LA TRANSCREATION DES ROMANS FRANÇAIS EN HINDI, ETUDE DE CAS : *THAIS* D'ANATOLE FRANCE ET DE *LA TULIPE NOIRE* D' ALEXANDRE DUMAS

DISSERTATION SUBMITTED TO JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE AWARD OF THE DEGREE OF

MASTER OF PHILOSOPHY

BY

KUMAR ASHISH

UNDER THE SUPERVISION OF

PROF. KIRAN CHAUDHRY

CENTRE FOR FRENCH & FRANCOPHONE STUDIES
SCHOOL OF LANGUAGE, LITERATURE & CULTURE STUDIES
JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY
NEW DELHI-67

2009

Centre for French and Francophone Studies

School of Language, Literature and Culture Studies,

JAWAHARLAL NEHRU UNIVERSITY

New Delhi-110067

CERTIFICATE

This is to certify that this M.Phil. Dissertation entitled "***LA TRANSCREATION DES ROMANS FRANÇAIS EN HINDI, ETUDE DE CAS : THAIS D'ANATOLE FRANCE ET DE LA TULIPE NOIRE D'ALEXANDRE DUMAS***" has been carried out in the Centre for French and Francophone Studies, School of Language, Literature and Culture Studies, Jawaharlal Nehru University, New Delhi.

This work is original and has not been submitted in part or full for any other degree or diploma of any other University/Institution.

22.07.09

(KUMAR ASHISH)

28/7/09

Prof. N. KAMLA
Chairperson

Prof. KIRAN CHAUDHRY
Supervisor

REMERCIEMENTS

"गुरु गोविन्द दौऊ खड़े, काके लागूं पायं
बलिहारी गुरु आपनो, गोविन्द दियो मिलाय!"

J'exprime mes vifs remerciements à mon gouru, Prof. Kiran Chaudhry, la directrice de ma dissertation, pour sa chaleur, son dévouement immense, sa patience exceptionnelle et ses opinions instructives qui m'ont fourni l'inspiration pour mettre en œuvre ce mémoire. Sans son engagement propre, mon travail n'aurait pas été comme il est.

Les mots sont incapables à remercier mes parents et ma famille, ma raison d'être dans ce monde.

Je ressens une reconnaissance profonde à Nina Gogate et à Samanthi Jayawardena pour avoir lu et pour avoir donné leurs conseils précieux pour effectuer les améliorations nécessaires dans mon travail.

Mes amis Simpy et Vikash, dès ma première année à JNU, me seront toujours précieux. Leur présence avec moi au moment de crise et au moment du rire, je n'oublierai jamais dans ma vie.

Je voudrais également remercier Vivek Shukla et Amish Verma du Centre Hindi pour m'avoir aidé avec des documents rares en hindi.

Les mots m'échappent en remerciant Sanjayji, Vivek Gaur, Mukesh, Nike et D. Shekhar qui m'aident à me rafraîchir des façons tellement nombreuses que je ne peux pas les compter.

Finalement, mes gratitudes profondes vont aussi aux professeurs de notre centre qui m'ont appris cette langue douce. Leurs mots encourageants me seront toujours précieux.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION		**1-8**
CHAPITRE I :	LA TRADUCTION LITTERAIRE : UN ACTE MANIPULATIF	**9-29**
	A) La traduction : un acte de transcodage	10-18
	B) Les approches de la traduction littéraire et la notion de la fidélité	18-21
	C) La traduction littéraire : un acte politique	22-29
CHAPITRE II :	DE L'AUTEUR AU TRADUCTEUR : CHANGEMENT DE FOCALISATION	**30-57**
	A) La vie et l'idéologie des deux écrivains	30-37
	B) L'interprétation des deux œuvres françaises	37-46
	C) La vie et l'idéologie des deux traducteurs indiens	46-49
	D) Les raisons principales	49-57
CHAPITRE III :	TRANSCRÉATION DE THAÏS ET DE LA TULIPE NOIRE: AJOUTS ET SUPRESSIONS	**58-91**
	A) La transcréation des textes français en hindi	59-79
	B) Les traductions en anglais	79-85
CONCLUSION		**86-91**
BIBILIOGRAPHIE		**92-99**
ANNEXES		i-xxix

À Mes Parents .....

INTRODUCTION

« Nowhere in Hindustan is the language of the village the same as the language of the court and the school »[1]

De ce qui précède, il s'ensuit que l'Inde est un pays multiculturel et multilingue. En fait, il y a plus de 1600 langues en Inde. Chacun d'entre nous, pratique au moins deux ou trois langues dans notre vie quotidienne, donc, changer notre parole d'une langue à l'autre n'est pas quelque chose de nouveau pour nous. Généralement, on considère que l'acte de traduction est le simple transfert d'un message d'une langue à une autre. Mais est-ce si simple ? Il existe, en principe, deux grandes catégories de traduction: la traduction pragmatique et la traduction littéraire. Lors de la traduction pragmatique, le traducteur est obligé de transmettre surtout l'information du texte de départ, mais dans l'autre cas, il doit prendre en considération, une série de facteurs: l'idéologie de l'auteur, le public cible, des aspects culturels, des aspects géographiques et philosophiques du texte de départ et ainsi de suite.

---

[1] GRIERSON, cité par PATTANAYAK, D.P., 'Language Policy and Planning: An Indian Perspective' dans RAMKRISHNA, Shantha (ed.), *Translation and Multiculturism, (Post-colonial Contexts)*, Pencraft International, Delhi, 1997, p.89-96.

On peut y également ajouter que la traduction ne se produit pas comme un fait arbitraire, elle résulte plutôt d'un besoin et d'un système. D'après Sujit Mukherjee[2], en Inde, lors de l'époque coloniale, les Anglais avaient besoin de justifier leur domination sur leurs colonies devant le monde entier et en même temps, devant leurs propres peuples aussi. Ils voulaient également propager le Christianisme parmi les Indiens. Pour assouvir leur besoin, les Anglais ont façonné les informations d'une manière spécifique par le biais des œuvres traduites qui ont justifié leur domination. Bref, ils ont modifié les textes sources en les adaptant en fonction de leurs besoins.

Pendant la période coloniale, le lecteur indien n'avait pas de moyens de lire des auteurs étrangers mais certains traducteurs indiens ont choisi avec un but spécifique des œuvres des auteurs étrangers comme Molière, Goethe, Tolstoï, Dumas, Anatole France, Hugo, Maupassant et ainsi de suite. La plupart des traductions vers le hindi ont été faites par l'intermédiaire de l'anglais, la langue filtre.

Ici, le choix d'un texte étranger à traduire n'était pas un acte naïf. Ce type de traductions nous est parvenu pendant un état difficile de la période de l'histoire coloniale de l'Inde et a servi à nous fournir un cadre littéraire différent, qui s'est tourné vers la libération de la littérature hindi du tutelage de l'anglais, langue maître imposée[3], par les colonisateurs britanniques.

À titre d'exemple, nous pouvons citer le cas des œuvres traduites du français dans lesquelles on peut sentir la voix de la résistance contre les coloniaux, ainsi *La tulipe noire (1850)* d'Alexandre Dumas, *Quatre-vingt-treize* (1874) de Victor Hugo et *Thaïs (1890)* d'Anatole France ne sont que

[2] MUKHERJEE, Sujit, *Translation as Discovery*, Allied Publisher, Delhi, 1981, p.43.
[3] MUKHERJEE, Sujit, Op cit, p.44.

quelques exemples des œuvres françaises qui ont été choisies par les traducteurs indiens.

Ganesh Shankar Vidyarthi[4] a traduit *Quatre-vingt-treize* en hindi et son œuvre s'intitule *Balidaan*. Étant associé étroitement avec le mouvement de l'indépendance de l'Inde, le traducteur était très fasciné par la révolution française. Dans la préface de son œuvre, il a donné une présentation brève de l'auteur, et une très longue note sur la révolution française. Le traducteur a bien mis en lumière le sentiment du nationalisme et l'idée du sacrifice pour le pays. Il est évident que le choix du texte à traduire est motivé par l'amour du pays chez Ganesh Shankar Vidyarthi. Il est intéressant de remarquer que le traducteur ne mentionne jamais qu'il a traduit son œuvre par l'intermédiaire de l'anglais.

De même, le choix de Premchand pour traduire *Thaïs* d'Anatole France et celui de Jain pour traduire *La Tulipe Noire* d'Alexandre Dumas en sont des exemples qui ont contribué à changer le terme de la transmission culturelle en Inde pendant la période coloniale vers le début du 20^{e} siècle. Leur choix d'un écrivain français n'était pas lié seulement à la langue mais aussi avec d'autres facteurs. Premchand était bien fasciné de ce « magnum opus » d'Anatole France et il le considérait meilleur par rapport aux autres écrivains anglais.

Ainsi le choix de Premchand et de Jain pour traduire des œuvres françaises est un meilleur exemple qui nous montre comment les traducteurs indiens sont parvenus à redéfinir l'espace occupé par la littérature anglaise sur l'horizon de la mentalité indienne pendant la période coloniale.

---

[4] VIDYARTHI, Ganesh Shankar, cité par RAMAKRISHNA, Shantha, 'Translation through Cultural Transmission', dans SIMON Sherry and PAUL St. Pierre, (ed.) *Changing the Terms: Translating in Postcolonial Era,* Orient Longman, Delhi, 2002, p.90-91.

À propos d'*Ahmkar*, Harish Trivedi a dit:

« A French text has been used by a Hindi Translator as a kind of stick with which to beat English literature. »[5]

Ici, nous remarquons comment les traducteurs colonisés utilisent une autre langue étrangère (le français) comme une arme pour protester contre la langue des colonisateurs (l'anglais). Donc, il importe de mentionner que la traduction littéraire créatrice ou mieux dire la transcréation ne se produit pas comme un fait arbitraire, plutôt elle résulte d'un besoin et d'un système. Ainsi, comme la traduction littéraire n'est pas un acte naïf et qu'il y a des facteurs extralinguistiques et politiques qui jouent un rôle principal dans le choix d'un texte, nous sommes amenés à poser des questions suivantes: Pour quel but, certaines œuvres littéraires françaises ont-elles été traduites? Où et quand a-t-on traduit ces œuvres? Quelle est l'idéologie d'un traducteur indien? Quel est son vouloir dire quand il traduit les textes?

En vue de répondre aux questions soulevées ci-dessus, nous allons examiner l'œuvre d'Anatole France, *Thaïs(1890)*, qui a été traduite par Premchand comme *Ahmkar(1924)* et l'œuvre d'Alexandre Dumas, *La Tulipe Noire(1850)*, qui a été traduite par Risabhcharan Jain comme *Quaidi(1931)*.

Avant d'aller plus loin dans ce domaine, il est bien souhaitable de comprendre ce qu'entendons-nous par la transcréation d'une œuvre littéraire.

---

[5] TRIVEDI, Harish, 'India, England, France: A Post-colonial Translational Triangle', dans RAMAKRISHNA, Shantha,(ed.) *Translation and Multilingualism (Post Colonial Contexts)*, Pencraft International, Delhi, 1997, p. 248.

