Agastya
ISSN : 3095-9926
Éditeur : UGA Éditions

2 | 2026
Non-humains

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

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

Farha Noor et Ève Tignol

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

DOI : 10.35562/agastya.452

Référence électronique
Farha Noor et Ève Tignol, « « Vikram, le vampire et le conte » d'Intizar Hussain (1972) », *Agastya* [En ligne], 2 | 2026, mis en ligne le 02 juin 2026, consulté le 21 octobre 2026. URL : https://publications-prairial.fr/agastya/index.php?id=452

Droits d'auteur
CC BY-SA 4.0

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

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

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

Farha Noor et Ève Tignol

PLAN

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

NOTES DE L’AUTEUR

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.

TEXTE

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 vécut 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 *Qayyūmá 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 kahāniyāṉ* (« 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 (*Basti*), 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 littéraire [1]. Ses

récits 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 issues 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 *ʿAlāmatoṉ kā zavāl* (« Le déclin des symboles »), rééditée à plusieurs reprises (Ḥusain, 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 XIe 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’égocentrisme 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, diverse formes de prose brève coexistaient et étaient largement pratiquées, telles que le *qiṣṣah*, 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 trouble [2] » : 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 *nastaʿlīq* 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/cpso/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 الاو 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 پُر شور سمندر کا ساحل ہو۔ گیان دھیان، تخیّل کی تربیت، تخلیقی عمل بر گد کی چھاؤں میں بھی ہو سکتا ہے، پہاڑوں کی گپھاؤں 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 گھنے اونچے درختوں کا بدل نہیں بن سکتیں ۔

25 Afsāne kā mustaqbil tārīk hai is li’e kih dunyā meṉ daraḵẖt kam hote cale jā rahe haiṉ aur ādmiyoṉ kī bhīṛ baṛhtī calī jā rahī hai. Aisī dunyā meṉ jahāṉ ādmī hī ādmī hoṉ ṣaḥāfat paidā ho saktī hai. Shiʿr aur afsānah paidā nahīṉ ho sakte. Ṣaḥāfat aur ḵẖiṭābat ḵẖaliṣ insānī dunyā ke ẕarā’iʿ-yi iẓhār haiṉ. Shiʿr aur afsānah ḵẖaliṣ insānī ẕarā’iʿah-i iẓhār nahīṉ. Unhoṉ ne insān aur g̲hair-insān ke bāhamī mel-milāp se janam liyā hai. Afsāne ne us zamāne meṉ janam liyā thā jab is dhartī par daraḵẖt bahut aur ādmī kam the. Rāt paṛtī to alāv [3] ke gird muṭṭhī bhar ādmī, āge andherā hī andherā aur daraḵẖt hī daraḵẖt. Fiṭrat kī banā’ī hū’ī cīz kā badal fiṭrat kī banā’ī hū’ī cīz hī ho saktī hai. Jangal nahīṉ to ṣaḥrā ho aur ṣaḥrā nahīṉ hai to ūnce pahāṛhoṉ, kisī pur-shor samundar kā sāḥil ho. Gyān-dhyān, taḵẖayyul kī tarbiyat, taḵẖlīqī ʿamal bargad kī chā’oṉ meṉ bhī ho saktā hai, pahāṛoṉ kī guphā’oṉ [4] meṉ bhī ho saktā hai, ṣaḥrā kī vusaʿtoṉ meṉ bhī ho saktā hai — magar kārḵẖāne kī dīvār ke sāye meṉ nahīṉ ho saktā aur falak-bos ʿimārteṉ falak-bos pahāṛoṉ aur ghane ūnce daraḵẖtoṉ kā badal nahīṉ ban saktīṉ.

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 کوارٹروں اور فلیٹوں سے اب مفر نہیں ہے۔ آرتگا جو زے نے آج سے چالیس برس پہلے انسانی بھیڑ کا جو نقشا یورپ کے

س یاق و سباق میں کھینچا تھا اب وہ ہماری بستیوں میں بھی صنعتی عہد کی پرچھائیاں پڑنے کے ساتھ اُبھر رہا ہے۔ ٹریفک اتنا ہے کہ درختے کاٹ کاٹ کر سڑکیں پھیلا ئی 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۔ رہائیش کا مسئلہ بھی اسی قدر سنگین ہے۔ مکان کم ہیں مکین بہت ہیں ۔ نئی آبا دیاں 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 حتّٰی کہ ان میں پڑے ہوئے تالوں پر زنگ جم جاتی تھی اب کسی شہر میں نظر نہیں آتے۔ ایسے مکان پُر اسرار بن کر تخیّل کی نشو و نما کرتے تھے اور قصّہ کہانی کو جنم دیتے تھے۔ تخیّل کی نشو و نما کچھ خالی پُر اسرار مکانوں کے ذمّے تھی، کچھ گھنے پرانے درختوں کے ذمّے ، کچھ پرندوں اور دوسرے جانوروں کے ذمّے تھی یہ سب معاشرے کے فعال کر دار تھے۔ انسان دوستی بر حق مگر تکسی ، کبیر اور نظیر کی انسان دوستی خالی خولی انسانی حوالے سے نہیں تھی ۔ وہ انسان اور غیر انسان کے اس پُر اسرار رشتے 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 بھرکم مشینوں کے ساتھ ایک نئے عہد بر بریت 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 بنتا جا رہا ہے ۔ اب 'بیتال پچیسی' نہیں لکھی جا سکتی۔ کیوں؟ اس لیے کہ بیتال نے یہ کہا تھا کہ 'راہ اچھی باتوں کی چرچا میں کٹے تو اچھا ہے ۔ سوا ے راجا جو میں کتھا کہتا ہوں اسے سُن۔ 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 پُر 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 سُن ہی نہیں سکتے ۔

28 Falak-bos ʿimārtoṉ, shor macāte kārḵẖānoṉ, qaṭ̣ār-andar-qaṭ̣ār kvārṭaroṉ [5] aur flaiṭoṉ [6] se ab mafar nahīṉ hai. Ārtigā Joze ne āj se cālīs baras pahle insānī bhīṛ kā jo naqshā Yūrap ke siyāq-o sabāq meṉ khīncā thā ab vah hamārī bastiyoṉ meṉ bhī ṣanaʿtī ʿahad kī parchāyāṉ paṛne ke sāth ubhar rahā hai. Ṭraifik [7] itnā hai kih daraḵẖt kāṭ kāṭ kar saṛakeṉ phailā'ī jā rahī haiṉ. Bas [8] ādmiyoṉ se bharī hotī haiṉ, rikshā'oṉ aur ṭaiksiyoṉ [9] ke shor se kān paṛī āvāz sunā'ī nahīṉ detī. Magar savārī kā phir bhī toṛā hai. Rahā'ish kā mas'alah bhī is qadar sangīn hai. Makān kam haiṉ makīn bahut haiṉ. Nayī ābādiyāṉ basā'ī jā rahī haiṉ. Jahāṉ kal jangal the āj vahāṉ kvārṭaroṉ aur flaiṭoṉ kā jangal phailā hū'ā hai. Us ke bavajūd makān kā ḥuṣūl ek mas'alah hai. Ḵẖālī makān māẓī kā afsānah haiṉ, aise makān jo barsoṉ ḵẖālī paṛe rahte the hattá kih un meṉ paṛe hū'e tāloṉ par zang jam jātī thī ab kisī shahr meṉ naẓar nahīṉ āte. Aise makān pur-asrār ban kar taḵẖayyul kī nasho-o-numā karte the aur qiṣṣah kahānī ko janam

dete the. Taḳẖayyul kī nasho o numā kuch ḳẖālī pur-asrār makānoṉ ke ẕimme thī, kuch ghane purāne daraḳẖtoṉ ke ẕimme, kuch parindoṉ aur dūsre jānvaroṉ ke ẕimme thī yih sab muʿāshare ke faʿāl kirdār the. Insān-dostī bar-ḥaq magar Tulsī, Kabīr, aur Naẕīr kī insān-dostī ḳẖālī-ḳẖūlī insānī ḥavāle se nahīṉ thī. Vah insān aur g̲hair-insān ke us pur-asrār rishte ke ḥavāle se thī jo un zamānoṉ meṉ parvān caṛhne-vāle muʿāsharoṉ kī bunyād thā. Magar ab ham apnī falak-bos ʿimārtoṉ, shor macāte kārḳẖānoṉ aur bhārī-bharkam mashīnoṉ ke sāth ek naʾe ʿahd-i barbariyat meṉ dāḳẖil ho rahe haiṉ. Is tahẕīb-numā barbariyat kī badaulat tajarbe kā mintaqah sukaṛtā jā rahā hai aur iṯṯilāʿāt o maʿlūmāt kā jangal phailtā jā rahā hai. Ādmī kā jangal se rishtah ṭūṭ rahā hai aur ādmī janglī bantā jā rahā hai.
Ab "*Betāl Paccīsī*" nahīṉ likhī jā saktī. Kyūṉ? Is liʾe kih betāl ne yih kahā thā kih rāh acchī bātoṉ kī carcā meṉ kaṭe to acchhā hai. Sivāʾe rājā jo maiṉ kathā kahtā hūṉ use sun. Jo tū raste meṉ bolegā to maiṉ ulṭā phir jāʾūṉgā. Magar ab ham bolne bahut lage haiṉ. Taqrīreṉ, aḳẖbārī bayānāt, muẕākare, mubāḥaṩe, aur hamārī rāheṉ bahut pur-shor haiṉ. Un rāhoṉ par calte hūʾe insān aur g̲hair-insān ke darmiyān mukālamah mumkin nahīṉ rahā. Musalsal shor ke bīch hamarī samāʿt meṉ farq ā gayā hai. Kuch āvāzeṉ to ab ham sun hī nahīṉ 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.

30 ج ب را جا بکرما جیت بیچ میں بول پڑا اور بیتال واپس درخت پہ جا لٹکا تو حقیقت نگاری والا افسانہ پیدا ہوا۔ سماجی اصلاح ، سیاسی صورتِ حال کی عکاسی، انقلاب، کومٹ منٹ یہ راجا بکرم کے اپنے تراشے ہوئے بت ہیں یا ڈی ایچ لارنس کے لفظوں میں خیالات و افکار کی ردّی کی ٹوکری کہ ہم نے اپنے سروں پر اُٹھا رکھی ہے اور کچھ خبر نہیں ہے کہ ہمارے اندر ایک تاریک برِّ اعظم سانس لے رہا ہے ۔ کتھا سنانے والا بیتال کہیں دور درخت پر کم متھان لٹکا ہوا ہے۔ یہاں را جا بکرم ردّی 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 ردّی کی ٹوکری کو کائنات سمجھ رہا ہے۔ حقیقت نگاری کی روایت میں لکھے ہوئے افسانوں کو دیکھے۔ 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 بکرم اپنے خیالاتِ عالیہ بیان کر رہا ہے ۔ کبھی سماجی اصلاح کا بیڑا اُٹھاتا ہے، کبھی انقلاب کا نعرہ لگاتا ہے، کبھی کومٹ منٹ کی بات کرتا ہے۔ کبھی رجائیت کا پیغام دیتا ہے ، قوم کا حوصلہ بندھاتا ہے۔ اس کے سوا اس کے

ل یے 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 ہوتی ہے۔ جو اس پسند پر پورا نہیں اُتر تا اس کے خلاف شور اُٹھتا ہے :

'KILL HIM FOR HIS BAD VERSES'

31 Jab rājā Bikramājīt bīc meṉ bol paṛā aur betāl vāpas daraḵẖt pih jā laṭkā to ḥaqīqat nigārī-vālā afsānah paidā hū'ā. Samājī iṣlāḥ, siyāsī ṣūrat-i ḥāl kī ʿakkāsī, inqilāb, komiṭmanṭ [12] yih rājā Bikram ke apne tarāshe hū'e but haiṉ yā Ḍī. Aich. Lā'urens ke lafẕoṉ meṉ ḵẖayālāt o afkār kī raddī kī ṭokrī kih ham ne apne saroṉ par uṭhā rakhī hai aur kuch ḵẖabar nahīṉ hai kih hamāre andar ek tārīk barr-i aʿẕam sāns le rahā hai. Kathā sunāne-vālā betāl kahīṉ dūr daraḵẖt par gum-mathān laṭkā hū'ā hai. Yahāṉ rājā Bikram raddī kī ṭokrī sar pih rakhe bole calā jā rahā hai aur taqāẕā 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 meṉ likhe hū'e afsānoṉ ko dekhiye. Phir un afsānoṉ ko bhī dekhiye jo is rivāyat se bag̲hāvat kar ke likhe ga'e. Betāl nah vahāṉ boltā naẕar ātā nah yahāṉ boltā dikhā'ī paṛtā hai. Donoṉ ṣūratoṉ meṉ rājā Bikram apne ḵẖayālāt-i ʿāliyah bayān kar rahā hai. Kabhī samājī iṣlaḥ kā bīṛā uṭhāyā hai, kabhī inqilāb kā naʿrah lagātā hai, kabhī komiṭmanṭ kī bāt kartā hai. Kabhī rajā'iyat kā paig̲hām detā hai, qaum kā ḥauṣlah bandhātā hai. Is ke sivā us ke liye cārah bhī kyā hai? Kyūṉkih bhīṛ bahut hai, basoṉ [13] meṉ, sīnemā [14] gharoṉ meṉ, kalcaral [15] taqrīboṉ meṉ bhīṛ kā apnā maẕāq hotā hai aur apnī pasand aur nā-pasand hotī hai. Jo us pasand par pūrā nahīṉ utartā us ke ḵẖilāf 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. Lawrence [17], 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 سو 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 سایوں کے ساتھ کہاں گم ہو گئی۔ ایک وہ داستانیں تھیں جن میں آدمی کائنات کے ایک جز کے طور 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 جوکھم بھرے سفر میں کبھی بیتال سے مڈبھیڑ ہوتی تھی، کبھی اژدہوں اور راکشسوں 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 جائے، 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۔ راکشس بستیوں میں پیدا ہوئے اور آدمی منتر جنتر 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 قصّہ کہانیوں میں بیان ہوئی۔ مگر کافکا کے انسان نے بھرے شہر کے بیچ اپنی جون بدلی۔ اسے اپنی جون میں واپس آنا نصیب نہیں ہوا۔ انسانی جوہر کی موت ، ایپک کا خاتمہ ، داستان کا انجام ۔ یورپ پر موقوف نہیں جہاں جہاں آدمی کو اس صورتِ حال سے پالا 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-zadoṉ kī dunyā itnī tang hai kih chiyūnṭī kā anḍā hamārā āsmān hai yih kaisī dunyā hai kih insānī chahre hī har ṭaraf dikhā’ī dete haiṉ. Bāqī kā’ināt apne daraḳẖtoṉ, darindoṉ aur sāyoṉ ke sāth kahāṉ gum ho gayī. Ek vah dāstāneṉ thīṉ jin meṉ ādmī kā’ināt ke ek juz ke ṭaur naẓar ātā thā, kabhī insānī cahroṉ ke

darmiyān, kabhī ajnabī g̲hair-insānī ṣūratoṉ meṉ ghirā hū’ā, kabhī bastī meṉ, kabhī bastī se bāhar jangloṉ meṉ bhaṯaktā hū’ā. Vah aisī insānī dunyā thī jis ke darīce ajnabī jangloṉ meṉ khulte the aur maʿlūm se nā-maʿlūm kī ṭaraf safar jārī rahtā thā. Us jokham-bhare safar meṉ kabhī betāl se muḍbheṛ hotī thī, kabhī azhdahoṉ aur rākshasoṉ se laṛnā paṛtā thā, kabhī jūn hī badal jatī thī jo raste meṉ 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 iṯminān se jā’e, kisī ghūnṭ hiran naẓar nah ā’e kih vah is kā taʿāqub kare aur rastah bhūl jā’e. Na’e afsānah nigār ne samjhā kih jangal sach much g̲hā’ib ho ga’e haiṉ. Phir us ne aisī insānī dunyā pesh karnī shurūʿ kī jis ke darīce kisī jangal meṉ nahīṉ khulte. Magar ādmī kā shaiṭān ādmī. Rākshas bastiyoṉ meṉ paidā hū’e aur ādmī mantar-jantar ke bag̲hair hī jūn badalne lage. Jangal ke safar meṉ ādmī kī jūn badaltī thī to vah apnī insānī jidd o jahd ke zor par apnī jūn meṉ vāpas bhī ā jātā thā. Ādmī kā dūsrī jūn meṉ jā kar phir apnī jūn meṉ vāpas ānā insānī jauhar kī fateḥ kā eʿlān thā. Yih ek ʿaẓīm insānī razmiyah hai jo purāne qiṣṣah-kahāniyoṉ meṉ bayān hū’ī. Magar Kāfkā ke insān ne bhare shahr ke bīc apnī jūn badlī. Use apnī jūn meṉ vāpas ānā naṣīb nahīṉ hū’ā. Insānī jauhar kī maut, epik [18] kā k̲h̲ātimah, dāstān kā anjām. Yūrap par mauqūf nahīṉ, jahāṉ jahāṉ ādmī ko is ṣūrat-i ḥāl se pālā paṛegā us ke sāth yihi guzregī magar soshalisṭ [19] dānishvar kahtā hai kih aisā mat kaho kih yih qunūṭiyat kā parcār hai, insāniyat kī taẓlīl hai. Insān ʿaẓīm hai k̲h̲udāyā, vah bandar nahīṉ ban saktā.

35 Ainsi, à présent, « notre monde à nous, opprimés, est si étroit que nous avons pour ciel un œuf de fourmi [20] ». 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 Kafka [21] 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 'کلیاتِ 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 گند، مانس گند۔

37 Acchā yih qunūṭiyat hai to phir? Qunūṭī ādmī hī ho saktā hai, bandar qunūṭī nahīṉ hote. Māyūs honā aur shiʿr kahnā Mīr kā muqaddar ṭhahrā. Bandar nah māyūs hote haiṉ nah shiʿr kahte haiṉ lekin agar Kulliyāt-i Mīr un ke hathe caṛh jā'e to vah us kī cindī cindī ẓarūr kar sakte haiṉ. Taraqqī pasand tanqīd ne Mīr kī cindī cindī kī, Mīr kī aur har us shiʿr kī aur afsāne kī jis se unheṉ 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 Mir [22]. 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 منیر نیازی کا کوئی کوئی شعر مجھے حیران کرتا ہے کہ اس زمانے میں یہ شخص شہر میں چلتا چلتا اچانک جنگل میں کیسے جانکلتا ہے۔ میں حیران ہوتا ہوں اور رشک کرتا ہوں اس لیے کہ مجھے مسلسل شہر میں چلتے رہنا اور ہجوم کے درمیان مستقل سانس لینا پسند نہیں۔ اس عمل 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 تئیں 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 ، رکشا 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 کتنے بے وقار ہیں ۔

40 Munīr Niyāzī kā koʼī koʼī shiʿr mujhe ḥairān kartā hai kih is zamāne meṉ yih shaḵẖṣ shahr meṉ caltā caltā acānak jangal meṉ kaise jā nikaltā hai. Maiṉ ḥairān hotā hūṉ aur rashk kartā hūṉ is liʼe kih mujhe musalsal shahr meṉ calte rahnā aur hajūm ke darmiyān mustaqil sāns lenā pasand nahīṉ. Is ʿamal meṉ lagtā hai kih maiṉ insānī vaṣf se maḥrūm hotā jā rahā hūṉ. Āḵẖir kyūṉ aisā moṛ nahīṉ ātā kih shahr se guzar kar maiṉ apne taʼīn jangal meṉ pāʼūṉ? Jangal meṉ ādmī jis ḵẖauf se āshnā hotā hai vah shahr ke ḵẖauf se muḵẖtalif hotā hai. Vah nā-maʿlūm kā ḵẖauf hotā hai. Nā-maʿlūm kā ḵẖauf ādmī kī ẕāt meṉ gahrāʼī aur gīrāʼī paidā kartā hai magar ab nā-maʿlūm kā ḵẖauf ghāʼib hai. Ab ham maʿlūm ke ḵẖauf meṉ mubtalā haiṉ. Jang kā ḵẖauf, ḵẖānah-jangī kā ḵẖauf, lisānī fasādāt kā ḵẖauf, rikshā ke ḥādiṯe meṉ kām ā jāne kā ḵẖauf, kisī ghunḍe ke hathe caṛh jāne kā ḵẖauf. Ḵẖauf kī yih ṣūrateṉ ẕillat-āmez ṣūrateṉ haiṉ aur maut ke yih ṭarīqe kitne be-vaqār haiṉ.

41 Certains vers de Munir Niazi [23] 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 guerre [24], la peur de la guerre civile [25], la peur de conflits linguistiques [26], 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 بچّوں 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 کونپلیں پھوٹتی 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 کتھا تمثیل اور حکایات بیان کریں کہ دنیا درختوں سے خالی ہو رہی ہے اور میں نہیں جانتا کہ نیم کا وہ پیڑ 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:

بڑھئی اوت دیکھ کے ترور ڈولن لاگ

مگر اب تو درختوں کی پوری تہذیب ہی ڈول گئی ہے ۔ صنعتی تہذیب کے بچّے اپنے آپ کو بچّہ نہیں مانتے اور کہانیاں سننا پسند نہیں کرتے ۔ انھوں نے بتال کو چپ کر دیا اور خود اونچی 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 پیڑ میرے باہر تھا، ایک نیم کا پیڑ میرے اندر ہے۔ باہر کے پیڑ پر جو گزری سو گزری مگر اندر کا پیڑ تو نہ مر جائے۔ میرا کومٹ منٹ اپنے نیم کے پیڑ کے ساتھ ہے جس کا پھل کڑوا ہوتا ہے۔ پیوستہ رہ شجر سے ، نیم کے پیڑ سے اور افسانے سے ، امیدِ بہار کے بغیر کہ اب لوگ بچّوں کی مانند نہیں رہے اور کہانیاں سننا پسند نہیں کرتے ۔

43 Mahātmā Buddh ne kahā thā kih log bacchoṉ kī mānand haiṉ aur kahāniyāṉ sunnā pasand karte haiṉ. So unhoṉ ne kahāniyāṉ sunā'īṉ aur Haẕrat ʿĪsá ne tamsīleṉ bayān kīṉ. Unhoṉ ne ek tamsīl yih bayān kī kih anjīr ke daraḳẖt ko aur sab daraḳẖtoṉ ko dekho. Jab un meṉ koṉpaleṉ phūṭṭī haiṉ to tum jān lete ho kih garmī ke din ās pās haiṉ. Magar ham jāṛe aur garmī kī rut kī ḳẖabar kaise pā'eṉ aur kaise kathā tamsīl aur ḥikāyāt bayān kareṉ kih dunyā daraḳẖt se ḳẖālī ho rahī hai aur maiṉ nahīṉ jāntā kih nīm kā vah peṛ jo bacpan ke dinoṉ meṉ mujhe garmī aur barsāt kī ḳẖabar diyā kartā thā ab kis ḥāl meṉ hai. Qā'im hai yā shahīd ho gayā aur suno kih Kabīr-jī ne kyā kahā:

baṛhaʼī avat dekh ke tarūr ḍolan lāg

Magar ab to daraḵẖtoṉ kī pūrī tahẕīb hī ḍol gayī hai. Ṣanaʿtī tahẕīb ke bacce apne āp ko bacce nahīṉ mānte aur kahāniyāṉ sunnā pasand nahīṉ karte. Unhoṉ ne betāl ko cup kar diyā aur ḵẖūd ūncī āvāz se bol rahe haiṉ, naʿrah lagā rahe haiṉ. Kahte haiṉ kih naʿre hī āj ke afsāne haiṉ. Phir maiṉ afsānah likhne pe kyūṉ muṣir hūṉ? Shāyad is liʼe 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 jāʼe. Merā komiṭmanṭ 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 baccoṉ kī mānand nahīṉ rahe aur kahāniyāṉ sunnā pasand nahīṉ 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 proche [27]. » 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 - nH	honorifique - non honorifique	REL	pronom relatif
IPFT	imparfait	S	singulier
IMP	impératif	SUBJ	subjonctif
INCEP	inceptif	1, 2, 3	1re, 2e, 3e 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 meṉ daraḵẖt kam hote cale jā rahe haiṉ aur ādmiyoṉ kī bhīṛ baṛhtī 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*).

daraḵẖt	*kam hote*	*cale jā*	*rahe haiṉ*
arbre	diminuer.PI	DUR	PROG.Prés.3MP

> « les arbres vont en diminuant. »

Il s'agit ici de la 3e 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.

bhīṛ	*baṛhtī*	*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 3e personne du féminin singulier au présent continu duratif du verbe lexical *baṛhnā* (« augmenter »).

> Aisī dunyā meṉ jahāṉ ādmī hī ādmī hoṉ ṣaḥāfat paidā ho saktī hai. Shiʿr aur afsānah paidā nahīṉ ho sakte.

jahāṉ	*ādmī*	*hī*	*Ādmī*	*hoṉ*
où	humain	FOC	humain	être.SUBJ.Prés.3MP

> « où il n’y a que des humains »

50 *Jahāṉ* (« 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 réduplication 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).

Shiʿr	*aur*	*afsānah*	*paidā*	*nahīṉ*	*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 ḳẖiṭābat ḳẖaliṣ insānī dunyā ke ẕarāʾiʿ-yi iẓhār haiṉ. Shiʿr aur afsānah ḳẖaliṣ insānī ẕarāʾiʿah-i iẓhār nahīṉ.

> Unhoṉ ne insān aur g̲hair-insān ke bāhamī mel-milāp se janam liyā hai.

51 *ẕarā'iʿ-yi iẓhār* et *ẕarā'iʿah-i iẓhār* : l'annexion persane ou *iẓāfat* (littéralement « augment ») consiste à ajouter une voyelle invariable *-i* à la suite d'un nom pour lui ajouter un déterminant (déterminé + *-i* + déterminant), soit un nom complément de nom soit un adjectif épithète. L'*iẓāfat* traduit un génitif (ici *ẕarā'iʿah-i iẓhār* « le moyen d'expression ») ou une détermination adjectivale.

Shiʿr	*aur*	*afsānah*	*k̲h̲aliṣ*	*insānī*	*ẕarā'iʿah-i iẓhār*	*nahīṉ.*
poésie	et	conte	seulement	humain (adj)	moyen d'expression	NEG

> « la poésie et le conte ne sont pas seulement un moyen d'expression humain. »

Dans cette proposition, le verbe *honā* (« être ») conjugué à la 3e personne du pluriel (*haiṉ*) est sous-entendu.

Unhoṉ	*ne*	*insān*	*aur*	*g̲hair-īnsān*	*ke*	*bāhamī*	*mel-milāp*	*se*	*janam*	*liyā hai.*
3P	ERG	humain	et	non-humain	GEN	Mutuel	rencontre	ABL	naître	prendre.PFT.3MS

> « Ils sont nés de la rencontre mutuelle entre l'humain et le non-humain. »

Le verbe composé *janam lenā* (« prendre vie ») est conjugué au parfait (passé composé) qui se compose du participe accompli et du présent de l'auxiliaire « être ». Le verbe étant transitif, la forme requiert la structure ergative (agent à la forme oblique + postposition ergative *ne*) et le verbe s'accorde avec le patient non marqué (ici *janam*, masculin singulier).

> Afsāne ne us zamāne meṉ janam liyā thā jab is dhartī par daraḳ̲h̲t bahut aur ādmī kam the. Rāt paṛtī to alāv ke gird muṭṭhī bhar ādmī, āge andherā hī andherā aur daraḳ̲h̲t hī daraḳ̲h̲t.

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 paṛtī 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 3e personne du féminin singulier (*thī*) formant l'imparfait du verbe *paṛnā* est également omis. Sans aucune omission, la relative se lirait : *jab rāt paṛtī thī* (« quand la nuit tombait »).

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

> Fiṭrat kī banā'ī hū'ī cīz kā badal fiṭrat kī banā'ī hū'ī cīz hī ho saktī hai. Jangal nahīṉ to ṣaḥrā ho aur ṣaḥrā nahīṉ hai to ūnce pahāṛhoṉ, kisī pur-shor samundar kā sāḥil ho.

53 *banā'ī hū'ī cīz* : il s'agit du participe accompli de *banānā* (« créer ») suivi du participe accompli du verbe « être » (*hū'ī*) 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	*nahīṉ*	*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 corrélative *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, taḳẖayyul kī tarbiyat, taḳẖlīqī ʿamal bargad kī chā’oṉ meṉ bhī ho saktā hai, pahāṛoṉ kī guphā’oṉ meṉ bhī ho saktā hai, ṣaḥrā kī vusaʿtoṉ meṉ bhī ho saktā hai — magar kārḳẖāne kī dīvār ke sāye meṉ nahīṉ ho saktā aur falak-bos ʿimārteṉ falak-bos pahāṛoṉ aur ghane ūnce daraḳẖtoṉ kā badal nahīṉ ban saktīṉ.

taḳẖlīqī	*ʿamal*	*bargad*	*kī*	*chā’oṉ*	*meṉ*	*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 3e 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 *ʿamal* qui est masculin singulier.

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

> Falak-bos ʿimārtoṉ, shor macāte kārḳẖānoṉ, qaṭār-andar-qaṭār kvārṭaroṉ aur flaiṭoṉ se ab mafar nahīṉ hai. Ārtigā Joze ne āj se cālīs baras pahle insānī bhīṛ kā jo naqshā Yūrap ke siyāq-o sabāq meṉ khīncā thā ab vah hamārī bastiyoṉ meṉ bhī ṣanaʿtī ʿahad kī parchāyāṉ paṛne ke sāth ubhar rahā hai.

qaṭār-andar-qaṭār	…	*flaiṭoṉ*	*se*	*ab*	*mafar*	*nahīṉ*	*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 esquissé […] 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 *khīncnā* (« esquisser ») est conjugué à la 3e personne masculin singulier du plus-que-parfait et requiert la construction ergative (sujet à l'oblique + particule *ne*).

parchāyāṉ paṛne ke sāth : l'infinitif du verbe *paṛnā* (« tomber, se projeter »), dont le sujet est *parchāyāṉ* (« 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 daraḳẖt kāṭ kāṭ kar saṛakeṉ phailā'ī jā rahī haiṉ. Bas ādmiyoṉ se bharī hotī haiṉ, rikshā'oṉ aur ṭaiksiyoṉ ke shor se kān paṛī āvāz sunā'ī nahīṉ detī.

56 *daraḳẖt kāṭ kāṭ kar* : *kāṭ 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 *kāṭ-* exprime la répétition ou l'intensité de l'action.

Bas	*ādmiyoṉ*	*se*	*bharī*	*hotī haiṉ*
Bus	humains.O	ABL	plein (adj)	être.Prés.3FP

> « les bus sont pleins d'humains »

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

kān	*paṛī*	*āvāz*	*sunā'ī*	*nahīṉ*	*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 haiṉ makīn bahut haiṉ. Nayī ābādiyāṉ basā'ī jā rahī haiṉ. Jahāṉ kal jangal the āj vahāṉ kvārṭaroṉ aur flaiṭoṉ 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	*ābādiyāṉ*	*basā'ī*	*jā*	*rahī haiṉ*
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 (*ābādiyāṉ*, féminin pluriel) et de l’auxiliaire *jānā* (« aller ») conjuguée ici au présent progressif.

> Ḵẖālī makān māẓī kā afsānah haiṉ, aise makān jo barsoṉ ḵẖālī paṛe rahte the hattá kih un meṉ paṛe hū’e tāloṉ par zang jam jātī thī ab kisī shahr meṉ naẓar nahīṉ āte. Aise makān pur-asrār ban kar taḵẖayyul kī nasho-o-numā karte the aur qiṣṣah kahānī ko janam dete the.

aise	*makān*	*jo*	…	*rahte the*	…	*ab*	*naẓar*	*nahīṉ*	*āte* [*haiṉ*]
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 ».

hattá kih	*un*	*meṉ*	*paṛe hū'e*	*tāloṉ*	*par*	*zang*	*jam jātī* [*haiṉ*]
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 meṉ : le pronom-adjectif indéfini *kuch* (quelque) est ici fléchi à l'oblique singulier comme le requiert la postposition *meṉ* (« dans ») et sert à marquer l'indétermination : « dans n'importe quelle ville ».

Aise	*makān*	*pur-asrār*	*ban kar*	*taḳẖayyul*	*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.

> Taḳẖayyul kī nasho-o-numā kuch ḳẖālī pur-asrār makānoṉ ke ẕimme thī, kuch ghane purāne daraḳẖtoṉ ke ẕimme, kuch parindoṉ aur dūsre jānvaroṉ ke ẕimme thī yih sab muʿāshare ke faʿāl kirdār the.

nasho-o numā	*kuch*	*ḵẖālī*	*pur-asrār*	*makānoṉ*	*ke*	*ẕimme*	*thī*
stimulation	quelque	vide	mystérieux	maisons.O	GEN	responsabilité	être.PFT.3FS

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

yih	*sab*	*muʿāshare*	*ke*	*faʿāl*	*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 Naẕīr kī insān-dostī ḵẖālī-ḵẖūlī insānī ḥavāle se nahīṉ thī. Vah insān aur ġhair-insān ke us pur-asrār rishte ke ḥavāle se thī jo un zamānoṉ meṉ parvān caṛhne-vāle muʿāsharoṉ kī bunyād thā.

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

> « 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 Tulsi etc. n'était pas *uniquement* focalisé sur l'humain.

caṛhne-vāle muʿāsharoṉ 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 *muʿāshare* qui est lui-même à l'oblique comme le requiert la postposition possessive *kī*.

> Magar ab ham apnī falak-bos ʿimārtoṉ, shor macāte kārk̲ẖānoṉ aur bhārī-bharkam mashīnoṉ ke sāth ek na'e ʿahd-i barbariyat meṉ dāk̲ẖil ho rahe haiṉ. Is tahẕīb-numā barbariyat kī badaulat tajarbe kā mintaqah sukaṛtā jā rahā hai aur iṯṯilāʿāt-o-maʿlūmāt kā jangal phailtā jā rahā hai. Ādmī kā jangal se rishtah ṭūṭ rahā hai aur ādmī janglī bantā jā rahā hai.

60 *ham apnī falak-bos ʿimārtoṉ 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*	*kārk̲ẖānoṉ*	…	*ke sāth*
bruit	produire.PI.MP.O	usines.O	…	avec

> « avec […] [nos] usines produisant du bruit »

ek	*na'e*	*ʿahd-i barbariyat*	*meṉ*	*dāk̲ẖil ho rahe haiṉ*
une	nouveau (adj).O	ère+iẓāfat+barbarie.O	dans	entrer.Prés.PROG.1MP

> « nous entrons dans une nouvelle ère de barbarie »

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

tajarbe	*kā*	*mintaqah*	*sukaṛtā 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 3e 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*	*ṭūṭ 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*" nahīṉ likhī jā saktī. Kyūṉ? Is li'e kih betāl ne yih kahā thā kih rāh acchī bātoṉ kī carcā meṉ kaṭe to acchhā hai. Sivā'e rājā jo maiṉ kathā kahtā hūṉ use sun. Jo tū raste meṉ bolegā to maiṉ ulṭā phir jā'ūṉgā.

Ab	*"Betāl Paccīsī"*	*nahīṉ*	*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 bātoṉ*	*kī*	*carcā*	*meṉ*	*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 corrélative éventuelle dont l'apodose est introduite par *to* mais où le corrélatif (*agar*) de la protase est omis.

sivā'e	*rājā*	*jo*	*maiṉ*	*Kathā*	*kahtā hūṉ*	*use*	*sun*
alors	roi	REL	1S	Histoire	dire.Prés.1MS	DEM.DAT	IMP.2nonH

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

Le verbe *sunnā* est ici conjugué à l'impératif de la 2e 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*	*meṉ*	*bolegā*	*To*	*maiṉ*	*ulṭā*	*phir jā'ūṉgā*
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 haiṉ. Taqrīreṉ, aḵẖbārī bayānāt, muẕākare, mubāḥaṯe, aur hamārī rāheṉ bahut pur-shor haiṉ. Un rāhoṉ par calte hū'e insān aur g̲hair-insān ke darmiyān mukālamah mumkin nahīṉ rahā. Musalsal shor ke bīch hamarī samā'ṯ meṉ farq ā gayā hai. Kuch āvāzeṉ to ab ham sun hī nahīṉ sakte.

Magar	*Ab*	*ham*	*bolne*	*Bahut*	*lage haiṉ*
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 *lagnā* « se coller, être en contact », conjugué à la 1re personne du pluriel au passé composé. Cette construction exprime l'aspect inceptif de l'action (« commencer à »).

samā'ṯ	*meṉ*	*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 3e personne du masculin singulier au passé composé.

> Jab rājā Bikramājīt bīc meṉ bol paṛā aur betāl vāpas daraḳẖt pih jā laṭkā to ḥaqīqat nigārī-vālā afsānah paidā hū'ā. Samājī iṣlāḥ, siyāsī ṣūrat-i ḥāl kī ʿakkāsī, inqilāb, komiṭmanṭ yih rājā Bikram ke apne tarāshe hū'e but haiṉ yā Ḍī. Aich. Lā'urens ke lafẓoṉ meṉ ḳẖayālāt-o-afkār kī raddī kī ṭokrī kih ham ne apne saroṉ par uṭhā rakhī hai aur kuch ḳẖabar nahīṉ hai kih hamāre andar ek tārīk barr-i aʿẓam sāns le rahā hai.

Jab	*rājā Bikramājīt*	*bīc*	*meṉ*	*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 3e 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*	*haiṉ*
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*	*saroṉ*	*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 kahīṉ dūr daraḵẖt par gum-mathān laṭkā hū'ā hai. Yahāṅ rājā Bikram raddī kī ṭokrī sar pih rakhe bole calā jā rahā hai aur taqāẓā 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?

sunāne-vālā	*Betāl*	*kahīṉ*	*dūr*	*daraḵẖt*	*par*	*gum-mathān*	*laṭkā hū'ā*	*hai*
qui raconte (adj)	vampire	quelque.O	lointain.O	arbre.O	sur	pensif (adj)	pendre.PI.MS	être.3MS

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

rājā…	*… ṭokrī*	*sar*	*pih*	*rakhe*	*bole*	*calā jā rahā hai*
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.

taqāẓā kartā hai	*kih*	*ise*	*hī*	*kathā*	*samjho*
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 meṉ likhe hū'e afsānoṉ ko dekhiye. Phir un afsānoṉ ko bhī dekhiye jo is rivāyat se bag̲hāvat kar ke likhe ga'e. Betāl nah vahāṉ boltā naẓar ātā nah yahāṉ

> boltā dikhā'ī paṛtā hai. Donoṉ ṣūratoṉ meṉ rājā Bikram apne ḵẖayālāt-i ʿāliyah bayān kar rahā hai. Kabhī samājī iṣlaḥ kā bīṛā uṭhāyā hai, kabhī inqilāb kā naʿrah lagātā hai, kabhī komiṭmanṭ kī bāt kartā hai. Kabhī rajā'iyat kā paiḡẖām detā hai, qaum kā ḥauṣlah bandhātā hai. Is ke sivā us ke liye cārah bhī kyā hai? Kyūṉkih bhīṛ bahut hai, basoṉ meṉ, sīnemā gharoṉ meṉ, kalcaral taqrīboṉ meṉ bhīṛ kā apnā maẕāq hotā hai aur apnī pasand aur nā-pasand hotī hai. Jo us pasand par pūrā nahīṉ utartā us ke ḵẖilāf shor uṭhtā hai: "Kill him for his bad verses".

Ḥaqīqat-nigārī	*Kī*	*rivāyat*	*meṉ*	*likhe hū'e*	*afsānoṉ*	*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*	*baḡẖāvat 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 *baḡẖāvat 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 3e personne du masculin pluriel au parfait.

Betāl	*nah*	*vahāṉ*	*boltā*	*naẕar*	*ātā* [*haĩ*]
vampire	NEG	là	parler.PI.MS	vue	venir.Prés.3MS

nah	*yahāṉ*	*Boltā*	*dikhā'ī*	*paṛtā 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 3e 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.

bhīṛ	*kā*	*Apnā*	*maẓāq*	*hotā hai*
foule.O	GEN	REFL	goût	être.Prés.3MS

> « la foule a son propre goût »

Le mot *maẓāq* 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-zadoṉ kī dunyā itnī tang hai kih chiyūnṭī kā anḍā hamārā āsmān hai yih kaisī dunyā hai kih insānī chahre hī har ṭaraf dikhā'ī dete haiṉ. Bāqī kā'ināt apne daraḳẖtoṉ, darindoṉ aur sāyoṉ ke sāth kahāṉ gum ho gayī. Ek vah dāstāneṉ thīṉ jin meṉ ādmī kā'ināt ke ek juz ke ṭaur naẓar ātā thā, kabhī insānī cahroṉ ke darmiyān, kabhī

> ajnabī g̲hair-insānī ṣūratoṉ meṉ ghirā hū’ā, kabhī bastī meṉ, kabhī bastī se bāhar jangloṉ meṉ bhaṯaktā hū’ā. Vah aisī insānī dunyā thī jis ke darīce ajnabī jangloṉ meṉ khulte the aur maʿlūm se nā-maʿlūm kī ṭaraf safar jārī rahtā thā.

Bāqī	*kā’ināt* […]	*kahāṉ*	*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*	*dāstāneṉ*	*thīṉ*	*jin*	*meṉ* […]
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*	*… jangloṉ*	*meṉ*	*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 meṉ kabhī betāl se muḍbheṛ hotī thī, kabhī azhdahoṉ aur rākshasoṉ se laṛnā paṛtā thā, kabhī jūn hī badal jatī thī jo raste meṉ 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 iṯmināṉ se jā’e, kisī ghūnṭ hiran naẓar nah ā’e kih vah is kā taʿāqub kare aur rastah bhūl jā’e.

kabhī azhdahoṉ aur rākshasoṉ 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*	*meṉ*	*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 ġhā'ib ho ga'e haiṉ. Phir us ne aisī insānī dunyā pesh karnī shurūʿ

> kī jis ke darīce kisī jangal meṉ nahīṉ khulte. Magar ādmī kā shaiṭān ādmī. Rākshas bastiyoṉ meṉ paidā hū’e aur ādmī mantar-jantar ke bag̲hair hī jūn badalne lage. Jangal ke safar meṉ ādmī kī jūn badaltī thī to vah apnī insānī jidd o jahd ke zor par apnī jūn meṉ vāpas bhī ā jātā thā. Ādmī kā dūsrī jūn meṉ jā kar phir apnī jūn meṉ vāpas ānā insānī jauhar kī fateḥ kā eʿlān thā. Yih ek ʿaẓīm insānī razmiyah hai jo purāne qiṣṣah-kahāniyoṉ meṉ bayān hū’ī.

Na’e	*afsānah nigār*	*ne*	*samjhā*	*kih*	*jangal*	*sach much*	*g̲hā’ib ho*
nouveau.O	nouvelliste.O	ERG	comprendre.PRET.3MS	que	forêts	Vraiment	disparaître

ga’e haiṉ
aller.PFT.3MP

> « Le nouvelliste moderne a cru que les forêts avaient vraiment disparues. »

us	*ne*	*aisī*	*… dunyā*	*pesh karnī*	*shurūʿ kī*
DEM.O	ERG	tel	monde	présenter.FS	commencer.PRET.3FS

jis	*ke*	*darīce*	*kisī*	*jangal*	*meṉ*	*nahīṉ*	*khulte*
REL.O	GEN	fenêtres	quelque.O	forêt.O	Dans	NEG	s’ouvrir.PI.MP

> « Il a commencé à présenter un monde […] dont les fenêtres ne s’ouvraient plus sur aucune forêt. »

68 Le verbe *shurūʿ karnā* ici conjugué au prétérite avec la construction ergative s’accorde avec son complément d’objet direct (ici son composé *shurūʿ* « le commencement » au féminin singulier). Il ouvre une proposition infinitive dont le verbe s’accorde également avec son complément d’objet direct *pesh* (féminin).

Kisī est l’oblique de l’adjectif indéfini *kuch* (« quelque »).

Magar	*ādmī*	*kā*	*shaiṭān*	*ādmī.*
Mais	humain.O	GEN	diable/ennemi	humain

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

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

ādmī	*mantar-jantar*	*ke bag̲hair*	*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*	*meṉ*	*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*	*meṉ*	*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 meṉ vāpas ānā naṣīb nahīṉ hū'ā. Insānī jauhar kī maut, epik kā ḳẖātimah, dāstān kā anjām. Yūrap par mauqūf nahīṉ, jahāṉ jahāṉ ādmī ko is ṣūrat-i ḥāl se pālā paṛegā us ke sāth yihi guzregī magar soshalisṭ dānishvar kahtā hai kih aisā mat kaho kih yih qunūṭiyat kā parcār hai,

> insāniyat kī taẓlīl hai. Insān ʿaẓīm hai ḵẖudāyā, vah bandar nahīṉ 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 milieu de	REFL	transformer.PRET.3FS

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

jahāṉ jahāṉ	*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 *jahāṉ* 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 2e personne de l'impératif.

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

Insān	*ʿaẓīm*	*Hai*	*ḵẖudāyā*
humain	grand (adj)	être.Prés.3S	ô Dieu

> « L'Homme est grand, ô Seigneur ! »

ḵẖudāyā est une interjection formée à partir de *ḵẖudā* (« 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 nahīṉ hote. Māyūs honā aur shiʿr kahnā Mīr kā muqaddar ṭhahrā. Bandar nah māyūs hote haiṉ nah shiʿr kahte haiṉ lekin agar Kulliyāt-i Mīr un ke hathe caṛh jā'e to vah us kī cindī cindī ẓarūr kar sakte haiṉ. Taraqqī pasand tanqīd ne Mīr kī cindī cindī kī, Mīr kī aur har us shiʿr kī aur afsāne kī jis se unheṉ yāsiyat kī bū āyī — māns gand māns gand.

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

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

to	*vah*	*us*	*Kī*	*cindī cindī*	*ẓarūr*	*kar*	*sakte haiṉ*
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 3e personne du singulier au subjonctif (pour indiquer une éventualité) fonctionne comme explicateur verbal perfectivant de *caṛhnā*.

jis	*se*	*unheṉ*	*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 koʾī koʾī shiʿr mujhe ḥairān kartā hai kih is zamāne meṉ yih shaḵẖṣ shahr meṉ caltā caltā acānak jangal meṉ kaise jā nikaltā hai. Maiṉ ḥairān hotā hūṉ aur rashk kartā hūṉ is liʾe kih mujhe musalsal shahr meṉ calte rahnā aur hajūm ke darmiyān mustaqil sāns lenā pasand nahīṉ. Is ʿamal meṉ lagtā hai kih maiṉ insānī vaṣf se maḥrūm hotā jā rahā hūṉ. Āḵẖir kyūṉ aisā moṛ nahīṉ ātā kih shahr se guzar kar maiṉ apne taʾīn jangal meṉ pāʾūṉ?

71 *koʾī koʾī shiʿr* : *koʾī* est un adjectif indéfini (« quelque ») dont le redoublement distributif indique une sélection partielle : « seulement quelques, de rares vers ».

caltā caltā	*acānak*	*jangal*	*meṉ*	*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 réduplication du participe inaccompli *caltā* a ici valeur de simultanéité.

Le verbe *nikalnā* conjugué à la 3e 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*	*meṉ*	*calte*	*rahnā*	*… pasand*	*nahīṉ*
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*	*maiṉ*	*… vaṣf*	*se*	*maḥrūm*	*hotā*	*jā*	*rahā hūṉ.*
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.

kyūṉ	*aisā*	*moṛ*	*nahīṉ*	*Ātā*	*kih*
INTER	tel	virage	NEG	venir.PI.MS	que

shahr	*se*	*guzar kar*	*maiṉ*	*apne ta'īn*	*jangal*	*meṉ*	*pā'ūṉ?*
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 meṉ ādmī jis ḳẖauf se āshnā hotā hai vah shahr ke ḳẖauf se muḳẖtalif hotā hai. Vah nā-maʿlūm kā ḳẖauf hotā hai. Nā-maʿlūm kā ḳẖauf ādmī kī ẕāt meṉ gahrā'ī aur gīrā'ī paidā kartā hai magar ab nā-maʿlūm kā ḳẖauf g̱hā'ib hai. Ab ham maʿlūm ke ḳẖauf meṉ mubtalā haiṉ. Jang kā ḳẖauf, ḳẖānah-jangī kā ḳẖauf, lisānī fasādāt kā ḳẖauf, rikshā ke ḥādiṩe meṉ kām ā jāne kā ḳẖauf, kisī g̱hunḍe ke hathe caṛh jāne kā ḳẖauf. Ḳẖauf kī yih ṣūrateṉ ẕillat-āmez ṣūrateṉ haiṉ aur maut ke yih ṭ̣arīqe kitne be-vaqār haiṉ.

Vah	*nā-maʿlūm*	*kā*	*ḳẖauf*	*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 ṭ̣arīqe kitne be-vaqār haiṉ.

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 bacchoṉ kī mānand haiṉ aur kahāniyāṉ sunnā pasand karte haiṉ. So unhoṉ ne kahāniyāṉ sunā'īṉ aur Haẕrat ʿĪsá ne tamṯīleṉ bayān kīṉ. Unhoṉ ne ek tamṯīl yih bayān kī kih anjīr ke daraḵẖt ko aur sab daraḵẖtoṉ ko dekho. Jab un meṉ koṉpaleṉ phūṭṭī haiṉ to tum jān lete ho kih garmī ke din ās pās haiṉ.

unhoṉ	*ne*	*kahāniyāṉ*	*sunā'īṉ*
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*	*… daraḵẖt*	*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 2e 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 : 2e personne masculin du présent habituel du verbe *jān lenā* « savoir, percevoir » : « tu sais/vous savez ».

> Magar ham jāṛe aur garmī kī rut kī ḵẖabar kaise pā’eṉ aur kaise kathā tamsīl aur ḥikāyāt bayān kareṉ kih dunyā daraḵẖt se ḵẖālī ho rahī hai aur maiṉ nahīṉ jāntā kih nīm kā vah peṛ jo bacpan ke dinoṉ meṉ mujhe garmī aur barsāt kī ḵẖabar diyā kartā thā ab kis ḥāl meṉ hai. Qā’im hai yā shahīd ho gayā aur suno kih Kabīr-jī ne kyā kahā:
>
> baṛha’ī avat dekh ke tarūr ḍolan lāg

ham	*jāṛe aur garmī*	*kī*	*rut*	*kī*	*ḵẖabar*	*kaise*	*pā’eṉ*
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 kareṉ*	*kih*	*dunyā*	*daraḵẖt*	*se*	*ḵẖālī*	*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*	*peṛ*	*jo*	*bacpan*	*ke*	*dinoṉ*	*meṉ*
margousier.O	GEN	DEM	arbre	REL	enfance.O	GEN	jours.O	dans

mujhe	*garmī aur barsāt*	*kī*	*ḵẖabar*	*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 (*ḵẖabar 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 daraḵẖtoṉ kī pūrī tahẕīb hī ḍol gayī hai. Ṣanaʿtī tahẕīb ke bacce apne āp ko bacce nahīṉ mānte aur kahāniyāṉ sunnā pasand nahīṉ karte. Unhoṉ ne betāl ko cup kar diyā aur ḵẖūd ūncī āvāz se bol rahe haiṉ, naʿrah lagā rahe haiṉ.

Magar	*ab*	*to*	*daraḵẖtoṉ*	*kī*	*pūrī*	*tahẕīb*	*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 »

75 La particule *hī* de focalisation porte sur la culture entière. Le *to* n'est pas ici une particule thématisante, elle porte donc sur tout l'énoncé

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

apne āp	*ko*	*bacce*	*nahīṉ*	*mānte* [*haiṉ*]
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.

Unhoṉ	*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.

ḵẖūd	*ūncī*	*āvāz*	*se*	*bol rahe haiṉ*
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.

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

> Kahte haiṉ kih naʿre hī āj ke afsāne haiṉ. Phir maiṉ afsānah likhne pe kyūṉ muṣir hūṉ? 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 kaṛvā hotā hai. Paivastah rah shajar se, nīm ke peṛ se aur afsāne se, ummīd-i bahār ke bag̲hair kih ab log baccoṉ kī mānand nahīṉ rahe aur kahāniyāṉ sunnā pasand nahīṉ 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 thématisant 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 3e 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*	*baccoṉ*	*kī*	*mānand*	*nahīṉ*	*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 ».

kahāniyāṉ	*sunnā*	*pasand*	*nahīṉ*	*karte* [*haiṉ*]
histoires	écouter	préférence	NEG	faire.Prés.3MP

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

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

BIBLIOGRAPHIE

Source primaire

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

Travaux cités

Suhrawardy, 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>.

Ġḥālib. (1982). *Dīvān-e Ġḥālib jadīd: al-maʿrūf bah nusḵḥah-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 Husain. 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: Ġhālib'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

Désoulières, 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 dāstāṉ*. 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

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

Ḥusain, Intizar. (1967). *Āk̲hrī ādmī*. Kitābyāt.

Ḥusain, Intizar. (1973). *Shahr-i afsos*. Maktabah-i Kārvāṇ.

Ḥusain, Intizar. (1987). *Janam kahānyāṉ*. Sang-i Mīl Publications.

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

Anthologies de nouvelles traduites en anglais

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

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

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

Ḥusain, 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

Ḥusain, Intizar. (1989). *ʿAlāmatoṉ kā zavāl*. Sang-i Mīl Publications.

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

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

Ḥusain, Intizar. (2012). *Chirāg̲hoṉ kā dhuāṉ: Yādoṉ 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'oṉ* 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-zadagāṉ kā jahāṉ hai, jis meṉ kih ek baiza-i mor āsmān hai* » (Ġẖālib, 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).

RÉSUMÉS

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

AUTEURS

Farha Noor
Freie Universität Berlin
https://orcid.org/0000-0001-7102-7831

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