

Œuvres d’hier, traductions d’aujourd’hui :
Andal à travers le prisme contemporain

Vasumathi Badrinathan

Université de Mumbai, Inde

Andal then and now: Contemporary translations of sacred poetry – Abstract

The only woman amongst the twelve Alvars of Tamil Nadu (saint-poet-philosophers who lived between the 6th and the 10th century CE), Andal wrote devotional poetry which is enshrined in the highest order of sacred texts of Hinduism. This article studies translations by three women (including the author of the present study) of the two works by Andal written in Tamil, the *Tiruppavai* and the *Nachiyar Tirumoli*. Two of these translations are in English, and one is in French. Translating Andal is challenging in more ways than one, and the translator therefore faces a double responsibility: communicating the cultural and spiritual content of the poetry while, at the same time, adequately representing Andal’s poetic style. I contend that the “interlocutory space” (Parker & Sedwig, 1995) between the translators and the original text is far from watertight, which allows scope for subjective readings. Thus, it is possible to look beyond normative understandings of gender and sexuality and discover renewed perspectives from the standpoint of both the poetess and her translators.

Keywords

Andal, translation, women, *Tiruppavai*, *Nachiyar Tirumoli*

1. Introduction

Les deux recueils d'Andal, à savoir *Le Tiruppavai* et *Le Nachiyar Tirumoli*, ont tous deux pour but d'atteindre par la poésie le divin, en l'occurrence Vishnou, le Tout Puissant. La nature et la composition de ces œuvres sont pourtant très différentes. La première, *Le Tiruppavai*, révèle la voie vers le divin à travers une poésie simple et pastorale, alors que la deuxième, *Le Nachiyar Tirumoli*, présente une démarche charnelle et passionnée pour atteindre la même cible. Cette étude se donne pour objectif d'étudier des traductions contemporaines d'Andal réalisées par les femmes. Comment les traductrices d'aujourd'hui interprètent-elles le voyage intérieur d'Andal, le cheminement de la jeune fille amoureuse jusqu'à la jeune femme éprise par la passion du divin ? Qu'apporte donc l'identité de la femme traductrice à cette poésie ? Quels sont les rapprochements et les éventuels écarts entre les traductions de cette poésie ? Qu'en est-il de la présence de la traductrice dans la traduction ? Ce sont quelques-unes des interrogations que nous poursuivons dans cette étude. Toutes les traductions de l'anglais ou du tamoul vers le français ont été faites par nos soins.

2. Andal : qui fut-elle, qui est-elle ?

Lorsqu'on évoque Andal, on est obligé de prendre en compte un ensemble d'éléments, dont l'historicité de sa poésie. Andal est née au IX^e siècle (Dehejia, 1990). Son rôle dans la vie socioculturelle de l'Inde du sud et sa place en tant que seule femme parmi les douze Alvars du Tamil Nadu, qui ont vécu entre le VI^e et le X^e siècle, sont passionnants. Les Alvars (« ceux qui sont immergés dans le divin ») s'ancrent dans la tradition *bhakti*, la dévotion pieuse qui fait partie des grands courants traditionnels constituant le fondement de l'âme hindoue. Les Alvars ont créé une immense poésie versifiée de quatre mille vers en l'honneur de Vishnou, intitulée collectivement *Le Divya Prabhandham*, qui représente aujourd'hui un des piliers du Srivaishnavisme (la tradition de vénération de Vishnou au sein de l'hindouisme). Andal, qui a reçu à sa naissance le nom de Goda (mot polysémique signifiant « par qui les révélations arrivent », « celle qui apporte la lumière » et « qui fait des dons de vaches »), fut la fille adoptive de Periyalvar ou Vishnouchitta (lui-même un des Alvars), retrouvée sous le feuillage de la plante sacrée *tulasi*. Dès son plus jeune âge, Andal est portée par une dévotion intense pour Vishnou, qui prend de l'ampleur et se transforme en amour intense pour le Seigneur. Le dieu Vishnou, apparu en songe, ordonne à Periyalvar d'emmener sa fille au temple, vêtue en mariée. Ainsi se réalise l'union divine, Goda devient Andal, déesse et sainte. *Le Divya Prabhandham*, transmis oralement, est une poésie vivante, faisant toujours partie intégrante des rites du Srivaishnavisme à l'heure actuelle. *Le Tiruppavai*, quant à lui, est mis à l'honneur dans les récitations, dans la musique et les arts de scène, surtout lors du mois sacré hindou de *Margali*. Soulignons qu'il n'est pas rare de voir les mariées tamoules hindoues habillées en Andal, avec sa coiffure bien distincte, démontrant sa place vénérée et adorée non seulement dans les temples et les rituels, mais également dans l'imaginaire collectif des personnes de religion hindoue.

3. Choix du corpus

Cet article étudie des traductions contemporaines d'Andal réalisées par des femmes : notre propre traduction vers le français du *Tiruppavai* (*Le Tiruppavai ou le chant matinal de Margali*, 2019), la traduction vers l'anglais de Priya Sarukkai Chabria et de Ravi Shankar augmentée du *Tiruppavai* et du *Nachiyar Tirumoli* (*The Autobiography of a Goddess*, 2015), ainsi que la traduction d'Archana Venkatesan (*The Secret Garland: Andal's Tiruppavai and Nachiyar Tirumoli*, 2010). La traduction en anglais de Chabria et Shankar s'avère intéressante, car elle est le résultat de la collaboration entre une femme, Priya Sarukkai Chabria, et un homme,

Ravi Shankar. Parfois la traductrice traduit individuellement, et le traducteur aussi. Parfois ils traduisent ensemble, alternant entre prose et poésie. Il s'agit donc d'une Andal partagée, dans le sens où deux perspectives de la même œuvre coexistent au sein d'une seule traduction.

Le choix de travailler sur un corpus parallèle, en deux langues cibles différentes, est motivé notamment par la disponibilité des traductions contemporaines vers ces langues. Cela génère aussi un mouvement triangulaire qui nous permettra de comprendre Andal au travers de multiples perspectives et de mettre en relief les similarités et les différences entre les traductions. On s'interrogera également sur les intentions du traducteur ou de la traductrice, d'où l'importance des paratextes. En effet, les notes des traducteurs, les introductions, les avant-propos, les explications servent à contextualiser les traductions, et ainsi à mieux donner à voir la démarche des traducteurs.

Dans une visée de comparaison, nous nous appuierons également sur deux traductions d'Andal faites par des hommes : celle du *Tiruppavai* en français par Jean Filliozat (*Un texte tamoul de dévotion vishnouïte. Le Tiruppāvai d'Āṇṭāl*, 1972), et celle vers l'anglais du *Tiruppavai* et du *Nachiyar Tirumoli* par Srirama Bharati (*The Sacred Book of Four Thousand*, 2000). Nous confronterons les traductions au texte source en tamoul (Iyengar, 1988), auquel nous nous référerons tout au long de l'article. Des gloses accompagnent les extraits en tamoul pour faciliter l'accès du lecteur au sens du texte en langue d'origine, mais aussi pour mettre en évidence la structure de la langue tamoule.