Le mot 'Transcréation' ne veut pas dire une simple traduction ou un transfert du message. Ce terme implique une traduction créatrice qui vise à créer une nouvelle version du texte de départ. Bien que le terme '*transcréation*' se trouve pour la première fois dans le dictionnaire Oxford[6] d'anglais à partir des années 1990, dans la tradition indienne ce type de traduction existait depuis longtemps. Il va sans dire que la transcréation exige certaines techniques et stratégies pour rendre le texte cible plus compréhensible pour le public visé. Selon P. Lal, écrivain de Kolkata:

« Transcréation figures as the creative translation seen as producing a new version of the original work. » [7]

D'après Sujit Mukherjee[8], les textes littéraires, dérivés de l'histoire ancienne des Purânas en sont des meilleurs exemples. Par exemple, le passage de *Brihatkatha*, écrit par Gunadhya et l'interprétation de cette œuvre dans différentes langues indiennes en serait un cas intéressant. Nous avons également un exemple d'Aalaol, un poète du Bengale, qui a crée une nouvelle version en bengali de *Padmavati* de Malik Muhammad Jayesi, une œuvre écrite en hindi au XVe siècle. Dans cette version, il nous a fourni une bonne illustration d'un texte d'une langue indienne, qui a été reconstruit avec quelques modifications dans une autre langue moderne de l'Inde.

---

[6] (*Oxford Advanced learners Dictionary* (édition. 1996). L'édition nous apprend pour la première fois un supplément sur l'anglais indien, préparé par Indira Chowdhary Sengupta,en colloboration avec Sukanta Chaudhari, deux professeurs de l'Université Jadhavpur.)

[7] LAL, Puroshattam, cité par MUKHERJEE, Sujit, dans MUKHERJEE, Meenakshi, (ed.) *Translation as Recovery*, Pen craft International, Delhi, 2004, p.44.

[8] MUKHERJEE, Sujit, *Translation as discovery*, Allied Publisher, Delhi, 1981, p.44.

En Inde, nous avons une longue histoire de cette tradition et il existe plusieurs exemples qui prouvent que des traducteurs indiens ont traduit des œuvres littéraires et religieuses selon leur vision, par exemple, il existe plusieurs versions du *Ramayana* en Inde: *Jain-Ramayan, Bhavbhuti-Ramayan, Kritivaas Ramayan, Ramchaitra-manas, Pampa-Bharata* et ainsi de suite, mais chaque fois qu'on prend un texte à traduire, on ne le traduit pas n'importe où, n'importe comment, n'importe quand. Ayant subi l'influence occidentale, la pratique moderne indienne a aussi suivi quelques tendances occidentales, mais en général, on ne dévalorise pas une œuvre traduite dans le domaine de la traduction en Inde.

Méthodologie de Recherche

En nous référant à la classification faite par James S. Holmes[9], notre recherche fait partie de « Descriptive Translation Studies ». Pour Holmes, le « Product-Oriented Research » est orienté vers l'analyse des traductions déjà faites alors que le « Function-Oriented Descriptive Research » est orienté vers l'analyse de la fonction des traductions dans un contexte spécifique. Ainsi notre étude est axée à la fois sur « le produit » et « la fonction ».

Ici, au sein de notre recherche, nous allons postuler que la transcréation n'est pas un acte innocent et un texte à traduire est toujours choisi pour des buts spécifiques. Bref, la transcréation est un acte de manipulation de la part du traducteur à des fins politiques et idéologiques.

Afin de valider notre hypothèse, nous allons poser des questions suivantes: Dans quelle mesure, la traduction littéraire est différente de la traduction

[9] HOLMES, James S, 'The Name and Nature of Translation Studies', dans *International Journal of Applied Linguistics*, Vol. III No .1& 2, Jan-Dec, 1991, p.36-37.

des textes pragmatiques ? Existe-t-il des approches spécifiques de la traduction littéraire ? Que entendons-nous par la transcréation des textes littéraires ? Est-ce un acte innocent ou un acte manipulatif ? Quel pourrait être l'objet de traduire un texte français envers le hindi pour Premchand et pour Jain?

En vue de répondre aux questions posées ci-dessus, nous allons diviser notre étude en trois chapitres. Dans le premier chapitre, nous allons surtout dégager les éléments conceptuels dans l'acte de la transcréation. À cette fin, nous allons nous appuyer sur les sources diverses, à savoir: *Translation, Rewriting, and The Manipulation of Literary Fame*[10], *Translation as Discovery*[11], *Translation as Recovery*[12] et *Transcreation*[13] pour étudier différents aspects liés à l'acte de la transcréation.

Notre deuxième chapitre sera consacré à l'interprétation générale des œuvres originales et de leur traduction. Nous allons étudier la vie et les idéologies des deux auteurs : Anatole France et Alexandre Dumas. Puis, nous allons situer les textes dans leur contexte original, et après nous examinons la vie et les opinions des deux traducteurs (Premchand et Risabhcharan Jain). Nous allons également étudier surtout les raisons principales pour lesquelles les traducteurs ont choisi ces textes à traduire.

Le troisième chapitre s'intéresse à l'analyse et à la comparaison des deux textes hindis : *(Ahmkar et Quaidi)* avec leurs versions en anglais. Nous

---

[10] LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routeldge, London and New York, 1992.

[11] MUKHERJEE, Sujit, *Translation* as Discovery, Allied Publisher, 1981

[12] MUKHERJEE, Sujit, *Translation as Recovery*,ed. MUKHERJEE, Meenakshi, Pencraft International, Delhi, 2004

[13] LAL, Puroshottam, *Transcreation*, Writers Workshop Publication, Calcutta, 1996.

essayerons de démontrer que Premchand et Jain ont transcréé les textes en suivant certaines stratégies en tenant compte du contexte indien.

Commençons notre trajet avec le premier chapitre.

CHAPITRE- I

LA TRADUCTION LITTERAIRE : UN ACTE MANIPULATIF

La traduction littéraire est un moyen d'établir un lien entre au moins deux cultures. Ainsi, il ne s'agit pas d'une affaire simple entre deux langues, mais plutôt entre deux ou plusieurs cultures. La traduction littéraire enrichit également la langue cible en ouvrant de nouveaux horizons et de nouvelles perspectives. Sans elle, nous ne serions pas capables de goûter les beautés de la littérature du monde. Mais avant de souligner l'importance de la traduction littéraire et ses enjeux, il importe d'examiner ce que nous entendons par 'la traduction littéraire' ? Dans quelle mesure, la traduction littéraire est différente de la traduction des textes pragmatiques ? Existe-t-il des approches spécifiques de la traduction littéraire ? Qu'entendons-nous par la transcréation des textes littéraires ? Est-ce un acte innocent ou un acte manipulatif ?

En vue de répondre aux questions posées ci-dessus, nous allons diviser ce chapitre en trois parties. La première sera consacrée à la définition de la traduction littéraire et ses caractéristiques. Dans la deuxième, nous analyserons les différentes approches de la traduction littéraire et la notion de la fidélité dans la traduction littéraire. La troisième abordera le cas de la traduction littéraire en tant qu'un acte de manipulation. Commençons par définir ce que c'est la « traduction ».

(A) La traduction : Un acte de transcodage ?

Généralement, on définit la traduction comme un acte de transférer un message écrit d'une langue dans une autre. Selon George Mounin « Ce mot désigne aujourd'hui le passage de texte écrit d'une langue dans une autre. » [14]

Il existe en fait, plusieurs définitions du terme 'traduction'. Selon Seleskovitch, il s'agit en traduction de faire passer le « sens » d'un message en produisant le même « effet » chez le destinataire[15]. Selon J.Hillis Miller,

« Translation: the word means etymologically, 'carried from one place to another,' transported from across the borders between one language and another, one country and another, one culture and another. »[16]

Karl Scholz[17] remarque dans son livre *The art of translation*(1918), qu'une traduction peut :

(a) aider à établir les relations intellectuelles entre les gens qui sont linguistiquement séparés.

(b) aider une personne à profiter de la connaissance des autres personnes.

(c) aider à apprécier les points de vue mondial en général sur l'art et la vie.

---

[14] MOUNIN, George, *Linguistique et la traduction*, Dessart et Mardaga, Bruxelles, 1976, p.89.

[15] HURTADO ALBIR, Ampro, *La notion de Fidélité en Traduction*, Didier Érudition, Paris, 1990, P.11.

[16] MILLER, J.Hillis, 'Border Crossings, Translating theory' dans BUDICK, Sanford& ISER Wolfgang(ed.) *The Translatability of Cultures: Figurations of The Space Between*, ed., Stanford Univ.Press, Standford,California,1996,p.207

[17]SCHOLZ, Karl, cité par ALI MIREMADI, Syyed, *Theories of Translation and Interpretation*, The Center for Studying and Compiling University Books in Humanities(SAMT), Tehran, 1995 p.105

Il remarque aussi qu'une vraie traduction est une reproduction de l'original où l'esprit et les pensées de l'auteur sont bien préservés. Eugène Nida[18] dans son livre *Principle of Translation* (1951) remarque que la définition d'une vraie traduction varie selon les buts derrière cette traduction. D'après lui, l'acte de traduction consiste à rendre le texte de départ dans une langue d'arrivée, prenant en considération l'équivalence en forme, en style et en sens en même temps. Une vraie traduction ne se présente pas comme un texte étranger.

Le théologien allemand Schleiermacher signale dans son essai, *Uber die verschiedenen Methoden des Ubersetzens* (1813) que la traduction est un mouvement qui peut se produire dans deux directions opposées : soit on conduit l'auteur à la langue du lecteur, soit on conduit le lecteur à la langue de l'auteur[19]. Selon le philosophe espagnol Ortega,

« La traduction est une opération entre deux langues ayant deux possibilités : donner la priorité à la langue de départ ou à la langue d'arrivée. »[20]

J. Catford, dans *A Linguistic Theory of Translation* (1965), définit la traduction comme:

"Replacement of textual material in one language (Source Language) by equivalent textual material in another language (Target Language)"[21].

En outre, J.P.Vinay et J. Darbelnet, dans *Stylistique Comparée du français et de l'anglais : Méthode de Traduction* (1977), définissent la

[18] NIDA, Eugène cité dans ALI MIREMADI, Syyed Op cit. p.127

[19] Schleiermacher cité dans HURTADO ALBIR, Ampro, Op cit, p.20.

[20] Ortega cité dans HURTADO ALBIR, Ampro, Op cit, p.21.

[21] Cité dans HURTADO ALBIR, Ampro, Op cit p.24

traduction comme « le passage d'une langue A à une autre langue B, pour exprimer une même réalité »[22] concevant la traduction comme une adaptation pratique de la stylistique comparée.

D'après Jean-René Ladmiral, la traduction est « une opération de métacommunication assurant l'identité de la parole à travers la différence des langues »[23]. La traduction pour lui n'est pas une « opération linguistique » mais une « pratique sémiotique ». Il signale l'existence de deux phases dans la traduction : celle de la « lecture-interprétation » et celle de la « récriture ».

Dans l'ouvrage de George Steiner, *Après Babel* (1978), il s'agit d'un acte de traduction quand « un message émis dans une langue-source se retrouve dans une langue-cible après avoir subi un processus de transformation. »[24]

Dans le contexte indien, les équivalents indiens du mot « traduction » représentent des connotations différentes. Les stratégies de la traduction

utilisées par les traducteurs indiens ne sont pas les mêmes. Il existe une nomenclature variée pour le processus de la traduction. Par exemple le mot "*Rupantar*" veut dire le changement dans la forme, "*Anuwaad*" veut dire parler plus tard ou la suite, "*Bhashantar*" veut dire changement d'un code à un autre. Il existe également d'autres mots pour parler de la traduction comme « *Bhavanuwad* », « *Sweekaran* », « *Sahsrijan* », « *Tarzuman* », « *Anukaran* »,[25] etc.

---

[22] HURTADO ALBIR, Ampro, Op cit p.24-25

[23] LADMIRAL, Jean-René, *Traduire : Théorèmes pour la Traduction*, pbp Paris, 1979, p.223

[24] HURTADO ALBIR, Ampro, Ibid p.37

[25] RAMAKRISHNA, Shantha, *'Translation through Cultural Transmission', Changing the Terms : Translating in Postcolonial Era*, (ed.) SIMON Sherry et PAUL St. Pierre, Orient Longman, Delhi, 2002, p.90-91.

Actuellement, il existe de différentes formes de la pratique de la traduction. À savoir, la traduction écrite d'un texte écrit, la traduction à vue, l'interprétation simultanée et l'interprétation consécutive. Le premier type, la traduction écrite d'un texte écrit est sans doute le plus largement répandu. La traduction à vue consiste à traduire oralement et rapidement un texte écrit. L'interprétation simultanée se fait en cabine et permet, grâce aux techniques modernes, la traduction orale et simultanée d'un discours. L'interprétation consécutive comprend une prise de notes par l'interprète, et une traduction orale qui fait suite à un discours fragmenté en périodes pouvant aller jusqu'à 10min.

Ayant défini le mot « Traduction » selon différents auteurs, découvrons les caractéristiques de la traduction littéraire qui est un genre très ancien de la traduction. Le texte de départ peut être de n'importe quel genre- les romans, les poèmes, les contes, les pièces de théâtre, des chansons, et ainsi de suite.

D'après Jean Delisle,[26] dans un texte littéraire, on peut trouver quatre caractéristiques fondamentales:

- La perception personnelle : l'auteur communique sa vision du monde de la réalité qu'il choisit de décrire ou de faire vivre. Il exprime ses sentiments, ses réactions et ses émotions propres dans le texte.

- Un surcroît de sens : Étant une œuvre d'imagination et de création propre, le but principal d'un texte littéraire est d'évoquer l'imagination du lecteur. Il dépend du lecteur de tirer une pléthore de sens qui se cache dans le texte. On peut dire également que la succession des mots, le rythme des

[26] DELISLE, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de Traduction: Traduction et pratique*, Édition de l'Université d'Ottawa, 1984, p.28.

phrases et des sonorités font partie du message, obligeant un traducteur à penser dans une manière évocatrice.

- ❖ La forme révèle le message : Chaque auteur possède sa langue personnalisée, son style d'écrire, les métaphores, la forme des alliances de mots pour produire un texte littéraire. Autrement dit, chaque texte littéraire a sa façon de décrire la réalité non-linguistique. Le contenu est lié à la forme du texte littéraire.

- ❖ Plusieurs interprétations : On peut tirer beaucoup d'interprétations possibles d'un texte littéraire. Chaque lecteur a sa manière propre de lire un texte et d'avoir le sens différent.

Il est important d'ajouter que dans le domaine de la traduction littéraire, il est bien nécessaire de respecter certaines conventions lors qu'on traduit de la langue de départ à la langue d'arrivée :

- Chaque langue a son propre moyen d'accepter un mot. À titre d'exemple, une phrase qui dévoile un certain sens en bengali, peut-être, ne peut pas avoir le même sens en hindi. Par exemple, la phrase- « *Aami bazaar theke aachhis* » (Je viendrai du marché) deviendra en hindi « *Main bazaar jata huin* ». (J'irai au marché). Cet exemple montre l'utilisation du verbe différent (surtout contradictoire) pour expliquer le même sens.
- Un traducteur peut jouer avec les mots mais cela ne doit pas dévaloriser le sens original de la langue d'arrivée. Il faut utiliser les expressions et les idiomes équivalents exacts sinon cela changera le sens de la traduction entière. Par exemple : si l'on doit traduit l'idiome « *chat échaudé craint le froid* » de français en hindi « *Doodh ka jala chhachh bhi phoonk-phoonk ke peeta hai* », la traduction mot-à-mot « Garam Billi thande se darti hai » (le chat chaud a peur du froid) sera bizarre.

- Chaque langue a sa propre vision, donc le choix des mots est aussi différent. Par exemple, « *Main cigarette pee raha hoon* » (je fume une cigarette), ne peut pas être remplacé par : « *I am drinking a cigarette* ». *(je bois une cigarette.)*

De plus, dans le domaine de la traduction littéraire, un traducteur doit être conscient de l'endroit, de l'époque et du public visé. De ce qui précède, on peut dire qu'une bonne connaissance de deux langues n'est pas suffisante et avant de faire la traduction littéraire, on doit connaitre le contexte dans lequel le texte est formé.

Après avoir défini quelques caractéristiques d'un texte littéraire, étudions les perspectives dans lesquelles les textes ont été traduits au cours des siècles.

Une traduction littéraire est capable de créer une certaine image d'un auteur, d'une œuvre littéraire, d'une période et d'une littérature entière[27]. Parfois les œuvres traduites sont beaucoup plus lues que les textes sources. A titre d'exemple, Byron et sa génération n'ont pas lu le *Faust* en allemand. Ils ont lu cette œuvre par l'intermédiaire de la traduction de Madame de Staël en français. De la même manière, Pushkin a lu Byron en français et pas en anglais. En fait, dans le monde actuel, la majorité des personnes ont lu *la Bible* dans sa version traduite plutôt que dans sa version originale.

Ensuite, savons-nous également que l'acte de la traduction littéraire est un acte très compliqué. Pour créer une œuvre littéraire, l'auteur ne doit pas dépendre de quelqu'un. Tandis que la situation devient très différente

[27] LEFEVERE, Andre, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routeledge, London and New York, 1992, p.03

pour un traducteur. Il est certain que les critiques vont comparer l'œuvre traduite avec celle d'original. Donc, pour un traducteur littéraire, la connaissance profonde des deux cultures est extrêmement exigeante.

Il faut comprendre que la traduction littéraire exige le maximum de la précision, de limitations et de fatigue à confronter. Les traducteurs des romans, des contes, des pièces du théâtre et ainsi de suite, suivent différents assortiments de règles et des conventions. Ces types de traduction exigent un entretien propre d'écoulement des scènes et du sens. Au lieu de traduire mot-à-mot, un traducteur doit être capable de représenter les émotions exactes devant les lecteurs. S'il échoue à le faire, les lecteurs vont perdre leur intérêt dans l'œuvre traduite. Le traducteur doit utiliser les mots appropriés dans la langue d'arrivée afin de conserver l'enthousiasme des lecteurs.

Le style est un ingrédient primordial à créer une tradition bien stimulante. Chaque auteur/traducteur suit un style particulier d'écriture. En fait, il est bien dit qu'en lisant un document, l'on peut bien juger la personnalité du créateur de cette pièce. Le style décide le succès ou l'échouement de la traduction[28]. Il n'y a aucun style qui est fixé pour la traduction littéraire. Il doit être modifié de temps en temps selon la demande ainsi que les espoirs et les standards de traduction changent aussi. Afin de reproduire proprement le style original, un traducteur doit toujours être conscient qu'il fait la traduction littéraire et tout ce qu'il traduit, doit être confirmé aux idées et aux sentiments du texte original.

D'après Venuti[29], le commencement du genre de la traduction littéraire, le Septuagint, un recueil des scripts juifs, a été traduit en grec pendant le

[28] ALI MIREMADI, Syyed Op cit. p.48.

[29] VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation*, Routledge, London& New York, 1998, p.79

premier et troisième siècle avant JC. C'était l'une des plus importantes traductions de l'occident. Le Bouddhisme a aussi aidé à répandre la traduction littéraire en traduisant sa littérature dans les différentes langues mondiales. Cependant, la traduction à une grande échelle, a été commencée par les Arabes. Les pays occidentaux ont établi plusieurs courants de la traduction en traduisant une pléthore de littérature mondiale surtout en anglais.

Le XXe siècle est un âge de technologie et des techniques scientifiques. Comme la technologie adoucit la vie et ramène des cultures différentes plus proches, la traduction ne se restreint plus justement dans une seule forme d'art, elle devient aussi un moyen d'assouvir la curiosité des gens à propos des vérités d'autres cultures. La pratique d'échange a initié une progression dans l'acte de traduction des œuvres fameuses des autres cultures dans le monde entier.

La traduction littéraire, qui était une fois connue comme « l'équivalence mot-à-mot » est remplacée par une nouvelle perspective qui implique « un moyen de recréer le sens original de l'auteur avec toutes ses connotations possibles ». Cette tendance se voit surtout en Inde depuis toujours. Par exemple, Premchand a recréé la nouvelle version du « magnum opus » d'Anatole France, intitulé *Thaïs* (1890) comme *Ahmkar (*1924). En fait, la création d'une nouvelle version d'une œuvre originale peut s'identifier comme la « transcréation » qui n'est qu'une sorte de la traduction littéraire.

Nous pouvons constater que la traduction littéraire a une grande importance aujourd'hui. Un lecteur parvient à savoir à propos d'un monde et d'une culture totalement inconnue. Il reçoit l'information de l'existence de quelque chose qu'il ne connaissait pas avant. Donc, un

traducteur doit être conscient de beaucoup de choses. Il est responsable de la fidélité et de la transparence du texte traduit. Ayant mentionné les tendances générales de la traduction littéraire en occident et en Inde, nous allons examiner la notion de la fidélité et les approches de la traduction littéraire.

(B) Les approches de la traduction littéraire et la notion de la fidélité

Selon George Mounin[30], on peut avoir deux façons légitimes de traduire les textes : « les verres transparents et les verres colorés ». Dans le premier cas, nous avons l'impression que le texte a été directement pensé dans la langue cible, puis rédigé aux moyens particuliers de cette langue. Ici, Le traducteur ignore toute étrangeté de la langue d'origine du texte. Le traducteur rapproche le texte de l'époque de la traduction et de la civilisation vers laquelle il traduit. Dans le cas des verres colorés, le lecteur sent qu'il lit une œuvre traduite d'une autre langue et d'une autre civilisation. L'influence des formes syntaxiques ou stylistiques des langues de départ est visible dans la version traduite.

Ladmiral[31] voit également deux approches dans la traduction littéraire et fait ainsi une distinction entre deux types de traducteurs- D'une part « Les Sourciers » ceux qui restent fidèles à la langue et à la culture source et d'autre part « Les Ciblistes » ceux qui veulent créer le même effet chez le lecteur du texte traduit en restant fidèle à la langue et à la culture de la langue d'arrivée.

---

[30] MOUNIN, George, cité par LADMIRAL, J.R., *Traduire : Théorèmes pour la Traduction*, pbp Paris, 1979, p.19.

[31] LADMIRAL, J.R., Ibid.

Ici, le thème "*fidélité*" mérite d'être expliqué car il existe quelques notions erronées à ce sujet. À vrai dire, la notion d'une traduction fidèle au texte source nous a été léguée par l'Ouest. Cette perspective est née surtout lors de l'époque où on a traduit la Bible vers les autres langues modernes européennes.

D'après Hurtado Albir, le débat sur le terme "*fidélité*" se commence le moment où on cherche à établir le lien entre le texte source et le texte cible. Ce terme nous amène à poser des questions comme : « est-ce que le traducteur doit être fidèle à la langue de départ ou à la langue d'arrivée ? À l'auteur ou au destinataire? À la culture source ou à la culture cible? ».

Le grand essor que connaît la traduction à l'heure actuelle, les exigences du marché de la traduction, le besoin de traduire dans différents domaines de la vie sociale, soulignent plus que jamais l'aspect communicatif de la traduction. Aujourd'hui, on s'accorde pour condamner la traduction littérale, comprise comme attachement à la langue de l'original, qui serait impossible en raison de la différence des langues. De même, on condamne la traduction libre qui serait en contradiction avec l'exigence de respect de l'original.[32]D'après, J-R Ladmiral :

« La fidélité en traduction est affaire non de correspondance entre les mots de la langue de départ et de la langue d'arrivée, mais d'équivalence de sens, d'effet stylistique et de finalité entre le texte original et sa traduction. » [33]

La fidélité au texte source implique une bonne compréhension qui est obtenue par une démarche exégétique tenant compte des difficultés linguistiques, culturelles et théologiques du texte de départ. La fidélité à la

[32] HURTADO ALBIR, Ampro, Op cit, p.40.

[33] LADMIRAL, J.R., Op cit, p.19.

langue et au milieu d'arrivée exige une bonne connaissance de la langue et de la culture réceptrice. Par exemple, selon E.Cary, si l'on compare les traductions de *l'Iliade* d'Homère par Mme Dacier en 1669 et Houdar de la Motte en 1714, on trouvera que pour Mme Dacier, l'original est un modèle vénéré qu'elle doit respecter à tout prix. Sa traduction est faite en prose, sans vouloir orner nulle part pour ne pas rompre ce qu'elle appelle la ressemblance avec l'original. En revanche, Houdar de la Motte, se voulant solidaire de son époque, veut « embellir » Homère pour le rendre plus accessible à son public, se donnant comme objectif de *« donner un poème français qui se fût lire »*.[34]

Ainsi, il existe toujours un débat : est-ce que le traducteur doit suivre le mot-à-mot ou bien le sens ? Alexander Woodhouselee a favorisé la suppression et l'addition dans la traduction littéraire, disant :

"This liberty (i.e. adding to and retrenching from) may be used, but with the greatest caution. Analogous to this liberty by adding to or retrenching from the ideas of the original is the liberty which a translator may take of correcting what appears to him a careless or inaccurate expression of the original, where that inaccuracy seems materially to affect the sense"[35]

Pour Horace, un poète bien connu dans l'ère d'Augustus Caesar et un traducteur du grec au latin, la fidélité à la langue de départ est primordiale. Pour la traduction mot-à-mot, Horace a dit:

«It is duty of a faithful interpreter to translate what he undertakes word for word. »[36]

---

[34] HURTADO ALBIR, Ampro, Op cit, p.17.

[35] Cité dans ALI MIREMADI, Syyed, Op cit, p.30.

[36] Cité dans ALI MIREMADI, Syyed, Op cit. p.46.

Cependant le Saint Jérôme a préféré la voix de traduction selon le sens, mais seulement pour la traduction de la Bible, il a choisi traduire strictement mot-à-mot car l'on croyait la Bible étant une création sacrée de Dieu, il était nécessaire de la traduire littéralement car chaque mot possédait un mystère caché en soi-même. Ici, on remarque une distinction visible depuis l'ère de St. Jérôme qui proclamait la ligne de démarcation entre les textes religieux (à traduire littéralement) et les textes de sujets généreux (à traduire selon le sens)[37].

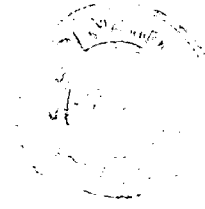
Ainsi, On peut même dire que la fidélité à l'original n'existe pas au niveau de mots, ni de contenu, ni de l'époque mais elle réside au niveau de vouloir dire de l'auteur, comme le remarque Ampro Hurtado :

« Être fidèle ne veut dire ni traduire littéralement ni traduire librement, définir la fidélité revient à définir le type de lien approprié qui ne trahit ni par sa servilité ni par excès de liberté et qui permet à la traduction d'accomplir son rôle d'acte de communication. »[38]

Le traducteur doit exprimer le sens saisi aux moyens spécifiques de la langue d'arrivée. La fidélité en traduction nous affirme que la version traduite ne doit pas présenter des erreurs de la langue d'arrivée et doit être claire et en même temps compréhensible pour le récepteur.

Ayant analysé quelques opinions sur les approches de la traduction, on peut constater que le traducteur a toute une gamme de choix. Maintenant, passons à la notion de la traduction comme un acte politique.

TH-17766



[37] Cité dans ALI MIREMADI, Syyed , Op cit p.51

[38] HURTADO ALBIR, Ampro, Op cit p.41.

(C) La traduction littéraire : un acte politique

Quelque soient les approches de la traduction littéraire, il importe de mentionner que la traduction littéraire n'est pas un acte innocent. Un texte est choisi pour des buts spécifiques pour la traduction. Selon Heuson Lane et Jackey Martin:

"A source can never be regarded as an innocent document. As it has been chosen to be translated, it is thought of in most cases as a read document whose purpose of communication has already been defined. "[39]

Un des exemples saillants de la récriture intentionnelle provient de *Rubayat* de Fitzgerald qui a traduit la poésie d'Omar Khayyâm. Fitzgerald croit que les Perses ne savent pas créer de bons vers en poésie donc il juge nécessaire d'améliorer leur poésie par sa traduction :

"It is an amusement for me to take what liberties I like with these Persians, who as I think are not poets enough to frighten one from such excursions, and who really do want a little Art to shape them".[40]

On peut y également ajouter que la traduction ne se produit pas comme un fait arbitraire, plutôt elle résulte d'un besoin et d'un système. À titre d'exemple : les Grecs considéraient les autres civilisations comme celles des barbares et donc ils n'ont pas pris la tâche de traduire des textes des autres langues. Au contraire, les Romains ont voulu propager leur culture parmi leurs voisins et en même temps, ils ont considéré que des gens du

---

[39] HEUSON Lane, MARTIN Jacky, *Redefining Translation : The Variational Approach*, Routledge, London, 1991, p.166

[40] FITZGERARLD Edward, cité par LEFEVERE, Andre, Op cit, p.01

pouvoir et de l'autre société d'un niveau haut, doivent apprendre les autres langues.[41]

André Lefèvre nous parle de la notion de « *Qasîda* » qu'on trouve au sein de la littérature islamique. Il est intéressant de remarquer que cette forme de poétique qui est considérée comme " *the supreme canon and model of poetic excellence*"[42] au sein de la littérature islamique n'a pas été traduite par les européens. Le terme, « Qasîda » est bien en usage depuis 1500 ans mais il ne trouve même pas une place dans l'Encyclopédie Britannique, qui possède une "excellente collection" de la littérature occidentale. La raison en est que la poétique islamique est différente de la poétique européenne. De plus certains justifient la marginalisation de « Qa*sîda* » en disant qu'il existe peu de respect pour la culture islamique en Europe et en Amérique :

« Persian and, by extension, Islamic literature are seen as marginal, exotic and can be treated with much less reverence »[43].

D'après Lefèvre, le patronage joue également un rôle important pour promouvoir ou entraver la lecture des textes littéraires. Le patronage peut être exercé soit par les classes élites, des corps religieux, des partis politiques, des maisons d'édition ou tout simplement par les médias Le patronage nous amène à étudier trois questions lors d'une étude poussée sur la traduction en tant qu'un acte manipulatif. Autrement dit, nous allons examiner des facteurs qui déterminent la manipulation des traductions littéraires. Il en existe trois facteurs principaux[44] :

---

[41] ALI MIREMADI, Syyed, Op cit, p.57

[42] LEFEVRE, André, Op cit, p.73

[43] Ibid.

[44] LEFEVRE, André Op cit, p.60.

(a) *L'idéologie* : quel genre, quelle forme, quelle convention doivent être valorisés dans une littérature?

(b) *L'économie* : Le patron accorde-t-il de l'argent/ une aide aux traducteurs? A titre d'exemple, Chaucer a travaillé comme contrôleur à la douane du roi anglais, Richard II. Il a dû rédiger ses *confessio Amantis* à la demande du roi et il était obligé de louer le roi dans la dernière partie de son œuvre.

(c) *Le statut social* : Le patron accorde –t-il un certain statut social au traducteur? L'intégration d'un traducteur à un groupe majeur existe-t-il par le biais de sa traduction? A titre d'exemple Adolf Bartels a été décoré par Adolf Hitler car le premier a dédié son écriture à Adolf Hitler.

Bref, l'acceptation d'un patronage par un traducteur implique qu'il va travailler dans le cadre des paramètres, établis par son patron. Par exemple, dans les différentes versions de la traduction de *l'Agenda d'Anne Frank*, publié après la 2ème guerre mondiale, on remarque une grande différence entre le texte de départ et ses versions traduites. Les changements qui ont été faits entre les différentes versions d'Anne Frank peuvent être lus à trois niveaux :

Premierment, certains changements ont été effectués par Anne Frank. A titre d'exemple, toute référence aux membres de la famille d'Anne Frank a été supprimée par elle. De plus, toute référence aux fonctions du corps (défécation etc.) a été censurée.

Deuxièmement, certains changements ont été faits par l'éditeur[45] dont il y avait la description personnelle ayant des contextes sexuels.

[45] FRANK, Anne, dans l'article de Paape 692, cité par LEFEVRE, André, Op cit, p59

Troisièmement, certaines omissions ont été faites par le père d'Anne Frank en vue de plaire au patron : la maison d'édition. Certains passages liés aux rapports entre Anne Frank et son amie intime ont été censurés car ils ont été jugés scandaleux.

Ensuite, les sous-parties concernant l'émancipation des femmes a été également supprimé a été entièrement censuré sous prétexte de vendre bien le livre:

« A book you want to sell well in Germany.....should not contain any insults directly at Germans. »[46]

On remarque également une certaine politique de la traduction dans la littérature indienne[47]. Souvent on fait certains changements afin de rapprocher des gens communs et aussi à mieux s'adapter au contexte local. Par exemple, dans l'État de l'Assam, le grand sage du mouvement Vaishnavisme, Sri Sankardeva (XVIe siècle) a commencé à écrire des hymnes et des pièces du théâtre dans la langue assamais en la mélangeant avec le dialecte braj. C'était une forme distincte de la traduction que l'on peut également déclarer comme l'introduction des textes du Vaishnavaisme et la culture du nord de l'Inde en Assam. Dans la même série, les *Pirs* (grands sages du mouvement soufi de la Perse) ont découvert la musique *Zikir*, une sorte de musique religieuse qui est un mélange de la langue assamaise avec le système des hymnes des Sufis ayant échangé mutuellement les mots, l'esprit et le style musical. Un autre exemple est celui de Madhav Kandli, l'auteur du Ramayana de l'Assam (XIVe siècle), qui nous présente une image mixte du Ramayana de

[46] LEFEVRE, André, Op cit, p.86.

Valmiki et la conceptualisation de l'histoire de Ram dans la perspective socioculturelle de l'État d'Assam.

Les textes littéraires[48], dérivés de l'histoire ancienne sur les Purânas, sont de meilleurs exemples de la transcréation. Par exemple, le passage de *Brihatkatha*, écrit par Gunadhya dans différentes langues indiennes en serait un cas intéressant. Nous avons également un exemple d'Aalol, un poète de l'état du Bengale de l'ouest, qui a crée une version en bengali de *Padmavati* de Malik Muhammad Jayesi, une œuvre en hindi du XVe siècle. Dans cette version, il nous a fourni une bonne illustration d'un texte d'une langue indienne, qui a été reconstruite avec quelques modifications dans une autre langue moderne Indo-Aryenne. Ayant subi l'influence occidentale, la pratique moderne indienne a aussi suivi quelques tendances occidentales, mais en fait, on peut dire qu'en Inde, on a plusieurs exemples de traduction qui démontrent que, les traducteurs ont traduit des œuvres littéraires selon leur vision et chacune de ces versions est connue comme une nouvelle version. Donc, dans la tradition indienne, on ne dévalorise pas une œuvre traduite par rapport à l'original. Par conséquent, le texte traduit a souvent acquis le même statut que le texte de départ.

En Inde, on n'a jamais considéré les déviations de l'œuvre originale comme un péché. Par contre, on a bien apprécié la voie imaginaire de différents traducteurs du *Ramayana*, qui ont rendu chaque fois pres que de nouvelles versions du *Ramayana* dans leurs langues respectives. Par exemple- il existe plusieurs versions de Ramayana en Inde : *Jain-*

[48] RAMAKRISHNA, Shantha, 'Translation through Cultural Transmission' dans SIMON Sherry and PAUL St. Pierre, (ed.), *Changing the Terms: Translating in Postcolonial Era*, Orient Longman, Delhi, 2002, p.90-91.

Ramayan, Bhavbhuti-Ramayan, Kritivaas Ramayan, Ramcharita-manas et ainsi de suite[49].

Pendant la période coloniale[50], le lecteur indien n'avait pas de moyens de lire des auteurs étrangers mais certains traducteurs indiens ont choisi avec un but spécifique des œuvres des auteurs étrangers comme Molière, Goethe, Tolstoï, Dumas, Anatole France, Hugo, Maupassant et ainsi de suite. Ici, le choix d'un texte étranger à traduire n'était pas un acte naïf. Ce type de traduction nous est parvenue pendant un état difficile de la période de l'histoire coloniale de l'Inde et ont servi à nous fournir un cadre littéraire différent, qui s'est tourné vers la libération de la littérature hindie du tutelage de l'anglais, la langue imposée des colonisateurs.

À titre d'exemple, nous pouvons citer le cas des œuvres hindis traduites du français dans lesquelles on peut sentir la voix de la résistance contre les colonisateurs, ainsi '*La tulipe noire'(1850)* d'Alexandre Dumas, '*Quatre-vingt-treize'* (1874) de Victor Hugo, '*Thaïs'(1890)* d'Anatole France ne sont que quelques exemples des œuvres françaises qui ont été choisies par les traducteurs indiens.

Ganesh Shankar Vidyarthi a traduit '*Quatre-vingt-treize'* en hindi et son œuvre s'intitule '*Balidaan*'. Étant associé étroitement avec le mouvement de l'indépendance de l'Inde, le traducteur était très fascinée par la révolution française. Ainsi, le choix de Premchand pour traduire *Thaïs*, d'Anatole France, était aussi un choix voulu qui a contribué à changer le paradigme de la transmission culturelle en Inde pendant la période coloniale vers le début du XX[e] siècle.[51] Son choix d'un écrivain français n'était pas lié seulement avec la langue mais aussi avec d'autres facteurs.

[49] RAMAKRISHNA, Shantha. Ibid.

[50] MUKHERJEE, Sujit, Op cit. p.44.

[51] RAMAKRISHNA, Shantha, Ibid.

Premchand était bien fasciné de ce « magnum opus » d'Anatole France et il le considérait meilleur par rapport aux autres écrivains anglais. Il a choisi cette œuvre française parce qu'il a trouvé les thèmes chers au public indien.

Dans la préface d'*Ahmkar*, la version traduite, Premchand a dit que cette œuvre est seulement une adaptation dans laquelle il n'a suivi que l'idée principale et que tous les autres détails ont été transformés en fonction du contexte indien. Ainsi le choix de Premchand pour traduire une œuvre française est un meilleur exemple qui nous montre comment les traducteurs indiens sont parvenus à redéfinir l'espace occupé par la littérature anglaise sur l'horizon de la mentalité indienne, pendant la période coloniale, et en changeant les termes de la transmission culturelle.

Pour conclure, nous pouvons dire que la traduction littéraire n'est pas un acte arbitraire. Elle dépend de plusieurs facteurs à savoir : le public cible, le patronage, l'idéologie du traducteur et ainsi de suite. Dans le contexte indien, la transcrétion ou la traduction créatrice a existé depuis des siècles et par conséquent un texte de transcréation(texte traduit) n'était pas dévalorisé par rapport à son original.

Ayant discuté les différents aspects de la traduction et l'acte de traduction littéraire comme un acte politique et manipulatif, nous allons étudier le choix des deux livres et de leur traduction dans la perspective de la politique de la traduction.

CHAPITRE- II

DE L'AUTEUR AU TRADUCTEUR : CHANGEMENT DE FOCALISATION

Dans le contexte de la traduction, il nous incombe de soulever quelques questions intimement liées avec notre travail, à savoir : quel est le vouloir dire de l'auteur ? Dans quel contexte il a écrit le texte ? Quelles sont les raisons principales, pour lesquelles le traducteur a préféré ce texte à traduire? Quelle est son interprétation du texte source?

À la suite des questions soulevées ci-dessus, nous allons diviser ce chapitre en quatre parties. Premièrement, nous allons étudier la vie et l'idéologie de deux écrivains : Anatole France et Alexandre Dumas. Deuxièmement, nous allons situer les textes dans leur contexte original. Troisièmement, nous allons étudier la vie et les opinions des deux traducteurs (Premchand et Risabhcharan Jain), et ensuite les raisons principales pour lesquelles ils ont choisi ces textes à traduire.

(A) La vie et l'idéologie de deux écrivains

Commençons avec une étude de la vie de l'auteur de Thaïs : Anatole France.

Jacques Anatole Thibault, connu comme Anatole France[52] est né à Paris, le 16 avril 1844. Son enfance s'est passée dans la "cité des livres" où son père était libraire sur le Quai Voltaire. Le goût d'écrire lui est venu très tôt. Admis aux séances littéraires de la boutique de l'éditeur Lemaire, Anatole France y a écrit ses premiers vers. Il a étudié à l'École des Chartres où dans les bouquins poussiéreux, son esprit avide de savoir a découvert la substance spirituelle des siècles.

Au collège Stanislas, A. France a appris à connaître les grandes œuvres de l'antiquité gréco-latine. Il a travaillé comme le libraire chez Bossage puis comme un lecteur chez Lemaire et ensuite comme l'éditeur des Parnassiens. Il a mentionné les principaux épisodes de son enfance studieuse dans son roman *Le Livre De Mon Ami* (1885). Pendant six ans, il était associé avec le journal *Le Temps* et *La Chronique De La Vie Littéraire* (1887-1893). Il a témoigné d'une certaine largeur de goût, qui ne l'a pas empêché de juger sévèrement l'obscurité des symbolistes et la crudité des naturalistes. Il était nommé membre de l'Académie Française en 1896. À partir des années 1890, France a rédigé presque tous ses écrits sur des préoccupations sociales. Dans *L'Affaire Crainquebille* (1902), il a conté la pitoyable aventure d'un marchand des quatre-saisons injustement accusé d'avoir passé un cri séditieux. En 1897, la compagne pour la révision du procès Dreyfus s'est ouverte où il a pris parti et a appuyé les dreyfusistes.

Grand ami de Jaurès, il a compris dès cette époque, le danger de l'État bourgeois, de la caste militaire et de l'ordre capitaliste. Il a senti au temps du tsarisme assassin, le danger de l'alliance franco-russe. Mais, il a admiré Lénine de la révolution bolchevique et il a adhéré au socialisme d'abord, au communisme ensuite.

[52] http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1921/france-bio.html

D'après lui, la liberté est la plus précieuse des biens. L'homme est incapable d'atteindre une vérité absolue. La République n'est pas la justice et le meilleur régime est donc celui qui est le moins pesant pour les citoyens et qui leur assure une grande indépendance. France a souhaité l'établissement d'un État socialiste qui maintient les droits de chaque citoyen, assure le bien-être de tous par une équitable distribution des richesses. France était résolument athée et s'est méfié du fanatisme religieux comme du fanatisme politique. À travers de ses œuvres, il a attaqué l'Église dans la mesure où elle lui paraît soutenir les adversaires de la liberté.

Dans l'opinion d'Anatole France, la vie est comme un songe souvent affligeant. Selon lui, les hommes sont tous compagnons de détresse et ils pourront cependant puiser un réconfort dans la pitié mutuelle. Pour échapper à l'obsession d'une réalité pénible, ils possèdent les ressources exaltantes de l'imagination et du désir. Selon lui, la nature leur offre enfin des aspects riants, dont ils doivent s'efforcer de jouir. Le style de France est un vrai mélange de clarté, ironie et de sensibilité. Il est d'avis qu'une seule forme simple permet à un écrivain de passer à la postériorité :

« Un bon style est comme un rayon de lumière qui entre par la fenêtre au moment où j'écris et qui doit sa clarté pour à l'union intime des sept couleurs dont il est composé. Le style simple est semblable à la clarté blanche. Il est complexe mais il n'y apparaît pas » [53]

Anatole France excelle à faire jaillir une contradiction chez un être qui rend sa conduite ridicule ou odieuse. Anatole France associe l'ironie qui

[53] FRANCE, Anatole, *Le Jardin d'Épicure*, Calmann-Lévy, éditeurs, Paris, 1923, p.104.

« en souriant, nous rend la vie aimable », et avec la pitié qui en pleurant, « nous la rend sacrée » comme il le déclare :

« L'ironie et la pitié sont deux bonnes conseillères ; l'une, en souriant, nous rend la vie aimable ; l'autre, qui pleure, nous la rend sacrée. » [54]

Ayant vu en bref la vie et l'idéologie d'Anatole France, étudions la vie et la vision du monde de l'autre auteur, Alexandre Dumas.

Alexandre Dumas[55] est un auteur français bien connu pour ses romans historiques d'une aventure profonde. Il est né le 24 juillet 1802 à Villers-Cotterêts en France. Il était le fils du Général Dumas, le fameux soldat de Napoléon I. On appelle Dumas généralement comme « Dumas le Père », afin de le distinguer de son fils illustré qui portait le même nom : Alexandre Dumas (Dumas le Fils) et qui était aussi un dramaturge et romancier.

Dumas le père, était le fils d'un général créole de l'armée révolutionnaire française. Sa mère l'a bercé dans les circonstances graves après la mort de son père. Il a commencé à écrire des pièces de théâtre d'un genre « *Vaudeville* » (une sorte de comédie avec une musique légère) et plus tard des romans historiques avec la collaboration d'un ami, Adolphe de Leuwen. Les thèmes historiques étaient les aspects dominants de son écriture. Il était un lecteur avide des œuvres de William Shakespeare, Sir Walter Scott, Friedrich Von Schiller et Le Lord Byron.

---

[54] FRANCE, Anatole, cité dans l'extrait de *Le Jardin d'Épicure,* dans http://www.evene.fr/citations.

[55] DUMAS, Alexandre, cité par COWARD, David, *The Black Tulip*, Oxford University Press, New York, 1993, p.(VII-XXI)

Dumas[56] a commencé à écrire en 1825-26. Il a rédigé des poèmes qu'il parvient à publier plus tard. Il a découvert aussi le théâtre de Shakespeare à l'occasion d'une tournée en France de comédiens anglais. En 1828, Alexandre Dumas a proposé à la Comédie-Française, *Christine (1828),* une tragédie en vers. La pièce était présentée au comité de lecture mais n'était pas jouée, en raison de la concurrence avec d'autres pièces traitant le même sujet. En 1829, Alexandre Dumas a connu un immense succès avec *Henri III et sa cour (1829)*, un drame historique, créé à la Comédie-Française. La pièce a aidé Dumas à devenir l'une des figures de proue du théâtre romantique. Elle lui a permis également d'acquérir argent et notoriété.

Il a écrit de nombreuses pièces, comme *Antony* (1831), *La Tour de Nesle* (1832), *le Mari de la veuve (*1832), *Kean ou Désordre et Génie* (1836), *Caligula* (1837). Tout en continuant à produire des pièces de théâtre, A. France s'est mis à écrire des chroniques historiques, des souvenirs de voyage et des romans. Homme de théâtre dans l'âme, Dumas a gardé dans ses romans le sens de la mise en scène et le goût des coups de théâtre.

Dumas était aussi très actif politiquement. La révolution de 1830 l'a dérangé et il est devenu un souteneur ardent de Marquais de Lafayette. Le nouveau roi Louis-Philipe (son ancien maître et le Duc d'Orléans) n'était pas content de ses activités donc il était obligé de quitter le pays. Cependant, il a bien utilisé le temps d'exile à gagner des expériences inoubliables dans la vie.

Dès qu'il est rentré à Paris, il a commencé à écrire une nouvelle série des pièces de théâtre historique. Jusqu'à 1851, il a écrit seul ou en

[56] Alexandre Dumas (1802-1870) http://www.alalettre.com/dumas.php

collaboration, plus de 20 pièces de théâtre, comme, *Richard Darlington*(1831), *La Tour de Nesle*(1832), *Mademoiselle de Belle-Isle*(1834) et *la Reine Margot*(1845). Il a collaboré avec plusieurs auteurs dont notamment Auguste Maquet, qu'il a rencontré en 1838. Ce jeune professeur d'histoire l'a aidé à écrire ses premiers romans. A partir d'un canevas élaboré par Auguste Maquet, Dumas y a apporté son talent romanesque : il a développé le récit en y ajoutant des personnages secondaires et dialogues. A partir de 1840, sa production a connu un succès fou. Dumas a publié en tout près de quatre-vingt romans. C'est dans les années quarante qu'il a écrit, en collaboration avec Auguste Maquet, ses grands romans historiques, notamment : Les *Trois mousquetaires (1844)*, *Vingt ans après (1845)*, *le Vicomte de Bragelonne (1848)*, le cycle de *la Reine Margot (1847)*, et le célèbre *Comte de Monte-Cristo (1845)*.[57]

Il était un observateur profond des manières contemporaines de l'époque mais il était aussi un consommateur avide de l'histoire. L'importance de l'histoire dans ses œuvres se manifeste dans ses mots propres comme : « History is the nail on which I hang my novels »[58]. Il a beaucoup voyagé et à travers ses voyages, il a ramassé beaucoup d'histoires qui étaient une source d'exploitation pour lui. Cependant, dans le monde de sa fiction, la spécialité de ses œuvres était sa curiosité passionnée vers la nature humaine.

Son habitude de présenter une histoire avec la résonance des personnages réels, se trouvait pour manifester le conflit entre la caricature encouragée et les jugements blancs et noirs. Au cours de la lecture de ses œuvres, un

---

[57] DUMAS, Alexandre, cité par COWARD, David, *The Black Tulip(English)*, Oxford University Press, London, 1993, p.(VII-XXI)

[58] COWARD, David , Op cit. p. XI

lecteur peut bien remarquer la compassion de Dumas qui favorise toujours le bien contre le mal, les républicains contre les tyrans et l'amour contre la haine.

Il a bien utilisé son imagination à épuiser n'importe quel sujet probable. Il a emprunté le plan et les structures des histoires différentes de presque tous les pays et de toutes les périodes, et il les a transformés avec l'ingéniosité. Les œuvres de Dumas ont été accueillies chaleureusement par ses lectures fidèles et ils l'ont rendu très riche mais cela n'était pas suffisant à assouvir les dépenses extravagantes de Dumas.

Il était un vrai républicain. Il a bien accueilli la révolution de 1848 et il s'est même présenté comme un candidat aux élections de l'assemblée. Après le coup d'état de 1851, quand Napoléon III a pris le pouvoir, Dumas est allé à Bruxelles. En 1853, Dumas est rentré à Paris et a commencé le quotidien *le Mousquetaire*, un journal dévoué aux arts et littérature où Dumas a publié ses mémoires pour la première fois.

Très impliqué dans son siècle, Dumas était également un grand voyageur, il a aussi participé à la politique. Il a participé à la révolution de juillet 1830. Il s'est présenté aux élections en 1848, a collaboré avec Garibaldi en Italie en 1860. Garibaldi l'a nommé « le Guardian des Musées à Naples ». Dumas y est resté pour 4 ans et puis il a préféré rentrer à Paris. Là-bas, il était endetté sévèrement. Malheureusement, sa folie des grandeurs et sa grande prodigalité l'obligent à courir après cet argent qu'il a dépensé aussitôt gagné. Il est mort dans l'extrême pauvreté et l'obscurité le 5 déc.1870, chez son fils, Alexandre Dumas.

Ayant vu en bref la vie et l'idéologie des deux auteurs (Anatole France et Alexandre Dumas), il est nécessaire de comleur vouloir dire à travers l'interprétation de leurs œuvres (*Thaïs* et *La Tulipe Noire*).

(B) L'interprétation générale de deux œuvres françaises

Commençons avec l'étude de *Thaïs*, dans lequel l'action se déroule dans une époque ancienne grecque presque 200 ans après le Jésus Christ.
L'auteur nous décrit le désert de Thébaïde situé sur les deux rives du Nil, où habitent des moines qui pratiquent de l'abstinence. Paphnuce, abbé d'Antinoë, inspiré par son devoir d'étalage du Christianisme, a une envie de sauver 'Thaïs', la plus belle courtisane d'Alexandrie. Depuis l'âge de 15ans, Paphnuce était attiré par sa beauté. Il s'était avancé jusqu'à sa cour pour obtenir les plaisirs matériels, mais il s'était arrêté au seuil de la courtisane par la timidité naturelle et par la peur de se voir repoussé. Ainsi, il est allé au désert pour mener une vie dure afin de faire de la pénitence.

Paphnuce veut que l'âme de Thaïs ait le salut selon les mœurs chrétiennes et pour cela, il veut partir pour Alexandrie. Palémon, un autre vieux moine lui avertit de ne pas se mêler des affaires du monde matériel. Mais Paphnuce, ayant vu des rêves religieux et se croyant sorti de la cuisse de Jupiter, décide de sauver Thaïs. Il arrive à Alexandrie, la ville de Thaïs, après avoir subi un surcroît de problèmes lors de son voyage. Il rend visite à Nicias, un philosophe et son ami intime de jeunesse, qui vit entouré des femmes esclaves.

Là-bas, Paphnuce apprend que Thaïs se présente chaque jour à son banquet après sa performance de soirée. Paphnuce révèle sa mission à Nicias et lui demande des vêtements appropriés pour assister à la soirée de

Thaïs. Paphnuce s'habille comme un noble afin d'aller visiter la cour, et porte une robe de soie sur son cénobite. Paphnuce et Nicias entrent dans le banquet après une longue attente. Finalement, Thaïs apparaît dans la scène d'une pièce de théâtre, *Ulysse*. Après la scène, Thaïs invite Paphnuce à joindre son équipe mais il la refuse annonçant son départ du moment et de sa prochaine arrivée chez elle pour sa libération.

Après cette rencontre, Thaïs ne se sent pas à l'aise. Elle a peur du temps qui coule vite, et elle prie à la déesse Vénus pour protéger sa beauté. Elle accueille de nouveau Paphnuce, qui lui révèle qu'il est venu la libérer de sa vie matérielle. Elle se moque de lui mais reste troublée par la promise enthousiaste d'une vie éternelle. Afin de montrer sa vraie identité (d'un moine), Paphnuce déchit la robe de soie qu'il a mis sur son cénobite. En trouvant son identité, elle s'épouvante et lui demande des pitiés, mais elle commence à s'affaiblir le moment où le moine lui promet d'une vie éternelle. Thaïs demande quelque temps à y penser. Paphnuce déclare à Thaïs qu'il l'attendra jusqu'à l'aube en dehors de la maison de Nicias.

Avant l'aube, Thaïs vient chez Nicias pour retrouver Paphnuce. Là-bas, elle avoue d'avoir vu la lumière de Dieu et lui demande de la diriger vers la vie éternelle. Paphnuce lui déclare qu'il va l'amener dans un couvent du monastère de Mère Albine pour l'émancipation de son âme, à condition qu'elle renonce tous les biens du monde matériel. Elle accepte cette condition mais elle veut amener la statue d'Éros comme souvenir. Pour empêcher tous les souvenirs du passé de Thaïs de la hanter, Paphnuce brise la statue et les deux quittent la maison. Les admirateurs de Thaïs essayent de les empêcher de partir. Pendant le moment du chaos, Nicias lance des pièces d'or afin de dévier l'attention des gens. Les admirateurs les volent impatiemment et Thaïs et Paphnuce parviennent à s'échapper de cet endroit.

Arrivée vers la fin d'un long et pénible voyage du désert, Thaïs veut s'arrêter pour un moment. Morte de fatigue, elle s'écroule. Paphnuce a pitié d'elle et il part chercher des fruits et de l'eau. Touché par sa gentillesse, Thaïs le bénit pour la souffrance qu'il a subie pour elle. Finalement, les deux partent pour le couvent d'Albine. Là bas, Paphnuce et Thaïs se séparent. Le moine se rend compte qu'il ne pourra jamais voir Thaïs puis que le couvent est réservé uniquement pour les femmes. Après leur séparation, Paphnuce rentre chez lui mais ne cesse de penser à Thaïs.

Les cénobites ont peur de l'orage de soirée qui se prépare terriblement à Thébaïde. Palémon, le chef des moines, remarque l'absence de Paphnuce pour trois semaines lors des repas. Finalement, Paphnuce revient de sa solitude et avoue à Palémon son engouement et son désir vers Thaïs. Palémon lui fait un rappel de s'éloigner du monde matériel mais Paphnuce ne parvient pas à l'oublier. Paphnuce voit dans son rêve, une image séductrice de Thaïs et quand il essaie de s'approcher d'elle, cette image se disparaît en riant. Dans un autre rêve, il voit des Anges, dans les vêtements blancs qui sont aux genoux de Thaïs, allongée presque morte, sous un arbre de figue. Ce rêve perturbe Paphnuce à tel point qu'il veut voir Thaïs à tout prix. Malgré un orage terrible, il quitte sa cabane pour avoir un aperçu de Thaïs.

Au couvent, Paphnuce tombe aux genoux de Thaïs, qui est presque morte du chagrin immense de ses péchés. Il appelle son nom plusieurs fois. Thaïs se réveille et se souvient des moments difficiles du voyage de désert, mais elle n'entend pas la déclaration de l'amour de Paphnuce. Pendant qu'il lui déclare son amour, elle voit la porte du paradis et elle quitte son existence matérielle.

Vu les dénouements de ce roman, nous nous demandons quel est le vouloir dire de l'auteur ? Pour quel but, a-t-il a choisi une telle histoire ?

Tout d'abord, nous remarquons que ce roman a été inspiré par la vie réelle du Saint Thaïs en Égypte du 4 e siècle[59]. Pour A. France, la prostituée est le personnage qui représente la religion de l'amour. Paphnuce est un vilain lascif qui pratique l'ascétisme néant la vie qui est à la fois injuste et honteux. En refusant l'amour de Thaïs, il a raté la chance du salut existentiel qu'il regrettera toute sa vie. France montre la conviction en cachette que l'existence de Dieu n'est qu'une illusion.

L'auteur nous amène vers une époque ancienne grecque où un moine chrétien « hypocrite » prend la tâche herculéenne de sauver l'âme de Thaïs, du fossé de plaisir matériel. Malgré le succès de sa mission, le moine s'engage dans le monde du désir sensuel et de l'engouement vers le personnage principal du roman. Le roman a deux personnages principaux : Paphnuce et Thaïs. Paphnuce représente un type religieux, un ascète et un moine de qualités très supérieures. Mais il se montre plus faible que la courtisane. Cela nous indique l'inversement des rôles des personnages. Premièrement, Paphnuce enseigne le monde au sujet de la bonté de Dieu et c'est lui, qui critique le plaisir matériel mais à la fin, nous voyons que les rôles ont changé. Son avoue de non-existence de Dieu nous oblige de croire que tous les aspects dans ce monde sont reliés et aucun n'a tort en soi.

Paphnuce se présente comme un moine confondu, ignorant, arrogant et intolérant. Il quitte son hermitage pour un but sacré, mais le fantasme de Paphnuce est une source de l'humeur et celle du blâme. En même temps, c'est son fantasme qui l'amène vers son état de péché. Paphnuce prend la

[59] http://www.antiochian.org/node/16761/ St.Thais(saint)#Accounts_of_her_Life

mission de la libération d'une âme en le persuadant à entrer dans un couvent monastère pour que cette âme puisse s'attacher avec le Dieu. Malgré le succès de sa mission, la quête de Paphnuce ne s'arrête pas, plutôt la quête de soi commence pour lui.

De plus, nous pouvons bien remarquer que l'auteur nous révèle les rigidités religieuses du Christianisme de l'époque ancienne. Il attaque ouvertement la superstition, l'hypocrisie et la mégalonomie religieuse, mais il possède une sympathie immense pour le désir ardent de la spiritualité chez les êtres humains.

Ayant vu en bref l'interprétation générale de Thaïs et le vouloir-dire de l'auteur, examinons l'idée centrale du deuxième roman, *La Tulipe Noire* d'Alexandre Dumas.

L'intrigue du roman, *La Tulipe Noire* se passe en Hollande au XVIe siècle. Ici, l'auteur a fait une belle liaison des événements historiques, liés avec la recherche d'une fleur. L'histoire commence avec l'assassinat brutal de John de Witte et de son frère cadet Cornélius de Witte (les deux étaient les fonctionnaires principaux en Hollande), par les citoyens enragés de leur régime. Le frère cadet Cornélius de Witte a un fils adopté qui s'appelle Cornélius Van Baerle. C'est un producteur amateur de la tulipe. Celui-ci est emprisonné malicieusement, accusé de la trahison et est accordé l'emprisonnement à vie. Il trouve son amour de vie dans Rosa, la fille de son geôlier.

Au moment de la crise, son parrain Cornélius de Witte lui confie un paquet contenant des documents controversés. Sans les lire, Cornélius Van Baerle(le fils) les cache parmi les bulbes de tulipe précieuse. Le voisin de Baerle, Issac Boxtel garde rancune contre lui car il est jaloux du succès

ultime que Baerle a obtenu dans sa vie. Donc, au moment d'une grande manifestation contre les frères Witte, Boxtel informe les autorités à propos des documents cachés par Baerle. Les juges le condamnent coupable de la trahison puis que Baerle ne peut pas représenter la note de Cornélius de Witte(le parrain) sur laquelle Cornélius de Witte avait écrit que Baerle(le fils) n'avait pas lu les documents. Pour ses torts, Baerle est condamné à la peine de mort.

Le matin du châtiment, juste avant l'exécution, Baerle passe son secret à Rosa, la fille de Gryphius, le concierge de la prison. Son secret : il s'agit de trois bulbes de Tulipe qui vont produire la précieuse *Tulipa Negra*. La société d'Haarlem avait offret un prix de 100,000 Guildes néerlandais à celui qui produirait une tulipe de la couleur noire. Donc, avant de mourir, Baerle veut réveiller son secret précieux à Rosa pour que la fleur (tulipe noire) naisse dans ce monde. Mais juste avant l'exécution de sa peine de mort, le Guillaume d'Orange pardonne sa mort et on l'envoie dans la prison à vie.

Dans la prison, Baerle n'arrive pas à oublier ses fleurs de tulipe noire. Grâce aux pigeons de la cellule, il parvient à informer sa gouvernante de sa présence. Puis, cette gouvernante informe Rosa à propos de Baerle et de son emprisonnement. Rosa demande au Prince Guillaume de transférer son père(le geôlier Gryphus) à la prison de Lœvestein. Rosa s'installe à Lœvestein avec son père. Rosa vient voir Baerle chaque nuit en cachette et les deux tombent amoureux. Baerle lui apprend à lire et aussi à faire cultiver de belles tulipes.

Ils plantent le premier bulbe dans la cellule que le gêolier Gryphus, le père de Rosa, détruit en pensant que Baerle est en train de faire quelques collusions contre l'État. Finalement, Rosa parvient à cultiver la tulipe

noire. Elle informe Baerle mais avant qu'elle amène la fleur à Haarlem pour réclamer le prix, Boxtel vole la fleur. Avec l'inspiration de Baerle, Rosa va à Haarlem rencontrer le président de la société horticulturale.

Là-bas, elle remarque que Boxtel est déjà arrivé avec sa fleur. Elle se dispute avec lui et au moment crucial, le Prince Guillaume arrive pour rendre la justice. Elle montre le troisième bulbe comme preuve d'avoir développé l'espèce da la tulipe noire. Ce troisième bulbe était enveloppé de la même feuille où le Parrain de Baerle, Cornélius de Witte avait écrit le message déclarant l'innocence propre de Baerle. Elle le montre au Prince Guillaume qui est prêt à libérer Baerle. À la fin, Baerle se marie à Rosa et mène une vie paisible.

Si l'on examine les causes principales derrière la création de cette œuvre magnifique, on parvient à dégager le fait que l'histoire de *La Tulipe Noire* a été écrite sur demande du roi néerlandais William III.

En mois de mai 1849, Dumas voulait écrire ce roman à la suite de l'assassinat brutal des deux frères Witte, qui ont été accusés d'un complat contre le Guillaume d'Orange. D'après Coward[60], c'est le roi William III qui a motivé Dumas à écrire ce roman et a raconté l'histoire à Dumas. Le journal, *New York Times*[61] a aussi signalé les mêmes événments qui ont inspiré Dumas d'écrire ce roman.

Il est intéressant de noter que la mort brutale des deux frères se termine soudain dans le quatrième chapitre, et Dumas a focalisé son attention plutôt sur la tulipmania qui existait en Hollande à cette époque-là.

---

[60] COWARD, David, *The Black Tulip(English)*, Oxford University Press, London, 1993, p. XIV

[61] 'The Origin of *La Tulipe Noire*' l'Article de *The New York Times* datée 15th Oct.1899, New York, dans le site web query.nytimes.com/gst/abstract.html

Dans un roman de près de 370 pages, Dumas offre aux lecteurs une histoire amoureuse charmante entre le héros qui est emprisonné malicieusement et la fille charmante du Geôlier. L'intrigue du roman inclue des caractères réels, des événements historiques, de la vie-culture-horticulture et de l'art. C'est une histoire d'un artiste fleuriste, une fille brave et une fleur mystique.

La fleur de Tulipe à été introduite en Hollande en 1571 de la Turquie. Le climat et la terre étaient bien favorables pour la culture de la tulipe, c'est ainsi que la culture de tulipe s'est avancée en toute Hollande. D'après David Coward[62], Dumas a probablement pris le thème de la tulipe noire d'une vraie histoire d'un cordonnier à Haye, qui a produit une tulipe de la couleur totalement noire. Il a souligné dans ce roman, la fascination de sa génération avec la prison, la puissance de l'amour et les beautés et les mystères de la nature.

Cornélius Van Baerle est un homme idéaliste et selon Dumas, il protégeait sa tulipe noire non seulement pour la reconnaissance mondiale, mais aussi pour la triomphe de l'art sur l'ignorance. Ce sont ses bontés et son idéalisme qui attirent Rosa vers lui. Rosa se présente comme une fille brave et courageuse qui ose élever sa voix contre la cruauté de son père, contre la jalousie de Boxtel et même contre l'injustice de l'État.

Vers la fin, nous remarquons un changement dans l'attitude du Guillaume d'Orange. Au début, Dumas le montre comme un vilain qui organise la mort des deux frères Witte. Son personnage se manifeste comme un politicien ambitieux, impitoyable ayant le sang froid. Vers la

[62] COWARD, David, Op cit, p. XVIII-XIX

fin, nous remarquons un changement dans son profil. Il se présente comme un homme d'état responsable qui sait rendre la justice.

Selon Coward, « Dumas a donné une touche magnifique à la tulipe noire en donnant une fin heureuse (Baerle et Rosa), il a arrêté le mal (Boxtel) et a transformé le roi en un être humain (Guillaume d'Orange) ». D'après Coward[63], Dumas a accordé à la tulipe noire un statut d'un emblème de la justice et de la vérité, qui sont en fait les cadeaux précieux de la nature aux mortels ingrats. La représentation ambiguë du Guillaume d'Orange par Dumas révèle ses (Dumas) sentiments politiques incertains. Pourtant, il était un démocrate républicain, mais il préférait s'associer avec la royauté.

La tulipe se présente comme le « magnum opus » de la créativité, une combinaison merveilleuse de la nature et de l'art. Elle est aussi l'autre héroïne du roman et le rival de l'amour de Van Baerle pour Rosa. En fait, la tulipe joue le rôle central dans l'intrigue du roman[64]. Elle prend la fonction symbolique des relations entre les personnages principaux. Elle devient la troisième partie dans la relation entre Van Baerle et Rosa. Elle engage Van Baerle à une lutte mentale entre son amour pour Rosa et son amour pour l'art. Elle est aussi la raison principale de la jalousie extrême de Boxtel vers Van Baerle. Et vers la fin, elle devient l'instrument principal qui rend la justice aux frères Witte et réunit Van Baerle et Rosa.

Ayant examiné le vouloir-dire d'Anatole France et d'Alexandre Dumas et les contextes dans lesquels ils ont rédigé leurs œuvres, maintenant passons vers le côté des traducteurs Premchand et Risabhcharan Jain.

---

[63] COWARD, David, Op cit, p. XXI

[64] BUSS, Robin, *The Black Tulip (English Translation)*, Penguin Books, London, 2003, p. XIX

(C) Vie et idéologie de deux traducteurs indiens

Commençons par une étude brève de Premchand.

Dhanpat Rai, bien connu comme "Premchand" est né le 31 juillet 1880 à Lamhi près de la ville de Bénarès. Son père Munshi Ajaib Lal était un employé au département postal. Il a eu son éducation primaire dans un « madrasa » sous l'égide d'un moulavi (Maître). Grâce à son maître, il a appris la langue ourdoue. Après la mort de ses parents, Premchand devait gagner sa vie dès l'âge de 17 ans. Il a travaillé comme un maître à l'école primaire. Sa carrière littéraire s'est commencée comme un traducteur 'free-lance' de l'ourdou. Son premier recueil de contes *Soz-e-Watan*(1907) (La douleur du pays) était basée sur les thèmes de l'indépendance de l'Inde, il s'agit des contes liés avec du patriotisme. Ce recueil était interdit par le gouvernement anglais. À cause de l'oppression britannique, en 1914, il a commencé à écrire en hindi sous le pseudonyme de Premchand, et il a écrit environ 300 contes et nouvelles et plusieurs romans. En Inde, on l'adore comme « Hindi Katha-Samraat » (le roi des contes hindis).

Premchand était fasciné par des idées de l'indépendance. Il était influencé par la dissolution du Bengale et l'oppression du gouvernement vis-à-vis les bengalis. Étant motivé par la révolution Bolvéshévique de la Russie de 1917, il était pour l'indépendance des pays colonisés. Cependant, il n'était pas un adhérent d'un seul parti politique, il était pour les droits des paysans et des ouvriers. Après le mouvement de Champaran et la révolution de la Russie, Premchand a commencé à exposer les problèmes des paysans et des ouvriers à travers ses écrits. En 1921, il a abandonné son travail gouvernemental à l'appel de Gandhi. Étant un partisan de Gandhi, il a soutenu les principes de Gandhi en vue de participer au mouvement de l'indépendance de l'Inde. Il était un réformateur social, qui

a essayé d'attaquer les tabous de la société de cette époque-là. Ses œuvres sont surtout basées sur des problèmes de basses castes, mariages des veuves, la dot, et le conflit entre les riches et les pauvres. Il s'est inspiré des auteurs étrangers comme Tolstoï, Tchekhov, Gorky, Thackeray et Don Quixote et Anatole France.

Ayant jeté un coup d'œil sur la vie et l'idéologie de Premçhand, étudions la vie et la vision du monde de l'autre traducteur, Risabhcharan Jain qui a traduit *La Tulipe Noire.*

Risabhcharan Jain[65] était l'éditeur de la première maison d'édition du hindi « Hindi Pustak Karyalaya » en 1927. Plus tard, le nom de cette maison d'édition s'est changé et elle a été renommée comme « Sahitya Mandal ». C'était Jain qui a publié pour la première fois les œuvres intégrales de Premchand et celles de Jainendra, deux écrivains les plus fameux de la langue hindi. Jain a publié le premier recueil de Jainendra intitulé, *Fansi(1929)* (la peine de mort) qui a bien fasciné les révolutionnaires de cette époque-là. Jain a aussi publié la première œuvre *Lénine Aur Gandhi* (1931) de Yashpal, un autre écrivain célèbre de la littérature hindi. L'on croit que cette œuvre n'était pas une œuvre originale mais c'était la traduction d'un roman de Louis Fischer[66].

Jain avait des liens profonds avec le fameux communiste indien M.N.Roy et même au début de sa carrière, il était inspiré par les idées du Maréchal Joseph Staline de la Russie. Il a été bien impressionné par le courant marxiste mais à partir des années 1920, l'on remarque son penchant vers le mouvement nationaliste ayant la touche d'un radicalisme hindou. Il est

[65] JAIN, Risabhcharan, cité dans l'article 'Rashtriya Navjagran aur Sahitya(Kuchh Prasang : Kuchh Pravrityaan)' de TALWAR, Veer Bharat, Himachal Pustak Bhandar, Gandhinagar, Delhi, 1993, p.178-210.

[66] Ibid.p.180

aussi devenu un disciple de Swami Shraddhanand. Après avoir rencontré Veer Savarkar de l'association « Hindou Mahasabha », Jain est devenu le chef de la filiale Delhi de cette association. Il a publié le roman *Islam Ka Vatvriksha* de Chatur Sen Shastri qui montre la disparité existant entre les hindous et les musulmans[67].

En 1934, il s'est engagé à publier un journal des films et du théâtre intitulé *Chitrapat* qui a donné une nouvelle direction au journalisme en hindi. Le but principal de son journal était de protester contre l'exploitation coloniale dans le secteur de divertissement. Dans ce journal, il a lancé une compagne pour améliorer la qualité des films indiens. À l'aide de son journal, Jain a essayé de persuader la société « Mahalakshmi Cinetone » de produire un film sur une œuvre magnifique de Premchand, *Seva-Sadan* car Jain l'a considéré comme la meilleure représentation de la société et de l'histoire indienne.

Il est aussi devenu membre de la société intitulé « Motion Pictures de Delhi » en 1934. En 1942, il a commencé à distribuer les films dans le nord de l'Inde. Le moment de son échouement financier se commence après 2 ans de son affaire commerciale quand le film *Paraya Dhan* (1944) du réalisateur Nitin Bose, dont Jain était le distributeur, a échoué à faire du succès sur le Box-office. Cet incident et la partition de l'Inde ont causé une perte immense à Jain car il devait abandonner ses filiales de Lahore et de Karachi. Les échecs financiers ont affecté la santé de Jain et il a perdu son équilibre psychique à jamais.[68]

Ayant jeté un coup d'œil sur la vie et les opinions des deux traducteurs, examinons les raisons qui les ont poussé à traduire des textes français.

---

[67] Ibid p.179.

[68] Pour plus de details sur la vie de Risabhcharan Jain, voir Annexe VIII.

(D) Raisons principales

Commençons avec Premchand qui a choisi le texte *Thaïs* lors de l'époque pré-indépendance de l'Inde. Il y a quatre raisons qui justifient son choix.

Premièrement, d'après le traducteur, la littérature française est la meilleure littérature de toutes les autres littératures européennes. Il a choisi de traduire *Thaïs* parce qu'il n'a pas pu trouver une œuvre si riche en anglais. Ce roman lui paraît parfait et sans comparaison. Pour lui, Anatole France est un des meilleurs écrivains français et *Thaïs* pourrait être considéré comme son « *magnum opus* ». C'est ainsi qu'il a dit dans la préface de *Ahmkar* :

« यूरोप में फ्रांस का सरस साहित्य सर्वोत्तम है. फ्रेंच साहित्य में अनातोल फ्रांस का नाम अगर सर्वोच्च नहीं तो किसी से कम भी नहीं और थायास उन्ही महोदय की एक अदभुत रचना है- हाँ, ऐसी विलक्षण साहित्यिक कृति को अदभुत ही कहना उपयुक्त हैSA [69] »

(La littérature lucide de la France est la meilleure dans l'Europe entier. Anatole France est un des meilleurs écrivains de la littérature française, et *Thaïs* est une création splendide de ce monsieur. Certainement, cette œuvre magnifique(*Thaïs*) mérite d'être reconnue comme une œuvre exceptionnelle.) [70]

Deuxièmement, d'après Premchand, le roman nous révèle certains valeurs de l'époque ancienne. Il nous fait voir un monde qui existait sur la terre, il

---

[69] PREMCHAND, *Ahmkar,* S.K.Publishers, New Delhi, 1924, p. 05.
[70] Ma Traduction.

y a 1800 ans.Les personnages de cette histoire ne sont pas de notre ère, ce sont des personnages de cette époque-là. Les vêtements anciens, la nourriture, les habitudes quotidiennes, nous fournissent des informations bien utiles pour mieux connaître le monde de ce temps là. Premchand souligne le fait que de tels renseignements ne sont pas disponibles même dans les livres d'histoire. Comme il le remarque dans la préface :

«इतिहास है किसी समय की भाषा और विचार को व्यक्त करना और इस विषय में अनातोल फ्रांस ने कमाल कर दिखाया है- वह आपको १८०० वर्ष पहले की दुनिया की आपको सैर करा देता है. पुस्तक के पात्र प्राचीन वस्त्रों में वर्तमान काल के मनुष्य नहीं है, बल्कि उसी ज़माने के लोग है, उनकी भाषा-शैली वही है, विचार भी उतने ही प्राचीन. उस समय की ईसाई दुनिया का आपको इतना स्पष्ट और सजीव ज्ञान हो जाता है जितना सैंकडों इतिहासों के पन्ने उलटने से भी न हो सकता।»[71]

(L'objet principal de toute étude de l'histoire est d'exprimer la langue et l'idéologie de l'époque. À cet égard, Anatole France a créé un miracle. Il nous a fait visiter un monde qui existait, il y a 1800 ans. Les protagonistes, habillés en vêtements d'autrefois, ne sont pas des gens d'aujourd'hui, mais de cette époque-là car leur langue et l'idéologie sont également anciennes. Cette œuvre nous offre une telle connaissance claire et réaliste du monde chrétien qu'on ne pourrait jamais obtenir même en lisant une centaine de pages d'histoire.)[72]

Troisièmement, dans l'opinion de Premchand, chaque personnage du roman représente une certaine idéologie, une philosophie. Ainsi les

[71] Premchand, Ibid, p.05
[72] Ma Traduction

personnages comme : Timaclis, Nicias, Cotta, Hermoderrous, Xénothemis, Ukraithis.... représentent différentes idéologies. Anatole France nous a révélé avec honnêteté les problèmes auxquels a fait face le christianisme lors du temps ancien. Dans ses mots :

« ईसाई धर्म अपनी प्रारम्भिक दशा की कठिनाइयों में पड़ा हुआ था. उसके अनुयायी अधिकांश दीन दुर्बल प्राणी थे जिन्हें अमीरों के हाथों नित्य कष्ट पहुंचा करता था. उच्च श्रेणी के लोग भोग-विलास में डूबे हुए थे. दार्शनिकता की प्रधानता थी. भांति-भांति के वादों का जोर-शोर था. कोई प्रकृतिवादी था, कोई सुखवादी, कोई दुखवादी, कोई विरागवादी, कोई शंकावादी, कोई मायावादी. ईसाई मत को विद्वान तथा शिक्षित समुदाय तुच्छ समझाता था[73] »

(Dans l'étape initiaire de la religion chrétienne souffrait de plusieurs problèmes et ses partisans étaient souvent des gens de statut inférieur. Les riches continuaient à les opprimer. La haute classe était intoxiquée de toutes sortes d'objets de luxe. Partout on voyait de différents courants de philosophie. Certains suivaient le naturalisme, d'autres le sadisme, l'athéisme, le théisme, le scepticisme ou le pragmatisme. Les gens soi-disant érudits considéraient la voie chrétienne comme inférieure aux autres philosophies.)[74]

Quatrièmement, Premchand est bien fasciné du style de l'auteur et de sa façon d'esquisser le portrait des personnages. Selon lui, leurs caractéristiques laissent une trace permanente sur notre mémoire. Comme il le dit:

---

[73] Premchand, Ibid, p.05

[74] Ma Traduction

«««एक संत के अहंकार और उसके पतन की ऐसी मार्मिक मीमांसा संसार के साहित्य में न मिलेगी. लेखक ने यहाँ अपनी विलक्षण कल्पनाशक्ति का परिचय दिया है. वर्तमान काल के एक करोड़पति या किसी वेश्या के मनोभावों की कल्पना करना बहुत कठिन नहीं है. हम उसे नित्य देखते है, उससे मिलते-जुलते हैं, उसकी बातें सुनते हैं. लेकिन एक तपस्वी के हृदय में पैठ जाना और उसके संचित भावों और आकांक्षाओं को खोज निकालना किसी आत्मज्ञानी ही का काम है» »[75]

(On n'arrivera pas à trouver dans le monde entier une telle analyse émouvante de la chute de l'orgueil d'un moine. