ī dete haiṅ. Bāqī kā'ināt apne
darakhṭoṅ, darindoṅ aur sāyoṅ ke sāth kahāṅ gum ho gayī.
Ek vah dāstāneṅ thīṅ jin meṅ ādmī kā'ināt ke ek juz ke
ṭaur naẓar ātā thā, kabhī insānī cahroṅ ke darmiyān, kabhī

ajna**bī** ghair-insānī *ṣūraton* me**ṇ** ghirā hū'ā, kab**hī** bastī
me**ṇ**, kab**hī** bastī se bāhar janglon me**ṇ** bhaṭaktā hū'ā. Vah
aisī insānī dunyā thī jis ke darīce ajna**bī** janglon me**ṇ** khulte
the aur ma'lūm se nā-ma'lūm kī ṭaraf safar jā**rī** rahtā thā.

Bāqī kā'ināt [...] kahāṇ gum ho gayī
Restant (adj) univers [...] INTER être perdu aller.PRET.3FS

« où a disparu le reste de l'univers ? »

- 66 Le verbe *jānā* fonctionne comme explicateur verbal perfectivant de *gum honā*.

Ek vah dāstāneṇ thīṇ jin meṇ [...]
un DEM contes être.IMPFT.3FP REL.O dans

« avant il y avait des contes dans lesquels [...] »

Ek ici n'exprime pas le chiffre « un » mais plutôt indique « un certain type » de contes.

aisī ... dunyā Thī jis ke darīce ... janglon meṇ khulte the
tel monde être.IMPFT.3FS REL.O GEN fenêtres forêts.O dans s'ouvrir.IMPFT.3MP

« c'était un monde [...] dont les fenêtres s'ouvraient sur les forêts. »

Us jokham-bhare safar me**ṇ** kab**hī** betāl se muḍbheṛ hotī
thī, kab**hī** azhdaho**ṇ** aur rākshaso**ṇ** se laṛnā paṛtā thā, kab**hī**
jūn hī badal jatī thī jo raste me**ṇ** rah gayā vah rah gayā, jo
nikal gayā vah ādmī ban gayā. Na'e zamāne ne koshish kī
kih ādmī kī dunyā se jangal nika**l** jā'e. Ādmī har ghūnṭ
iṭminān se jā'e, kisī ghūnṭ hiran naṣar nah ā'e kih vah is kā
ta'āqub kare aur rastah bhū**l** jā'e.

*kab**hī** azhdaho**ṇ** aur rākshaso**ṇ** se laṛnā paṛtā thā*

parfois dragons.O Et démons.O ABL combattre tomber.IMPFT.3MS

« parfois, on devait se battre contre des dragons et des démons. »

- 67 Il s'agit ici d'une structure verbale déontique formée avec l'infinitif du verbe lexical et le verbe auxiliaire, ici *paṛnā*, conjugué. Contrairement aux autres auxiliaires (*cāhi'e* ou *honā*) pouvant créer cette modalité, *paṛnā* indique une contrainte forte, une obligation, plutôt qu'une recommandation ou une directive plus spécifique.

jo raste meṇ rah gayā vah rah gayā
REL chemin.O dans rester aller.PRET.3MS DEM rester aller.PRET.3MS

« ce qui est resté en chemin est resté en chemin »

gayā est le semi-auxiliaire *jānā* explicateur verbal perfectivant de *rahnā* (« rester »).

Na'e zamāne ne koshish kī kih
nouvelle.O (adj) époque.O ERG essayer.PRET.3FS que

ādmī kī dunyā se jangal nikal jā'e.
humains.O GEN monde.O ABL forêt sortir aller.SUBJ.3S

« la nouvelle époque/modernité a essayé de faire sortir la forêt du monde des humains. »

Dans une construction ergative au prétérite, le verbe *karnā* s'accorde avec son complément d'objet direct (ici avec son composé *koshish* « essai », féminin singulier).

La particule *kih* sert de particule de coordination entre la proposition principale et la subordonnée.

L'explicateur verbal perfectivant *jānā* est conjugué à la 3^e personne du singulier au subjonctif pour exprimer un souhait.

Na'e afsānah nigār ne samjhā kih jangal sach much ghā'ib
ho ga'e haiṇ. Phir us ne aisī insānī dunyā pesh karnī shurū'

« Mais l'Homme est l'ennemi de l'Homme »

Le verbe « être » à la 3^e personne du singulier (*hai*) est sous-entendu dans cette phrase.

ādmī mantar-jantar ke baghair Hī jūn badalne lage
humains sortilège.O sans FOC se transformer.O INCEP.PRET.3MP

« les Hommes se mirent à se transformer sans même un sortilège. »

Jangal ke safar meṇ ādmī Kī jūn badaltī thī
Forêt.O GEN voyage.O dans humain.O GEN forme changer.IMPT.3FS

to vah apnī Insānī jidd-o jahd ke zor par
alors DEM REFL humain.O (adj) effort.O GEN force.O sur

apnī jūn meṇ Vāpas bhī ā jātā thā.
REFL forme.O dans Retour FOC venir aller.IMPT.3MS

« Quand, au cours du voyage en forêt, l'Homme se transformait, il pouvait toujours, à la force de ses propres efforts humains, revenir à sa propre forme. »

Il faut sous-entendre *jab* (« quand ») dans la proposition principale, auquel répond le *to*.

Bhī est une particule additive et emphatique qui focalise sur le retour (*vāpas*). Ici, elle renforce donc la possibilité de revenir (*vāpas ānā*) = « il pouvait toujours/quand même revenir ».

Magar Kāfkā ke insān ne bhare shahr ke bīc apnī jūn badlī.
Use apnī jūn meṇ vāpas ānā naṣīb nahīṇ hū'ā. Insānī jauhar
kī maut, epik kā kḥātimah, dāstān kā anjām. Yūrap par
mauqūf nahīṇ, jahāṇ jahāṇ ādmī ko is ṣūrat-i ḥāl se pālā
paṛegā us ke sāth yihi guzregī magar soshaliṣṭ dānishvar
kahtā hai kih aisā mat kaho kih yih qunūṭiyat kā parcār hai,

insāniyat kī tazlīl hai. Insān 'aẓīm hai kḥudāyā, vah bandar nahīn ban saktā.

Kāfkā ke insān ne bhare Shahr ke bīc apnī jūn badlī
Kafka.O GEN humain.O ERG plein.O (adj) ville.O au REFL transformer.PRET.3FS
milieu de

« L'Homme de Kafka se transforma au milieu d'une ville pleine »

jahān jahān ādmī ko Is ṣūrat-i ḥāl Se pālā paṛegā
Partout où humain.O DAT DEM.O situation.O ABL être confronté.FUT.3MS

« Partout où l'humain sera confronté à cette situation. »

69 *Pālā paṛnā* se construit avec la postposition *se* et l'expérient (ici *ādmī*) au datif.

Le redoublement de *jahān* lui donne une valeur distributive (« partout où »).

dānishvar kahtā hai Kih aisā mat kaho
savant dire.Prés.3MS Que ainsi NEG dire.IMP.2

« le savant dit de ne pas dire ainsi » = « le savant dit : "ne dis/dites pas ainsi" »

Kih introduit le discours direct, avec le verbe conjugué à la 2^e personne de l'impératif.

La particule négative *mat* est typique de l'impératif et ne s'emploie qu'à ce mode.

Insān 'aẓīm Hai kḥudāyā
humain grand (adj) être.Prés.3S ô Dieu

« L'Homme est grand, ô Seigneur ! »

khudāyā est une interjection formée à partir de *khudā* (« Dieu ») et du suffixe vocatif persan *-yā* (« ô »), il s'agit donc d'une invocation qui exprime ici une exclamation emphatique, mais qui peut également exprimer la surprise, la désolation ou la supplication dans d'autres contextes.

Acchā yih qunūṭiyat hai to phir? Qunūṭī ādmī hī ho saktā hai, bandar qunūṭī nahīṇ hote. Māyūs honā aur shī'r kahnā Mīr kā muqaddar ṭhahrā. Bandar nah māyūs hote haiṇ nah shī'r kahte haiṇ lekin agar Kulliyāt-i Mīr un ke hathe caṛh jā'e to vah us kī cindī cindī ṣarūr kar sakte haiṇ. Taraqqī pasand tanqīd ne Mīr kī cindī cindī kī, Mīr kī aur har us shī'r kī aur afsāne kī jis se unheṇ yāsiyat kī bū āyī — māns gand māns gand.

- 70 *bandar qunūṭī nahīṇ hote* : le verbe être conjugué ici à la 3^e personne du masculin pluriel au présent habituel indique une vérité générale.

agar Kulliyāt-i Mīr unke hathe caṛh jā'e
si Anthologie-izāfat Mir DEM.GEN mains parvenir.aller.SUBJ.3MS

to vah us Kī cindī cindī ṣarūr kar sakte haiṇ
alors DEM DEM.O GEN morceaux certainement faire pouvoir.Prés.3MP

« si l'anthologie de Mir parvenait entre leurs mains, alors ils peuvent certainement en faire des petits morceaux. »

Dans la protase, le semi-auxiliaire *jānā* conjugué à la 3^e personne du singulier au subjonctif (pour indiquer une éventualité) fonctionne comme explicateur verbal perfectivant de *caṛhnā*.

jis se unheṇ Yāsiyat kī bū āyī
REL.O ABL DEM.DATIF désespoir.O GEN odeur arriver.PRET.3FS

« duquel une odeur de désespoir leur parvint »

Munīr Niyāzī kā koī koī shī'r mujhe ḥairān kartā hai kih is zamāne meṇ yih shakḥṣ shahr meṇ caltā caltā acānak jangal meṇ kaise jā nikaltā hai. Maiṇ ḥairān hotā hūṇ aur rashk kartā hūṇ is li'e kih mujhe musalsal shahr meṇ calte rahnā aur hajūm ke darmiyān mustaqil sāns lenā pasand nahīṇ. Is 'amal meṇ lagtā hai kih maiṇ insānī vaṣf se maḥrūm hotā jā rahā hūṇ. Ākḥir kyūṇ aisā moṛ nahīṇ ātā kih shahr se guzar kar maiṇ apne ta'īn jangal meṇ pā'ūṇ?

- 71 *koī koī shī'r* : *koī* est un adjectif indéfini (« quelque ») dont le redoublement distributif indique une sélection partielle :
« seulement quelques, de rares vers ».

caltā caltā acānak jangal meṇ kaise jā nikaltā hai
PI.MS soudain forêt.O dans INTER aller sortir.Prés.3MS

« tout en marchant, comment se retrouve-t-il soudain dans la forêt ? »

La reduplication du participe inaccompli *caltā* a ici valeur de simultanéité.

Le verbe *nikalnā* conjugué à la 3^e personne du masculin singulier au présent habituel est le semi-auxiliaire perfectivant de *jānā*, il indique le caractère soudain de l'action (renforcé par l'adverbe *acānak*).

mujhe musalsal Shahr meṇ calte rahnā ... pasand nahīṇ
1S.DAT continuellement ville.O dans marcher.PI rester.DUR ... préférence NEG

« je n'aime pas marcher continuellement dans la ville »

calte rahnā est un infinitif, complément d'objet direct du verbe *pasand honā* (« apprécier »), qui marque l'aspect duratif de l'action. Il est formé du participe inaccompli et de l'auxiliaire *rahnā* (« rester »).

lagtā hai kih maiṇ ... vaṣf se maḥrūm hotā jā rahā hūṇ.
sembler.Prés.MS que 1S ... nature.O ABL privé (adj) PI.MS aller.DUR Prés.PROG.1MS

« J'ai l'impression que je suis privé de ma nature [...]. »

Le verbe *lagnā* (« toucher ») dans cette construction expérientielle (avec l'expérient exprimé au datif, ici *mujhe* sous-entendu) signifie « avoir l'impression ». Il est conjugué au présent habituel et complété par la conjonction *kih* qui introduit la proposition complémentaire.

kyūn aisā moṛ nahīn Ātā kih
INTER tel virage NEG venir.PI.MS que

shahr se guzar kar main apne taʾīn jangal meṇ pāʾūn?
ville.O ABL passer.CV 1S REFL.O forêt.O dans parvenir.SUBJ.1S

« Pourquoi un tel virage ne se présente-t-il pas qui, en traversant la ville, me conduise dans ma propre forêt ? »

Jangal meṇ ādmī jis kḥauf se āshnā hotā hai vah shahr ke kḥauf se mukḥtalif hotā hai. Vah nā-ma'lūm kā kḥauf hotā hai. Nā-ma'lūm kā kḥauf ādmī kī zāt meṇ gahrāʾī aur gīrāʾī paidā kartā hai magar ab nā-ma'lūm kā kḥauf ghāʾib hai. Ab ham ma'lūm ke kḥauf meṇ mubtalā haiṇ. Jang kā kḥauf, kḥānah-jangī kā kḥauf, lisānī fasādāt kā kḥauf, rikshā ke ḥādise meṇ kām ā jāne kā kḥauf, kisī ghunḍe ke hathe caṛh jāne kā kḥauf. Kḥauf kī yih ṣūraten zillat-āmez ṣūraten haiṇ aur maut ke yih ṭarīqe kitne be-vaqār haiṇ.

Vah nā-ma'lūm kā kḥauf hotā hai
DEM inconnu.O GEN peur être.Prés.3MS

« C'est la peur de l'inconnu. »

72 Le verbe être est au présent habituel, exprimant une caractérisation générale.

maut ke yih ṭarīqe kitne be-vaqār haiṇ.

mort.O GEN DEM façons combien indigne (adj) être.Prés.3MP

« Combien ces façons de mourir sont indignes ! »

Dans cette proposition, le pronom interrogatif *kitnā* a une valeur exclamative.

Mahātmā Buddh ne kahā thā kih log bacchoṇ kī mānand haiṇ aur kahāniyāṇ sunnā pasand karte haiṇ. So unhoṇ ne kahāniyāṇ sunāīṇ aur Hazrat ʿĪsā ne tamṣīleṇ bayān kīṇ. Unhoṇ ne ek tamṣīl yih bayān kī kih anjīr ke daraḳḥṭ ko aur sab daraḳḥṭoṇ ko dekho. Jab un meṇ koṇpaleṇ phūṭṭī haiṇ to tum jān lete ho kih garmī ke din ās pās haiṇ.

unhoṇ ne kahāniyāṇ sunāīṇ

3S-H ERG Histoires raconter.PRET.3FP

« Il raconta des histoires. »

- 73 Le pronom personnel dans cette construction ergative est au pluriel car il est honorifique : il se rapporte au Bouddha.

Unhon ne... Yih bayān kī kih ... daraḳḥṭ ko ... dekho

3P ERG DEM narration faire.PRET.FS que arbre.O ACC regarder.IMP.2

« [il] a dit de regarder l'arbre. »

Le *kih* introduit un discours direct dont le verbe « regarder » est conjugué à l'impératif de la 2^e personne (*tum*).

La proposition principale est conjuguée au parfait avec la forme ergative. Le verbe *karnā* s'accorde donc avec son complément d'objet direct *bayān* (féminin singulier).

tum jān lete ho : 2^e personne masculin du présent habituel du verbe *jān lenā* « savoir, percevoir » : « tu sais/vous savez ».

Magar ham jāre aur garmī kī rut kī khabar kaise pā'eṅ aur
kaise kathā tamṣīl aur hikāyāt bayān karen kih dunyā
darakht se khālī ho rahī hai aur main nahī jāntā kih nīm kā
vah per jo bacpan ke dinon mein mujhe garmī aur barsāt kī
khabar diyā kartā thā ab kis hāl mein hai. Qā'im hai yā
shahīd ho gayā aur suno kih Kabīr-jī ne kyā kahā:

barhaī avat dekh ke tarūr dōlan lāg

ham jāre aur garmī kī rut kī khabar kaise pā'eṅ
1P hiver et été.O GEN saison.O GEN nouvelles INTER obtenir.SUBJ.1P

« comment pourrions-nous obtenir des nouvelles de la saison
d'hiver et d'été »

- 74 Le subjonctif exprime ici une question délibérative introduite
par l'interrogatif *kaise* « comment ? », suggérant une indécision ou
une impossibilité implicite.

kaise ... bayān karen kih dunyā darakht se khālī ho rahī hai
INTER raconter.SUBJ.1P que monde arbre.O ABL vide être.Prés.PROG.3FS

« comment pourrions-nous raconter [...] (alors) que le monde est en
train de se vider d'arbres »

La conjonction *kih* introduit ici une proposition complétive.

nīm kā vah per jo bacpan ke dinon mein
margousier.O GEN DEM arbre REL enfance.O GEN jours.O dans

mujhe garmī aur barsāt kī khabar diyā kartā thā
1S.DAT été et mousson.O GEN nouvelle donner.PA.MS faire.IPFT.3MS

« ce margousier (litt. l'arbre de neem) qui, dans mon enfance,
m'annonçait l'été et la mousson »

Le démonstratif *vah* dans la proposition principale est repris par le pronom *jo* dans la proposition relative.

La périphrase verbale *diyā kartā thā* marque le passé habituel (*kartā thā*) de l'action accomplie (au participe accompli) de donner des nouvelles (*khabar denā*) : « l'arbre avait l'habitude d'annoncer ».

suno kih Kabīr-jī ne kyā kahā
écouter.IMP.2 que Kabir.O ERG INTER dire.PRET.3MS

« Écoute/z ce que Kabir a dit »

La conjonction *kih* introduit une proposition complétive.

Le suffixe honorifique *jī* (courant après le nom de saints) marque le respect.

L'interrogatif *kyā* (« quoi ») fonctionne ici comme un pronom relatif libre (« ce que »).

[La citation de Kabir qui suit n'est pas en ourdou mais en brajbhasha.]

Magar ab to darakhton kī pūrī tahzīb hī ḍol gayī hai. Šana'tī tahzīb ke bacce apne āp ko bacce nahīn mānte aur kahāniyān sunnā pasand nahīn karte. Unhon ne betāl ko cup kar diyā aur kḥūd ūncī āvāz se bol rahe haiṅ, na'rah lagā rahe haiṅ.

Magar ab to darakhton kī pūrī tahzīb hī ḍol gayī hai
mais maintenant To arbres.O GEN entière culture FOC trembler aller.PFT.3FS

« mais à présent c'est la culture entière des arbres qui s'est mise à trembler »

qu'elle construit comme un argument crucial. Le semi-auxiliaire *jānā*, conjugué à la 3^e personne du féminin singulier au parfait (passé composé), est l'explicateur verbal perfectivant de *ḍolnā*.

apne āp ko bacce nahīn mānte [haiṇ]
EMPH.O ACC enfants NEG reconnaître.Prés.3MP

« [ils] ne se reconnaissent pas eux-mêmes comme des enfants »

apne āp est un pronom emphatique qui focalise sur le réflexif et implique ici une action dirigée vers soi-même et sans intervention extérieure. Le *ko* indique l'accusatif.

Unhoṇ ne Betāl ko cup kar diyā
DEM ERG vampire.O ACC faire taire donner.PRET.3MS

« ils firent taire le vampire »

Le verbe *denā* conjugué au masculin singulier au prétérit (passé simple) avec la construction ergative est l'explicateur verbal perfectivant du verbe composé causatif *cup karnā* (« faire taire »). L'explicateur verbal oriente la diathèse : « donner » extériorise ainsi une action transitive et accompagne souvent les causatifs.

khūd ūncī āvāz se bol rahe haiṇ
EMPH haute.O voix.O INST parler.Prés.PROG.3MS

« ils parlent eux-mêmes à haute voix »

La postposition *se* fonctionne dans cette phrase pour marquer l'instrumental, c'est-à-dire la manière dont l'action est réalisée.

khūd est un pronom réfléchi emphatique qui sert à focaliser sur l'agent ou à marquer un contraste (« lui-même, à la différence des autres »).

Kahte haiṇ kih na're hī āj ke afsāne haiṇ. Phir maiṇ afsānah
likhne pe kyūṇ muṣīr hūṇ? Shāyad is li'e kih ek nīm kā peṛ

mere bāhar thā, ek nīm kā peṛ mere andar hai. Bāhar ke
peṛ par jo guzrī so guzrī magar andar kā peṛ to nah mar
jā'e. Merā komiṭmant apne nīm ke peṛ ke sāth hai jis kā
phal kaṛvā hotā hai. Paivastah rah shajar se, nīm ke peṛ se
aur afsāne se, ummīd-i bahār ke baghair kih ab log baccon
kī mānand nahīn rahe aur kahāniyān sunnā pasand nahīn
karte.

ek Nīm kā peṛ mere bāhar thā
un margousier.O GEN arbre 1S.GEN hors être.PFT.3MS

« un (arbre de neem) margousier était en dehors de moi » = « il y
avait un margousier en dehors de moi »

76 *jo guzrī so guzrī* : expression « ce qui s'est passé s'est passé ».

magar Andar kā peṛ to nah mar jā'e
mais intérieur.O GEN arbre to NEG mourir aller.SUBJ.3S

« mais que l'arbre (de l') intérieur ne meure pas »

Le *to* n'est pas thématissant mais porte sur tout l'énoncé qu'il
construit comme un argument crucial.

La particule négative *nah* est spécialisée dans la négation des modes
non indicatifs (ici du subjonctif).

Jā'e est la 3^e personne du singulier au subjonctif du semi-auxiliaire
jānā (« aller ») qui agit ici en explicateur verbal perfectivant de *marnā*
(« mourir »).

Paivastah Rah shajar se
accroché (adj) IMP.2nH arbre.O DAT

« Reste accroché à l'arbre »

kih ab log baccon kī mānand nahīn rahe
car maintenant gens enfants.O GEN pareil (adj) NEG rester.PFT.3MP

■ « car, à présent, les gens ont cessé d'être pareils aux enfants »

Kih ici est une conjonction explicative que l'on peut traduire ici par « car ».

kahāniyāṅ sunnā pasand nahīṅ karte [haiṅ]
histoires écouter préférence NEG faire.Prés.3MP

■ « ils n'aiment pas écouter d'histoires. »

pasand karnā est un verbe composé qui signifie « aimer, apprécier ».

BIBLIOGRAPHY

Source primaire

HUSAIN, Intizar. (1989). *Bikram, Beṭāl aur afsānah*. Dans *ʿĀlāmatoṅ kā zavāl* (p. 121-126). Sang-i Mīl Publications.

Travaux cités

SUHRWARDY, Shaista A. (1945). *A Critical Survey of the Development of the Urdu Novel and Short Story*. Longmans, Green & Co.

BHALLA, Alok. (2016). Introduction. Dans A. Bhalla, A. Farrukhi & N. Zaidi (dir.), *Story Is a Vagabond: Fiction, Essays, and Drama* (p. VII-XVIII). Oxford University Press.

SOMADEVA. (1997). *Océan des rivières de contes* (N. Balbir & M. Besnard, trad.). Gallimard.

COOPER LAWRENCE, James. (1917). A Theory of the Short Story. *The North American Review*, 205(735), 274-286. <<https://www.jstor.org/stable/25121469>>.

GHĀLIB. (1982). *Dīvān-e Ghālib jadīd: al-ma'rūf bah nuskḥah-yi Ḥamīdiyyah*. Madhya Pradesh Urdu Academy.

HARAWAY, Donna J. (2020). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. De Gruyter Brill.

JALIL, Rakhshanda. (2014a). The Life and Œuvre of Intizar Hussain. Dans I. Husain & R. Jalil (trad.), *The Death of Sheherzad* (p. 168-179). Harper Perennial.

JALIL, Rakhshanda. (2014b). From *Fasana* to *Afsana*: A Study of Progressive Prose from 1930s till 1950s. Dans *Liking Progress, Loving Change: A Literary History of the Progressive Writers' Movement in Urdu* (p. 305-307). Oxford University Press.

MEMON, Muhammad Umar. (1983). A Conversation between Intizar Husain and Muhammad Umar Memon (B. R. Pray, trad.). *Journal of South Asian Literature*, 18(2), 153-186. <<https://www.jstor.org/stable/40872622>>.

NOOR, Farha. (2024). *Leisurely Feelings: Emotions and Concepts of Otium in South Asia*. Heidelberg Asian Studies Publishing. <<https://doi.org/10.11588/hasp.1348>>.

O'CONNOR, Frank. (1963). *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. Macmillan.

PRITCHETT, Frances W. (2020). The Sky in an Ant's Egg: Ghālib's Structural Poetics. *Journal of Urdu Studies*, 1(1), 53-66. <<https://doi.org/10.1163/26659050-12340006>>.

RENOU, Louis. (1963). *Contes du Vampire*. Gallimard.

SHARMA, Meenakshi. (2021). Oriental Vampires vs. British Imperialists: Looking into the Figure of the Vampire in Bram Stoker's *Dracula* and Richard Burton's *Vikram and the Vampire*. Dans R. Bhattacharjee & S. Ghosh (dir.), *Horror Fiction in the Global South: Cultures, Narratives and Representations* (p. 71-80). Bloomsbury.

Grammaires et outils de référence

DÉSOUILLÈRES, Alain. (2007). *Structures élémentaires de l'ourdou. Cahier de grammaire I*. Inalco.

MONTAUT, Annie. (2012). *Le hindi*. Peeters.

QURESHI, Bashir Ahmad. (éd.). (1987). *Standard Twentieth Century Dictionary: Urdu into English*. Educational Publishing House.

Rekhta Dictionary : <www.rekhtadictionary.com>.

SCHMIDT, Ruth Laila. (1999). *Urdu: An Essential Grammar*. Routledge.

Pour aller plus loin

Romans

ḤUSAIN, Intizar. (1959). *Din aur dāstān*. Traduction anglaise : Ḥusain, I. (2018). *Day and Dastan: Two Novellas* (N. Zaidi & A. Bhalla, trad.). Niyogi Books.

ḤUSAIN, Intizar. (1979). *Bastī*. Naqsh-i Avval Kitāb Ghar. Traduction anglaise : Ḥusain, I. (1995). *Basti* (F. Pritchett, trad.). Indus.

ḤUSAIN, Intizar. (1987). *Tazkirah*. Traduction anglaise : Ḥusain, I. (2019). *The Chronicle* (M. Reeck, trad.). Penguin Books.

ḤUSAIN, Intizar. (1995). *Āge samandar hai*. Traduction anglaise : Ḥusain, I. (2015). *The Sea Lies Ahead* (R. Jalil, trad.). Harper Perennial.

Recueils de nouvelles en ourdou

HUSAIN, Intizar. (1952). *Galī kuce*. Shāhīn Publishers.

HUSAIN, Intizar. (1967). *Āk̄h̄rī ādmī*. Kitābyāt.

HUSAIN, Intizar. (1973). *Shahr-i afsos*. Maktabah-i Kārvān.

HUSAIN, Intizar. (1987). *Janam kahānyān*. Sang-i Mīl Publications.

HUSAIN, Intizar. (2011). *Kachve*. Sang-i Mīl Publications.

Anthologies de nouvelles traduites en anglais

HUSAIN, Intizar. (1998). *The Seventh Door and Other Stories* (M. U. Memon, éd.). Lynne Rienner Publishers.

HUSAIN, Intizar. (2002a). *A Chronicle of Peacocks: Stories of Partition, Exile and Lost Memories* (A. Bhalla, trad.). Oxford University Press.

HUSAIN, Intizar. (2002b). *Circle and Other Stories* (M. Sheikh, trad.). Alhamra.

HUSAIN, Intizar. (2016). *Story Is a Vagabond: Fiction, Essays, and Drama* (A. Bhalla, A. Farrukhi & N. Zaidi, trad.). Oxford University Press.

Anthologies autobiographiques, essais et critiques littéraires

HUSAIN, Intizar. (1989). *‘Alāmaton kā zavāl*. Sang-i Mīl Publications.

HUSAIN, Intizar. (2007). *Dillī thā jiskā nām*. Sang-i Mīl Publications. Traduction anglaise : HUSAIN, I. (2017). *Once There Was a City Named Delhi* (G. Jamil & F. Ullah, trad.). Yoda Press.

HUSAIN, Intizar. (2011). *Justujū kyā hai (savāniḥ ḥayāt)*. Sang-i Mīl Publications.

HUSAIN, Intizar. (2012). *Chirāghon kā dhuān: Yādon ke pacās baras*. Sang-i Mīl Publications.

Études sur Hussain en français

HAQUE, Shahzaman. (2017). Représentations et usages de l'ourdou en tant que langue littéraire chez Intizar Hussain et Ashfaq Ahmad. Dans É. Argaud, M. Al-Zaum & E. Da Silva Akborisova (dir.), *Le proche et le lointain : enseigner, apprendre et partager des cultures étrangères* (p. 47-55). Éditions des archives contemporaines.

NOTES

1 François Auffret, doctorant à l'Institut national des langues et civilisations depuis 2019, travaille actuellement sur « Le temps du mythe chez Intizar Husain : construction d'une littérature nationale ou élaboration transnationale d'une littérature-monde ? ».

2 Cette phrase est tirée du concept de Donna Haraway, « *staying with the trouble* », c'est-à-dire accepter de continuer à vivre dans le présent et de forger des formes d'interaction complexes avec les non-humains malgré les crises, l'incertitude, et la destruction écologique (voir Haraway, 2020).

3 Pour *alāvah*, nom masculin, le feu (de camp).

4 Pour *gufā'ōn* de *gufā*, nom féminin, la grotte.

5 De l'anglais *quarter* (« habitation, quartier »).

6 De l'anglais *flat* (« appartement »).

7 De l'anglais *traffic* (« trafic »).

8 De l'anglais *bus* (« bus »).

9 De l'anglais *taxi* (« taxi »).

10 Intizar Husain fait référence ici à José Ortega y Gasset (1883-1955) et à son essai *La Rebelión de las Masas* (*La Révolte des Masses*, 1930) où il introduit le concept de l'« homme-masse » et critique son irruption dans l'espace public occidental.

11 Intizar Husain fait ici référence à Tulsi (Tulsidas, ^{xvi}-^{xvii}^e siècle), Kabir (^{xv}^e siècle) et Nazir (Akbarabadi, ^{xviii}^e siècle), tous trois des poètes humanistes qui ont laissé une forte empreinte dans le paysage culturel et spirituel sud-asiatique.

12 De l'anglais *commitment* (« engagement »).

13 De l'anglais *bus* (« bus »).

14 De l'anglais *cinema* (« cinéma »).

15 De l'anglais *cultural* (« culturel »).

16 En anglais et en alphabet latin dans le texte.

17 David Herbert Lawrence (1885-1930) était un écrivain britannique connu pour sa critique des aspects déshumanisants de l'industrialisation.

- 18 De l'anglais *epic* (« épopée »).
- 19 De l'anglais *socialist* (« socialiste »).
- 20 Intizar Hussain fait ici référence à un vers de Mirza Asadullah Khan Ghalib (1797-1869) : « *kyā tang ham sitam-zadagān kā jahān hai, jis meṇ kih ek baiza-i mor āsmān hai* » (Ghalib, 1982, p. 309 ; voir Pritchett, 2020).
- 21 Intizar Hussain fait ici référence à la représentation par Franz Kafka (1883-1924) de l'Homme comme un individu impuissant face à l'absurdité déshumanisante de sa propre condition et plus précisément à son ouvrage *La Métamorphose* publié en 1915, qui décrit la métamorphose irréversible de Gregor Samsa en un monstrueux insecte.
- 22 Mir Taqi Mir (1723-1810) était un poète ourdou réputé pour ses poèmes mélancoliques.
- 23 Munir Niazi (1923-2006) était un poète ourdou contemporain d'Intizar Hussain.
- 24 Après l'indépendance de l'Inde et du Pakistan en 1947, les deux pays se sont affrontés à trois reprises : en 1947, en 1965 et en 1971.
- 25 Lors de la publication de cet essai, le Pakistan sortait tout juste de la guerre civile de 1971 qui opposa Pakistan occidental et Pakistan oriental et qui résulta en l'indépendance du Bangladesh.
- 26 Intizar Hussain fait référence aux émeutes violentes qui se déclenchèrent dans la province du Sindh à partir de juillet 1972, entre Sindhis et Muḥājirs ourdouphones (les émigrés venus d'Inde après la partition de 1947) quand l'Assemblée de la province du Sindh fit du sindhi sa seule langue officielle.
- 27 Intizar Hussain cite ici une parabole du Nouveau Testament (Luc 21 : 29 ; Mt 21 : 19).

ABSTRACTS

Français

Cet article fournit la première traduction en français, introduite et annotée, d'un essai complet d'Intizar Hussain, écrivain pakistanais de renommée mondiale. Rédigé en ourdou en 1972, ce texte explore les rapports entre humains et non-humains et pose une question fondamentale : comment penser l'humanité sans les autres créatures de l'univers (les vampires, les animaux, les arbres) ? Hussain déplore dans cet essai l'arrogance et

l'anthropocentrisme croissants qui accompagnent l'industrialisation et l'ère de l'information. Ces dynamiques, selon lui, ont radicalement transformé notre rapport au non-humain : elles ont fait disparaître les paysages et personnages mythiques du conte, réduit la littérature à des préoccupations uniquement humaines et appauvri l'imaginaire au profit d'un réalisme étroit. En s'appuyant sur le recueil sanskrit des *Contes du Vampire*, où dialoguent le roi Vikram et le *vetāl*, Hussain souligne l'importance de l'humilité, de la métamorphose et de la pluralité des réalités : il invite à s'accrocher au monde non humain, seul moyen de préserver la richesse créative et la profondeur de l'expérience humaine.

English

This article presents the first French translation, introduced and annotated, of a complete essay by the renowned Pakistani author Intizar Husain. Written in Urdu in 1972, the essay explores the relationship between humans and nonhumans and poses a fundamental question: how can we think the human without the other creatures of the universe (vampires, animals, trees)? Husain laments the growing arrogance and anthropocentrism accompanying industrialization and the information age. According to him, these dynamics have drastically transformed our relationship with the nonhuman: they have erased the mythic landscapes and characters of traditional tales, confined literature to exclusively human concerns, and weakened imagination in favour of a narrow realism. Drawing on the Sanskrit collection "Vikram and the Vampire", in which King Vikram and the *vetāl* enter into dialogue, Husain underlines the importance of humility, metamorphosis, and the plurality of realities. He ultimately encourages us to hold fast to the nonhuman world as the only means of preserving creative richness and the depth of human experience.

INDEX

Mots-clés

humains/non-humains, éco-fiction/éco-poétique, Intizar Hussain, nouvelle ourdoue, Vikram-Vetal

Keywords

humans-nonhumans, ecofiction/ecopoetics, Intizar Husain, Urdu short story, Vikram-Vetal

AUTHORS

Farha Noor

Freie Universität Berlin

<https://orcid.org/0000-0001-7102-7831>

« Vikram, le vampire et le conte » d'Intizar Hussain (1972)

farha.noor[at]fu-berlin.de

IDREF : <https://www.idref.fr/297253514>

Ève Tignol

CNRS – Centre d'études sud-asiatiques et himalayennes / EHESS

eve.tignol[at]cnrs.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/24958753X>

ORCID : <http://orcid.org/0000-0001-9230-8456>

HAL : <https://cv.archives-ouvertes.fr/eve-tignol>