Comme pour toute autre traduction de texte poétique et mystique, traduire Andal exige une relation proche et intime avec l'auteure. Une compréhension des significations culturelles de sa poésie est indispensable pour pouvoir entreprendre cette tâche. Toutes les traductrices et tous les traducteurs cités dans cet article se sont familiarisés avec Andal depuis de nombreuses années, à travers les milieux culturel, musical, religieux, familial et académique dans lesquels ils évoluent. La traduction de Bharati, par exemple, s'appuie sur les commentaires des érudits. Savant lui-même, Bharati fut aussi interprète du *Araiyyar Sevai*, danse traditionnelle et sacrée basée sur l'œuvre des Alvars et présentée uniquement par des hommes dans certains temples vishnouïtes. Chabria et Shankar, quant à eux, sont poètes. Leur optique est visiblement différente par rapport aux autres traducteurs d'Andal, « ne cherchant ni une approche historiographique ni théologique mais une approche plutôt poétique » (2015, p. 22). Venkatesan (2010, p. 7) révèle sa « fascination » pour Andal et « l'attachement à sa poésie », facteurs qui ont catalysé son envie de la traduire, alors que Filliozat s'inscrit dans une démarche académique et savante. Pour notre part, nous avons dès notre plus jeune âge tissé une relation de curiosité et d'émerveillement pour Andal, de par notre milieu familial, musical et littéraire. Ainsi, les intérêts personnels de chacun se manifestent dans le choix des traductions proposées.

4. La problématique du féminin en contexte hindou

Le féminisme étant un concept occidental, nous nous rendons compte que, véritablement, « il est impossible d'éviter d'évoquer l'occident quand on parle de la soi-disant catégorie de femme » (von Flotow & Farahzad, 2016, p. 14). *Le Petit Robert 1* (1992) définissait le féminisme comme « une doctrine qui préconise l'extension des droits, du rôle de la femme dans la société » (p. 768). Ce concept s'avère problématique dans le contexte indien et, surtout, dans le cadre de l'hindouisme (Sugirtharajah, 2002). Si l'on étudie Andal et la traduction de ses textes, il est nécessaire de saisir le sujet du féminin dans la perspective hindoue. En Inde, les questions concernant la femme ont commencé à devenir visibles à partir des réformes sociales du IX^e siècle (Chaudhuri, 2012) et ont progressivement gagné en ampleur. Toutefois, bien avant l'importation du concept de féminisme, la littérature en Inde a proposé des perspectives intéressantes par et pour les femmes. L'œuvre des saintes poétesses comme Andal, Akka

Mahadevi (XII^e siècle) ou Mirabai (XVI^e siècle) du mouvement *bhakti*, révèlent des femmes résolument indépendantes à leur époque déjà.

Certains critiques ont tendance à penser que la tradition *bhakti*, immergée dans la dévotion divine, diminuait l'importance de la femme. Pour eux, la notion de la dévote-femme allant vers le dieu-homme est en elle-même hiérarchisante (Tharu, 1991). Autrement dit, l'idée de la femme, qui, dans sa dévotion, souhaite atteindre dieu, le personnage masculin, ne sert qu'à propager l'idéal patriarcal. De surcroît, cela peut ressembler à un double asservissement – d'abord la servitude à l'homme, ensuite la servitude à Dieu. Toutefois, on pourrait aussi voir les choses de manière différente : la femme a le privilège d'accéder plus facilement au divin masculin. Quoi qu'il en soit, les protagonistes du mouvement *bhakti* ont bien trouvé leur voie individuelle. Ainsi, au XII^e siècle, Akka Mahadevi a lancé un défi contre le patriarcat, renonçant à la vie conjugale au palais royal et s'abstenant même de porter des vêtements (Badrinathan, 2020). Couverte uniquement de ses cheveux, elle a marché vers son objectif divin. On peut voir ici un mouvement égalitaire, donnant voix à la femme, qui remet en question les institutions établies. Peut-être pourrions-nous dire que, dans leur quête du divin, ces femmes cherchaient non pas une réforme sociale mais une réforme intérieure, une épuration de l'âme. Un but qui donne le courage, la hardiesse et la persévérance d'accomplir des tâches prodigieuses et d'agir contre les conventions sociales. Leur corps et leur sexe ne sont qu'un instrument dans cette quête. Vu de cette perspective, on remarque un féminisme libéré des normes conventionnelles de genre et des hiérarchies sociales qui caractérisent souvent le mouvement *bhakti* (Chakravarti, 1989). C'est dans cette optique que nous pouvons situer le féminisme chez Andal.

5. Le *bhakti* et le mysticisme nuptial

Dans le cadre du mouvement *bhakti*, le mysticisme nuptial est primordial et fait partie intégrante de la poésie mystique hindoue. La notion du *nayaka-nayaki bhava*, c'est-à-dire la présentation de la relation amoureuse, est fondamentale dans la poésie des Alvars. La relation homme-femme est souvent considérée comme une voie pour atteindre le divin (Govindacharya, 1982). Parmi les Alvars, Tirumangai Alvar et Nammalvar constituent des figures de proue en ce qui concerne la représentation de la passion amoureuse, car, dans leur poésie, ils se sont mis dans la peau d'une femme. Tirumangai portait le nom féminin de Parankusa Nayaki et Nammalvar celui de Satakopa Nayaki. Le divin représente le marié éternel et, par le biais du mysticisme nuptial, un contact direct avec la divinité était assuré au dévot (Srinivasa Chari, 1997). Andal, quant à elle, n'a aucun besoin de se transformer en femme ; l'étant déjà, elle est inondée de sa propre féminité. C'est donc une perspective hindoue de l'amour, dans le cadre dévotionnel, qui est présente dans ses écrits et qui doit être prise en compte dans l'analyse des traductions, permettant de placer ces dernières dans le contexte socioculturel et religieux des textes originels.

Regardons une autre perspective du féminin telle qu'elle est présentée dans *Le Tiruppavai*. Les *gopis*, les laitières, amies d'Andal, font le long et évolutif trajet qui les mène chez le dieu Krishna. Elles s'adressent directement au gardien du manoir du père de Krishna pour les laisser entrer, puis elles vont dans la chambre de Nappinnai, la conjointe de Krishna, et retrouvent le couple divin dans toute leur splendeur. Leur dévotion leur donne le courage d'oser entrer dans le manoir, dans la chambre, sans trop se soucier des normes sociales. Le traducteur ou la traductrice, tout comme le lecteur, se voit doucement mené-e dans ce monde féminin. Andal, s'effaçant dans le « nous » collectif du poème, conduit progressivement les filles du village vers l'éternel. Dans le trentième et dernier poème, elle surgit de manière édifiante en revendiquant son statut de poétesse du *Tiruppavai* : « Ainsi chante Goda, dans ce recueil de poèmes en

tamoul Sangam / Fille de Pattarpiran de Villiputtur à la guirlande fraîche de lotus » (notre traduction ; Badrinathan, 2019, p. 69).

Il est intéressant de noter que, sur certains plans, la poésie des Alvars et, évidemment, celle d'Andal, rejoint certaines des idées du féminisme occidental arrivées en Inde des siècles plus tard. Ainsi, dans *Le Rire de la Méduse*, Hélène Cixous (1975, p. 47) propose une écriture féminine et déclare : « On va leur montrer nos sextes. » Ce néologisme qui combine « sexe » et « texte » exprime l'idée d'une écriture féminine qui renforce à la fois le rôle de la femme et celui de son corps. Nous pouvons attribuer des « sextes » à Nammalvar et à Tirumangai Alvar. À travers leur poésie, ils ont transmis leurs expériences mystiques en prenant l'identité d'une femme, valorisant ainsi la dimension féminine pour atteindre le divin. Wuilmart (2009, p. 30) fait une remarque intéressante : « le sexe de l'écriture peut ne pas correspondre au sexe biologique de l'auteur ; et la féminité de l'écriture n'a rien à voir avec une quelconque intention féministe ». Les Alvars étaient-ils des « féministes » sans étiquette ? Par le rôle féminin que s'attribuaient certains d'entre eux, soutenaient-ils non seulement la place de la femme, mais également sa supériorité dans la quête du divin ?

Andal ne préconise pas le rejet du mariage ou la rupture avec les relations patriarcales et sociales (père, famille, mariage, normes). Elle résiste en revanche à se marier avec un homme, acceptant par ailleurs, de tout cœur, son mariage avec la divinité. Elle ne s'évade pas pour rejoindre son bien-aimé. Son père l'accompagne lui-même à l'autel de Vishnou pour la grande union. Selon Narayanan (2006, p. 38), Andal représente « un modèle théologique », une femme qui « cherchait le salut, non en vénérant son mari comme Dieu mais en allant directement vers Dieu et désirant une union avec lui ». Elle propose un mode de vie alternatif, celui de la quête de dieu comme époux, par la voie *bhakti*. Quand Andal se fonde dans l'autel de Vishnou et devient la Sainte Andal, son père se lamente de la perte de sa fille unique. On ne trouve aucune trace de patriarcat ici ; dans la poésie étudiée dans cet article, la femme reste précieuse.

Il existe différentes versions et de multiples traductions des textes anciens comme les épopées indiennes *Le Ramayana* et *Le Mahabharata*, avec des tentatives de privilégier le point de vue de la femme (Sita et Kaikeyi du *Ramayana* et Draupadi du *Mahabharata* par exemple ; voir Dey dans ce numéro spécial). En ce qui concerne Andal, elle reste l'héroïne incontestée de son œuvre. Tel est le cadre proposé aux traducteurs, une poésie de nature gynocentrique.

6. Voix d'Andal, voix de femme(s)

Sans prendre la position anachronique qui a souvent tendance à instrumentaliser la poésie au service de l'histoire et de la société, nous pouvons affirmer que l'œuvre d'Andal, par la nature de son contenu, reste actuelle et riche. Andal attire par sa poésie et par sa personnalité, créant chez le traducteur l'envie de la connaître ou de la redécouvrir. Pour présenter à un lectorat plus large cette femme conquérante, magnétique, séduisante, la traduction devient nécessaire, voire impérative. La traductrice ou le traducteur se doit de présenter Andal au travers de ses poèmes, ses quêtes, ses désirs et son identité de femme. Dans ce contexte, quel est le rôle du sexe du traducteur ou de la traductrice ? Influe-t-il sur la traduction ? Et encore, ces questions sont-elles pertinentes dans le cadre de la traduction d'Andal ?

Les deux œuvres d'Andal, *Le Tiruppavai* et *Le Nachiyar Tirumoli*, présentent un certain nombre de différences. La première, bien plus importante dans les rites et les cérémonies hindoues, est composée de trente vers qui évoquent la beauté pastorale et la préparation des jeunes filles pour la cérémonie du *nombu*. Cette cérémonie se réalisera lorsque Vishnou, le Tout Puissant, leur accordera sa grâce. *Le Tiruppavai* raconte le trajet d'un groupe de filles, passant de porte à porte, rassemblant leurs amies pour la cérémonie religieuse et spirituelle. La parole est plurielle et, surtout, collective. Pour sa part, *Le Nachiyar Tirumoli*, composé de 143

strophes, est un poème d'amour intense et brûlant, avec une progression allant de l'obsession à la maladie d'amour et, finalement, au délire.

Dans *Le Tiruppavai*, le « nous » représente un groupe de jeunes femmes résolues à atteindre leur but. Andal se distancie volontairement du « je », car elle se soumet à la dévotion universelle. Le « nous » est soigneusement préservé dans la traduction par toutes les traductrices (Badrinathan, 2019 ; Chabria & Shankar, 2015 ; Venkatesan, 2010) et les traducteurs que nous citons dans ce texte.

Dans ce qui suit, nous présentons deux extraits du poème 25 du *Tiruppavai*, intitulé *Oroutti maganai pirandu* [Né d'une certaine mère] accompagnés de gloses en français.

Exemple 1 : extrait du poème 25 du *Tiruppavai*

(Iyengar, 1988, p. 85)

[...] நெருப்பென்னநின்ற நெடுமாலே ! உன்னை
Tel le feu debout Ô Nedumal à toi

அருத்தித்துவந்தோம் பறைதருதியாகில்
Comprendre sommes venues le tambour pour obtenir

திருத்தக்கசெல்வமும் சேவகமுமாயம்பாடி [...]
Digne de Sri la renommée les richesses chanter

Voici notre traduction de ces vers : « O Nedumal ! Nous T'adressons nos prières ! / Offre-nous le *parai* et laisse-nous entonner les louanges / À Ta richesse et à Ton courage dignes de Lakshmi » (Badrinathan, 2019, p. 59).

Venkatesan (2010, p. 75) propose la traduction suivante, en anglais : « We have come to beg you : / If you give us the parai-drum / We will sing of your wealth matched only by Sri » [Nous sommes venues vous supplier / Si vous nous accordez le tambour parai / Nous chanterons vos richesses, égalées uniquement par Sri].

Chabria (2015, p. 15) choisit « you are the source of measureless wealth » [source de richesses sans mesure]. Venkatesan et nous même optons pour une interprétation qui allie les forces de Vishnou à celles de Lakshmi.

L'exemple qui suit est un extrait du poème 19 du *Tiruppavai*, à savoir *Kuttuvilakkeriya*. Dans notre traduction, il est inondé de sensualité et de grâce féminine. Le lieu est la chambre du couple divin, illuminée par l'éclat d'une lampe à l'huile sur piédestal. Le lit du couple est opulent et douillet. L'envie de capter cette sensualité dans la traduction est profonde.

Exemple 2 : extrait du poème 19 du *Tiruppavai*

(Iyengar, 1988, p. 84)

குத்துவிளக்கெரிய கோட்டுக் கால்கட்டில்மேல்
Kuttuvilakku brûle d'ivoire pieds sur le lit

மெத்தென்ற பஞ்சசயனத்தின்மேல் ஏறிக்
Douillet cinq qualités lit monté

கொத்தலர் பூங்குழல் நப்பின்னைகொங்கைமேல்
Grappes les fleurs écloses cheveux Nappinnai les seins sur

வைத்துக் கிடந்த மலர்மார்பா ! வாய்திறவாய் [...]
Allongé fleur épanouie ouvre la bouche

Voici notre traduction (Badrinathan, 2019, p. 47) :

À la lueur du kuttuvilakku, allongé sur un lit moelleux aux pieds d'ivoire,
Tu te reposes, Ta large poitrine étendue
Comme une fleur épanouie sur les seins de Nappinnai
Aux cheveux embellis de grappes de fleurs écloses

Chabria (2015, p. 13) réussit également à capter la sensualité de ces vers :

« Speak, Lord! asleep in a glimmering room / head resting / on Nappinnai's breasts, her flower braids / curtain you » [Parlez, Seigneur ! Endormi dans une chambre scintillante, tête / Reposant sur les seins de Nappinnai, ses tresses aux fleurs, un rideau.]

La traductrice transforme le substantif « rideau » en verbe pour enrichir la sensualité et transmettre l'image du visible et de l'invisible. Elle évoque de cette manière l'intimité du couple divin.

La traduction de Bharati (2000, p. 99) se situe entre la prose et la poésie : « Speak, O Lord sleeping in a room with a lamp of oil burning softly, on a soft cotton mattress over an ornate bed, resting the flower-coiffured Nappinnai's breasts on your flower chest ! » [La lampe à l'huile brûlant doucement [...] Reposant les seins de Nappinnai à la coiffure de fleurs sur Votre poitrine de fleur].

Le traducteur inverse le sujet et l'acte. Ce n'est pas seulement Vishnou, mais aussi Nappinnai qui est allongée sur la poitrine du Seigneur. Les fleurs, ici, répondent aux métaphores canoniques de la beauté en Inde (pieds de lotus, mains de fleurs...). Filliozat (1972, p. 20) traduit ainsi ces vers, restant fidèle à l'original : « Le sein de Nappinnai à la chevelure aux fleurs épanouies en bouquets / Posé sur ta poitrine largement étendue, ô toi, ouvre la bouche ! ».

Le topos du *Nachiyar Tirumoli* est bien différent du *Tiruppavai*. Le « nous » omniprésent qu'emploie Andal dans *Le Tiruppavai*, pour représenter la quête collective, est remplacé par le « je » dans *Le Nachiyar Tirumoli*, car la poétesse dévoile ses sentiments personnels. Vishnou, le héros d'Andal, n'a pas la parole, mais se révèle à travers l'utilisation de la troisième personne « Il ». Le bien-aimé, invisible, ne se manifeste que dans les rêves d'Andal. C'est la voix d'Andal qui remplit l'espace en tant que seule voix du recueil. Ainsi, *Le Nachiyar Tirumoli* représente la vie d'Andal (Hudson, 1993), rendant le texte autobiographique (cf. titre du livre traduit par Chabria & Shankar, 2015). Andal se retrouve seule dans sa souffrance, sans ressources, sans recours, avec le seul soutien de son amour féroce et aveuglant. Voix suprême, voix de femme.

7. Écrire le corps. L'investissement corporel chez Andal

L'œuvre d'Andal nous mène dans deux mondes dévotionnels différents, en suivant, d'une part, la dévotion priante et, de l'autre, l'amour charnel. Alors que *Le Tiruppavai* est joyeux et élogieux, *Le Nachiyar Tirumoli* est une poésie toute en feu de passion. Andal bouleverse clairement les normes corpo-discursives classiques. Elle ne craint pas son corps qui, pour elle, est un véhicule l'emmenant vers sa destination finale.

7.1. Le corps en souffrance

Dans *Le Nachiyar Tirumoli*, troublée, désespérée et épuisée, Andal fait appel à ses « compagnons » – les oiseaux, les montagnes, les fleurs, les mères – qui ne sont pas nombreux, car un tel cheminement intérieur se fait dans la solitude. L'amour et la souffrance vont de pair. Andal souffre de tout – les souvenirs, les sentiments, la nature. La représentation de cette souffrance abonde dans *Le Nachiyar Tirumoli*. Andal interpelle les nuages riches en pluies de mousson. « Je suis effondrée comme les feuilles fanées » dit-elle chez Bharati (2000, p. 117). Venkatesan (2010, p. 169) choisit une tournure plus sensuelle : « Tell him, like the lovely leaves

that fall in the season of rains / I waste away through the long endless years » [Dis-lui que je dépéris au long des années sans fin / Comme les belles feuilles qui tombent dans la pluie].

Andal, actrice de sa vie, responsable de ses décisions, est soigneusement représentée dans ces traductions par le « je » magistral. La souffrance vue à travers le prisme de la femme est-elle plus intense ? L'extrait ci-dessous permettra d'éclairer ce point.

Exemple 3 : extrait de la strophe 13.1 du *Nachiyar Tirumoli*

(Iyengar, 1988, p. 104)

வண்ணவாடைகொண்டு என்னை வாட்டம்தணியவீசீரே

Jaune le vêtement apportez à moi le tourment pour apaiser éventez

Bharati (2000, p. 124) préfère rester dans la pudeur, mais peut souvent nous surprendre, comme dans cet exemple. Son utilisation de l'impératif brille d'une certaine urgence propre à Andal : « Unrobe him of his yellow vestment and fan me out of my swoon with it » [Déshabillez-le de ses vêtements jaunes et éventez-moi de mon évanouissement]. Venkatesan (2010, p. 183), en revanche, se contente d'une traduction plus sobre : « Bring the golden silk / wrapped around the waist of my great lord » [Apportez-moi la soie dorée qui couvre la taille de mon grand seigneur].

Dans ce qui suit, nous observons l'utilisation du verbe par les traducteurs dans la strophe 11.2 de la même œuvre d'Andal.

Exemple 4 : extrait de la strophe 11.2 du *Nachiyar Tirumoli*

(Iyengar, 1988, p. 102)

கழல்வளையைத் தாமும்கழல்வளையேயாக்கினரே

Bracelets de main il bracelets a rendu ses

L'angoisse de la poétesse est véhiculée par son corps. Elle maigrit à tel point que ses bracelets lui tombent des mains, elle s'évanouit dans un chagrin d'amour. Bharati (2000, p. 121) utilise le verbe à la voix active : « Alas, he wears my Kalalvalai, loosened bangles, as his Kalalvalai » [Hélas, il porte mon Kalalvalai, mes bracelets larges]. Venkatesan (2010, p. 177) attribue le rôle passif à Andal, ce qui met en relief la force de son bien-aimé, Vishnou, devant sa propre impuissance : « He loosened my already loose bangles » [Il a desserré mes bracelets déjà trop larges]. Ce choix verbal rend l'amour plus intense, soulignant la vitalité du héros et la soumission voulue d'Andal.

7.2. Le corps : symbole de féminité et de sexualité

L'indifférence de Vishnou pousse Andal non seulement à découvrir sa féminité, sa sexualité et sa passion brutale dans *Le Nachiyar Tirumoli*, mais également à dévoiler ces attributs afin de se rapprocher de son but. Dans les premiers vers de la strophe 9.1, elle évoque les coccinelles rouges dont la couleur vivante abonde dans le paysage et les collines de Malirumsolai.

Exemple 5 : extrait de la strophe 9.1 du *Nachiyar Tirumoli*

(Iyengar, 1988, p. 99)

சிந்துரச்செம்பொடிப்போல் திருமாலிருஞ்சோலையெங்கும்

Poudre rouge comme Tirumalirumsolai à partout

இந்திரகோபங்களை எழுந்தும்பரந்திட்டனவால் [...]

Les abeilles rouges se lèvent s'envolent

Bharati (2000, p. 117) suit le texte original. « Alas, like *Sindoor* powder spilled all over Malirumsolai, red cochineal insects swarm and fly everywhere » [Hélas, comme le rouge du *sindoor* éparpillé partout sur Malirumsolai, les essaims de coccinelles rouges volent partout]. Venkatesan (2010, p. 171) fait de même : « Crimson ladybirds flutter everywhere / in the groves of Tirumamiluncolai / scattering like a fine vermilion powder » [Les coccinelles écarlates papillonnent partout / Dans les bosquets de Tirumamiluncolai / Répandant une poudre fine de vermillon].

Chabria (2015, p. 38) décide d'aller plus loin en traduisant ce vers : « Blood drops of ladybugs fluttering through moist sparkle (...) » [Gouttelettes de sang de coccinelles qui frémissent dans l'humidité scintillante].

La présence des insectes évoque la mousson et le retour de l'homme à la maison après les guerres. C'est le temps pour l'amant de rejoindre la femme « in fecund wet surroundings » [des environs féconds et humides] et Andal « waits impatiently, demanding her hymen be torn, and she bleeds like rain falling over the earth, as her lover, the Supreme God, takes her » [elle attend avec impatience que l'hymen soit déchiré et qu'elle saigne comme la pluie sur la terre tandis que son amant le Seigneur suprême la prend], nous expliquent les traducteurs dans l'introduction de leur livre (p. 38).

Chabria (p. 105) évoque pleinement le plaisir avec son choix de lexique multisensoriel : « Tell my deceitful lord he's relished my / body's tangy fruit and the seed of my being [Dis à mon seigneur tricheur qu'il a goûté le fruit piquant de mon corps et le germe de mon être]. Ou encore (p. 103) : « (...) I seek / fondling / (...) as spilling nectar / my body's blood flower bursts [Je cherche des câlins / La fleur de sang de mon corps va éclater]. On dirait que c'est une prise de position audacieuse, notamment en poésie sacrée et dévotionnelle. Mais Andal n'a-t-elle pas ébranlé les paradigmes de la femme de son temps ? Tout comme Andal, Chabria ose aussi. Elle pénètre dans la poésie et y interprète le non-dit, comme le montre l'exemple ci-dessous.

Exemple 6 : extrait de la strophe 1.4 du *Nachiya Tirumoli*

(Iyengar, 1988, p. 88) :

[...] ஆதரித்தெழுந்தஎன்தடமுலைகள்
Par respect mes seins généreux

துவரைப்பிரானுக்கேசங்கற்பித்துத்
Dwaraka le Seigneur à lui en offrant

தொழுதுவைத்தேன்ஒல்லைவிதிக்கிறியே.
J'ai prié rapidement les livrer

Même si Chabria (2015, p. 45) dit : « virginal i present / myself to You [virginale, je me présente à Vous], elle n'oublie pas le caractère sacré du texte et la nature de cette relation, que la traduction suivante affirme (p. 43) : « And Trivikrama too touches me with his / sacredness / Touches my breasts, my waist so slender. / I live solely for this pleasure. [Trivikrama me touche avec sa sacralité / Il me touche les seins, ma taille si svelte / Je vis uniquement pour ce plaisir]. Venkatesan (2010, p. 149) reste plus proche du texte source : « Coax Trivikrama [...] / to caress this delicate waist and these broad breasts » [Convainquez Trivikrama [...] / à caresser cette taille délicate et ces seins généreux].

Ce n'est pas uniquement Chabria qui se positionne de manière radicale et sensuelle. Certains vers traduits sont chargés d'allusions charnelles, à l'instar des vers de la strophe 8.7. La traduction de Venkatesan (2010, p. 169) est évocatrice et directe : « Beseach him to enter

me for a single day / and wipe away the vermilion smeared upon my breasts. / Only then can I survive » [Implorez-le d'entrer en moi un seul jour / Et d'essuyer la poudre de vermillon qui tâche mes seins / Ce n'est qu'alors que je survivrai].

Chabria et Shankar (2015, p. 93) se rapprochent de Venkatesan : « Beseech / him to live inside me for just one single day » [Suppliez-le de vivre en moi un seul jour]. Bharati (2000, p. 116) reste plus pudique en évoquant « the bliss of union » [le bonheur suprême de l'union]. Dans la strophe 1.5, Bharati (p. 104) parle des « swollen breasts » [seins gonflés] alors que Venkatesan préfère les « voluptuous breasts » [seins voluptueux] (p. 148). Chabria et Shankar (p. 5) évoquent simplement « my breasts » [mes seins]. La « faim » du Seigneur dans la strophe 12.6 ouvre la voie aux interprétations intéressantes présentées ci-dessous.

Exemple 7 : extrait de la strophe 12.6 du *Nachiyar Tirumoli*

(Iyengar, 1988, p. 103)

[...] இருடிகேசன்பக்கல்போகேயென்று

Hrishikesha vers lui aller pour

வேர்த்துப்பசித்துவயிறசைந்து வேண்டடிகிலுண்ணும்போது ஈதென்று [...]

Transpirant affamé estomac fatigue riz sacrificiel l'heure maintenant

பார்த்திருந்துநெடுநோக்குக்கொள்ளும் [...]

Attendant regardant

Chez Chabria (2015, p. 31), Andal est à la fois le sujet du discours et l'objet de l'assouvissement de la faim de Vishnou : « I'm his food, he's mine to devour » [Je suis sa nourriture, il est à moi à dévorer]. Venkatesan (2010, p. 181) traduit différemment ce tourment :

Go to him! Go to him!

to that Hrsikesa

who sweating, hungry and fatigued

asked for his share of sacrificial rice

[Allez vers lui, allez vers lui !

À ce Hrsikesa, qui,

Transpirant, affamé, fatigué

Réclame sa part du riz sacrificiel]

À travers ces exemples, il est évident que les traductrices et les traducteurs s'attachent, chacun à leur manière, à interpréter et à communiquer la sensualité que transmet Andal dans sa poésie.

7.3. Le corps : lieu d'échanges et de conflit

Une telle passion ne peut être qu'une activité personnelle et solitaire caractérisée par des émotions fortes. Andal est prise de jalousie pour les fleurs qui portent la couleur de Tirumal (Vishnou), les jasmins lui rappelant ses dents blanches. Cette omniprésence de Vishnou l'obsède et la possède. Cette relation n'exclut pas la violence et la brutalité. Deux traductions de la phrase tamoule « Il m'arrache les bracelets » (vers 9.3 du *Nachiyar Tirumoli*) nous interpellent.

Exemple 8 : extrait de la strophe 9.3 du *Nachiyar Tirumoli*

(Iyengar, 1988, p. 99)

வரிவளையில்புகுந்து வந்திபற்றும்வழக்குளதே

Les bracelets maison entré prendre de force est-ce juste

Bharati (2000, p. 116) traduit « snatched my bracelets » et Venkatesan (2010, p. 171) choisit « wrested my bracelets ». Nous ressentons dans ce choix de verbes en anglais, non sans nuance, un sens d'autorité dans le premier (*to snatch*) [prendre de force] et une passion brutale dans le deuxième (*to wrest*) [arracher]. Ce dernier verbe semble mieux adapté à l'état d'âme d'Andal, qui est amoureuse, folle, délirante. Le premier verbe transmet un acte de suprématie (il prend ce qu'il veut avoir) ; le deuxième verbe transmet davantage de violence (il arrache ce qu'il veut posséder).

Chez Andal, le corps vit et soupire. C'est la scène de théâtre où le lecteur ou le dévot vit les ravages de l'amour. Comme dans ces vers intenses du *Nachiyar Tirumoli* (strophe 7.1) où Andal s'adresse à la conque de Vishnou, qui reste toujours près de sa bouche.

Exemple 9 : extrait de la strophe 7.1 du *Nachiyar Tirumoli*

(Iyengar, 1988, p. 96)

கருப்பூரம் நாறுமோ ? கமலப்பூ நாறுமோ ?

Le camphre sent-elle ? Le lotus sent-elle ?

திருப்பவளச் செவ்வாய்தான் தித்தித்திருக்குமோ ? [...]

Le corail rouge la bouche douce a -t-elle le goût ?

La traduction de Priya Sarukkai Chabria (2015, p. 86) garde la dimension poétique de l'original :

Camphor aflame? Or budding lotuses?

What is / the scent of his sacred breath ? White Conch / whirled /

from the ocean of time, like you I long to sip / from Madhavan's coral lip.

[Camphre en feu ? Ou lotus en bourgeon ? Quel est le parfum de son haleine sacrée ? / Conque blanche tourbillonnant de l'océan du temps, comme toi, je meurs d'envie de siroter / des lèvres de corail de Madhavan.]

Voici la traduction de Venkatesan (2010, p. 166), fidèle au texte source :

Are they fragrant as camphor? Are they fragrant as the lotus?

Or do those coral red lips taste sweet?

[Sont-elles parfumées comme le camphre ? Parfumées comme le lotus ? / Ces lèvres de corail, sont-elles douces au goût ?]

Andal est bien consciente de sa beauté corporelle et de sa jeunesse radieuse. Dans *Le Nachiyar Tirumoli*, elle évoque ses « cheveux aromatisés où bourdonnent les abeilles » (strophe 9.10), ses « cheveux doux » (strophe 13.2), ses « seins parfaits » (strophe 13.7). Les seins, vecteur important de son amour et de sa sexualité, sont présents comme un leitmotiv tout au long du *Nachiyar Tirumoli*. Dans les premiers vers (strophe 1.4), elle évoque ses « seins remplis qui montent et grandissent précocement. Dépêchez-vous et rendez-les au Seigneur de Dwaraka ». Vers la fin (strophe 13.8), délirante et épuisée, dans cette quête interminable, elle veut « arracher » ses seins et les jeter sur Vishnou. Ce désespoir extrême, qui culmine dans cette image violente, peut-il être traduit de plusieurs façons ?

Exemple 10 : extrait de la strophe 13.8 du *Nachiyar Tirumoli*

(Iyengar, 1988, p. 105)

[...] கொங்கைதன்னைக்கிழங்கோடும்

Les seins à moi avec les racines

அள்ளிப்பறித்திட்டு அவன்மார்வில் எறிந்தென்னழலைத்தீர்வேனே [...]

J'arracherai sur sa poitrine je jetterai ma souffrance pour apaiser

Chabria (2015, p. 41) traduit ainsi : « [...] I shall pluck / Out my useless breasts by the roots and / fling / Them at his chest » [J'arracherai mes seins sans valeur de leurs racines et les jeterai contre sa poitrine]. Venkatesan (2010, p. 185) propose presque la même traduction : « I shall pluck these useless breasts of mine / from their roots / I will fling them at his chest » [J'arracherai ces seins à moi sans valeur / Je les jeterai contre sa poitrine]. Le traducteur Bharati (2000, p. 126) reste fidèle aux mêmes idées : « I shall tear these worthless breasts of mine by their roots, and fling them on his beautiful chest » [Je déchirerai ces seins sans valeur et les jeterai contre sa belle poitrine]. Confrontés à une violence aussi immodérée, les traductrices et les traducteurs restent proches du texte original.

L'appropriation de son propre corps par Andal est remarquable. Le corps devient « le lieu privilégié de la construction et de la projection identitaires, culturelles et sociales » (Paveau & Zoberman, 2009, p. 16). Andal s'en empare, à sa façon, pour exprimer son amour ; outil de dévotion, le corps aide la poétesse à atteindre son bien-aimé.

8. Quand les traductrices et les traducteurs collaborent avec Andal

Les traductrices et les traducteurs ont réussi à transmettre la sensibilité féminine d'Andal, ses émotions enflammées et sa valeur dévotionnelle. Les paratextes révèlent pleinement ces préoccupations et l'implication de chaque traductrice ou traducteur avec Andal. Venkatesan (2010, p. 40) essaie de communiquer soigneusement les métaphores et les images, soucieuse de « rendre visuel l'art d'Andal en tant que poétesse ». Elle cherche également à communiquer les éléments littéraires et mystiques de l'œuvre (p. 42). À l'instar de Venkatesan, nous retenons les mots du texte source lorsque nous les jugeons intraduisibles ou indispensables à la traduction, essayant de trouver une entente avec Andal, tout en évitant d'imiter la syntaxe du tamoul ce qui, par ailleurs, reste une tâche difficile, voire impossible. Si Venkatesan se garde de reproduire l'organisation rythmique de l'original, nous nous y aventurons lorsque la possibilité se présente comme dans le poème 4 du *Tiruppavai*.

Exemple 11 : extrait du poème 4 du *Tiruppavai*

(Iyengar, 1988, p. 81)

ஆதிமழைக்கண்ணா! ஒன்றுநீகைகரவேல்
Grand Seigneur de la pluie vous n'abandonnez pas

ஆதியுள்புக்கு முகந்துகொடு ஆர்த்தேறி
Dans la mer entrez soulever l'eau en rugissant monter le ciel

ஊதிமுதல்வ னுருவம்போல்மெய்கறுத்து
Le déluge qui fut là avant comme sa forme votre corps sombre

பாழியந்தோளுடைப் பற்பமநாபன்கையில் [...]
Aux majestueuses épaules dans Padmanabha les mains

Face à l'impossibilité de traduire les anaphores et les assonances (*ayi mazhai*, *ayiyul*, *ooyi*, *payiyan*), nous avons recours à l'impératif français (Badrinathan, 2019, p. 17) :

Plongez dans les profondeurs des océans,
Puisse pleinement, résonnez ensuite dans les cieus en tonnerre,
Vêtissez-vous de noir, telle la cause première,
Resplendissez en nuées d'éclairs [...]

Cette stratégie sert à transmettre le rythme, la puissance et l'énergie que le poème incarne.

Dans les vers immortels du *Nachiyar Tirumoli* racontant le rêve des noces d'Andal, Priya Sarukkai Chabria (2015, p. 78) imagine mille éléphants caparaçonnés, avançant tel un mur

oscillant, « a swaying wall », amplifiant ici le texte source qui évoque simplement des éléphants qui progressent. Son collaborateur Ravi Shankar (p. 83) donne la parole à Andal : « In dream, I had awakened to the dream in progress » [Dans mon rêve, je me suis vue me réveillant d'un rêve en cours]. La tournure poétique et l'imagination du traducteur-poète laisse croire qu'il vit le rêve d'Andal à sa place, soulignant l'aspect de création et de récréation inné à l'acte de traduire. Ainsi peut-on voir une collaboration des traductrices et des traducteurs avec l'auteure.

Chabria et Shankar adoptent une approche novatrice de traduction en formant un tandem mixte homme-femme. On va trouver « deux Andals », comme annoncé dans l'avant-propos de cette traduction (Rao, 2015, p.13). Voyons quelques exemples de ces « deux Andals ». Chabria (p. 9), fait allusion aux seins d'Andal en les qualifiant de « full hills » [collines abondantes], alors que son collaborateur Shankar (p. 9) choisit l'image des « upturned blossoms » [fleurs retournées]. La première expression présente la maturité et l'empressement. La seconde fait ressortir la souplesse et la jeunesse. Les deux métaphores correspondent bien à Andal, qui ressent elle-même son corps sous toutes ces dimensions. Si la traduction de Chabria est énergique et explosive, Shankar, lui, se montre plutôt spirituel et lyrique. Lisons cette traduction du *Tiruppavai* (poème 6), qui témoigne de l'originalité de Shankar.

Exemple 12 : extrait du poème 6 du *Tiruppavai*
(Iyengar, 1988, p. 81)

புள்ளும்சிலம்பினகாண் புள்ளரையன் கோயிலில்
Les oiseaux chantent regardent le roi des oiseaux au temple

வெள்ளைவிளிசங்கின் பேரரவம்கேட்டிலையோ? [...]
Blanche belle conque le son qui résonne n'entends-tu pas ?

உள்ளத்துக்கொண்டு முனிவர்களும்கேட்கின்றோம்
Dans leurs cœurs les sages et les yogis

மெள்ளஎழுந்து அரி என்றபேர்அரவம் [...]
Doucement se lève Hari le nom le chant

Ravi Shankar (2015, p. 21) joue avec le nom propre et le verbe :

Do you not hear dear friends how the birds / chirrup /
how resonant the conch sounds from the / temple /
of Garuda's lord? It pervades the air with his name –
Hari, Hari, Hari. Hurry!

[N'entendez-vous pas comment gazouillent les oiseaux ?
Comment la conque résonne bien du temple du Seigneur de Garuda ?
Elle pénètre l'air de son nom
Hari, Hari, Hari. Hurry.]

Le mot anglais *hurry* [dépêche-toi] rime avec Hari (Vishnou) et augmente sa valeur incantatoire. Chabria et Shankar (2015) explorent la passion d'Andal à différents niveaux : d'abord, une version littérale, suivie d'une interprétation du désir intense et intérieur d'Andal, et finalement une interprétation plus libre et plus poétique, suivant la poétique *sangam* (environ 200 avant notre ère à environ 200 de notre ère), qui utilise la distinction entre un monde extérieur et direct (le *ullari*) et un monde intérieur (le *eraichi*). Par exemple, Priya Sarukkai Chabria (pp. 42-43) propose trois traductions différentes pour une seule strophe (8.9) du *Nachiyaar Tirumoli*.

Exemple 13 : strophe 8.9 du *Nachiyar Tirumoli*

(Iyengar, 1988, p. 99)

மதயானைபோலெழுந்த மாமுகில்காள் ! வேங்கடத்தைப்
Comme des éléphants se lèvent les nuages noirs au-dessus de Vengadam

பதியாகவாழ்வீரீகாள் ! பாம்பணையான்வார்த்தையென்னே!
résident allongé sur le serpent les paroles à moi

கதியென்றும் தானாவான் கருதாது ஒர்பெண்கொடியை
Protecteur a promis fille comme une liane

வதைசெய்தான் என்னும் சொல் வையகத்தார் மதியாரே
Me tourmente me dit des mots le monde ne respectera pas

Voici les trois traductions que propose Chabria :

Traduction 1*Andal says:*

Great thunderheads rearing like maddened
War elephants over Vengadam's forested
emerald
Summit ask him who makes his bed on the
colossal
Coils of the sacred serpent what words he
said to me

[Andal dit :

Les grands tonnerres se montrant comme des éléphants de guerre fous
Au-dessus des sommets émeraude des forêts de Vengadam
Demandez-lui à celui qui fait son lit sur le serpent lové
Quels mots il m'a dit]

Traduction 2*She also says:*

Clouds clashing like rutting elephants
trumpeting
With trunks entwined over Vengadam's
peak
Ask him who sleeps on the snake's
stupendous
Loops to awaken to my distress, to be not
twisted
in his words.

[Elle dit aussi :

Les nuages s'effondrent comme des éléphants en chaleur qui barrissent / Leurs troncs
enlaçant les sommets de Vengadam
Dites-lui, celui qui s'allonge sur les magnifiques boucles / du serpent de s'éveiller à ma
détresse / de ne pas déformer ses propos]

Traduction 3*Perhaps she says this too:*

coiled twisted thunderheads
coiled twisted words of succour
ask me

tender coiling vine
what words of love
should be

[Peut-être qu'elle propose ceci aussi :

Coups de tonnerres enroulés, tordus / Paroles de soutien enroulées, tordues

Demandez-moi / Vigne tendre et enroulée / Quels mots d'amour je cherche]

Cette dernière traduction représente, aux yeux de la traductrice, l'interprétation la plus libre, car elle pénètre davantage le monde intérieur d'Andal. Cette interprétation lui est venue suite à une « inversion du sens littéral » (2015, p. 13). Chabria joue avec le texte source pour y trouver le sens intime, en procédant par niveaux, dévoilant ainsi à chaque étape un monde caché. Belle stratégie pour s'approprier Andal !

Le périple d'amour d'Andal est solitaire, mais l'acte de traduction ne l'est pas, comme nous le rappelle von Flotow (2012, p. 129). En effet, comme le montre le travail en équipe de Chabria et Shankar, la traduction est une expérience d'altérité, une rencontre de l'autre, dans le sens où la sensibilité du traducteur ou de la traductrice rencontre celle du texte original, en parallèle avec les changements sémantiques, syntaxiques et lexicaux nécessaires à l'acte de traduction. Le voyage d'Andal qui se révèle dans sa poésie, teintée d'angoisse spirituelle, n'est pas simple à traduire. Le mysticisme du Srivaishnavisme se prête souvent à deux interprétations, voire davantage, et une seule voix ne suffirait pas à recouvrir toute la profondeur de la mystique *bhakti*. Les traducteurs font le choix de vivre l'expérience avec Andal, et il est intéressant de noter qu'on n'a pas cherché à affaiblir la voix de celle-ci, comme cela peut parfois se produire en traduction (cf. Hassen, 2009, concernant la voix de l'auteure et l'identité de la femme musulmane rendues moins audibles dans la traduction). Au contraire, Andal est bien mise à l'honneur. Les interprétations du texte d'Andal, certaines similaires, d'autres différentes, classiques par moments, audacieuses par d'autres, ou encore fidèles ou originales, sont des lieux de création, d'imagination et de recreation. Les perspectives différentes des personnes qui ont traduit l'œuvre de la poétesse mystique permettent de voir Andal sous plusieurs prismes, et servent surtout à la faire connaître auprès d'un public plus large.

9. En guise de conclusion

« Les traductions sont des transpositions, et certains éléments du texte original peuvent entièrement résister à la transposition » explique Ramanujan (1993, p. 16). C'est le cas notamment quand on travaille avec des langues très différentes, comme le tamoul ancien et l'anglais ou le français moderne. Les traducteurs essaient de donner à entendre la voix d'Andal « comme elle aurait elle-même parlé [...] à l'époque actuelle » (Dryden, cité par Ramanujan, p. 17). Ils s'adressent ainsi au lectorat d'aujourd'hui par une approche contemporaine de la traduction.

La traduction passe nécessairement par la trame des sensibilités individuelles des traducteurs ou des traductrices. Et cela sans forcément se poser ce type de questions : je suis une femme, je traduis une femme, comment devrais-je faire ? Ou, je suis un homme, je traduis une femme, à quels aspects du texte dois-je faire attention ? Dans les introductions détaillées et les notes proposées par les traductrices et les traducteurs contemporains d'Andal, il n'y a aucune intention manifeste d'aboutir à une traduction mettant en exergue la femme. On peut donc affirmer que, globalement, ils sont motivés par le seul souci de la qualité de la traduction. En effet, comme nous le rappelle Wuilmart (2009, p. 31) : « on ne traduit pas un homme ou une femme, on traduit un texte ». Par l'universalité de ce qu'elle représente, Andal dépasse le clivage social homme/femme et continue à attirer les

traducteurs et les traductrices plusieurs siècles après elle. À bien des égards, Andal est une femme d'aujourd'hui, revendiquant son identité féminine et son autonomie d'action. Ou encore, elle est probablement une voix intemporelle « d'un moment antique de l'histoire » (Chabria & Shankar, 2015, p. 32).

Peut-on parler d'une femme en avance sur son temps ou simplement d'une expression de dévotion de son temps ? Il est impossible de trancher, tant dans l'acte de lecture que dans l'acte de traduction. Mais une chose est certaine : pour saisir la poésie d'Andal dans toute sa splendeur, sa profondeur et sa complexité, nous avons besoin de multiples perspectives apportées par différentes traductions, ces nécessaires « médiations des médiations » (Gilbert, cité par von Flotow, 1998, p. 118)

10. Bibliographie

Sources primaires

- Andal. (1972). *Un texte tamoul de dévotion vishnouïte. Le Tiruppāvai d'Āṇṭāḷ* [*Le Tiruppavai*] (J. Filliozat, trad.). Institut Français d'Indologie.
- Andal. (2010). *The secret Garland : Antal's Tiruppavai and Nacchiyar Tirumoli* [*Le Tiruppavai et Le Nachiyar Tirumoli*] (A.Venkatesan, trad.). Oxford University Press.
- Andal. (2015). *The autobiography of a Goddess* [*Le Tiruppavai et Le Nachiyar Tirumoli*] (P. S. Chabria et R. Shankar, trad.). Zubaan.
- Andal. (2019). *Le Tiruppavai ou le chant matinal de Margali* [*Le Tiruppavai*] (V.Badrinathan, trad.). Editions Banyan.
- Les Alvars. (1988). Iyengar, K. (dir.). *Nalayira Divya Prabandham. Mudalayiram*. All India Press.
- Les Alvars. (2000). *The sacred book of four thousand* [*Nalayira Divya Prabandham*] (S. Bharati, trad.). Sri Sadagopan Tirunarayanawami Divya Prabandha Pathasala.

Sources secondaires

- Badrinathan, V. (2020). Andal et Akka Mahadevi – expressions féminines et divines. *La nouvelle revue de l'Inde*, 15, 145-149.
- Chakravarti, U. (1989). The world of the Bhakti in in South Indian traditions: The body and the beyond. *Manushi*, 50-51-52, 18-29.
- Chaudhuri, M. (2012). Feminism in India : The tale and its telling. *Revue tiers monde*, 1(1), 19-36.
<https://doi.org/10.3917/rtm.209.0019>
- Cixous, H. (1975). Le Rire de la Méduse. *L'Arc*, 61, 39-54.
- Dehejia, V. (1990). *Antal and her path of love: Poems of a woman saint from South India*. Suny Press.
- Govindacharya, A. (1982). *The holy lives of the Azhwars or the Dravida saints*. Ananthacharya Indological Research Institute.
- Hassen, R. (2009). Translating women in Assia Djebar's *Far from Madina*. *Palimpsestes*, 22, 61-82.
- Hudson, D. (1993). Āṇṭāḷ Ālvār: A developing hagiography. *The Journal of Vaishnava studies*, 1(2), 27-61.
- Narayanan, V. (2006). Poetry, passion and power : The lyrics of Andal-Goda and the music of Goda Mandali. *Manushi*, 152, 32-38.
- Parker, A. & Sedgwick, E.K. (dir.). (1995). *Performativity and performance*. Routledge.
- Paveau, M-A. & Zoberman, P. (2009). Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps. *Itinéraires*, 1, 7-19.
- Ramanujan, A.K. (1993). *Hymns for the drowning*. Penguin Books.
- Rao, M. (2015). Préface. In P.S. Chabria & R. Shankar (trad.), *Andal: The autobiography of a Goddess* (pp.9-13). Zubaan.
- Rey, A. & Rey-Debove, J. (1992), (dir.). Féminisme. In *Le petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*.
- Srinivasa Chari, S.M. (1997). *Philosophy and theistic mysticism of the Ālvārs*. Motilal Banarsidass publishers.
- Sugirtharajah, S. (2002). Hinduism and feminism: Some concerns. *Journal of feminist studies in religion*, 18(2), 97-104.
- Tharu, S. (1991). Women writing in India. *Journal of arts and ideas*, 20-21, 49-66.
- von Flotow, L. (1998). Le féminisme en traduction, *Palimpsestes*, 11, 117-133.
- von Flotow, L. (2012). Translating women: From recent histories and re-translations to «queerying» translation, and metamorphosis. *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, 127-139.
- von Flotow, L. & Farahzad, F. (dir.). (2016). *Translating women. Different voices and new horizons*. Routledge.
- Wuilmart, F. (2009). Traduire un homme, traduire une femme... est-ce la même chose ? *Palimpsestes*, 22, 23-39



 Vasumathi Badrinathan

Université de Mumbai
Département de français
Vidyanagari, Santacruz (E)
Mumbai 400 098, Inde

vbadrinathan@gmail.com

Biographie : Vasumathi Badrinathan est maître de conférences HDR de français et directrice du Centre de Formation FLE à l'Université de Mumbai, Inde. Titulaire d'un DEA (Université de Franche-Comté, France) et d'un doctorat (Université de Lille 3, France), ses principaux travaux de recherche portent sur la didactique du français langue étrangère, notamment l'intégration des nouvelles technologies, le plurilinguisme, l'autonomie de l'enseignant et de l'apprenant. Traductrice littéraire, elle a entre autres publié une traduction de la poésie classique du *Tiruppavai* du tamoul vers le français (Éditions Banyan, 2019).



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.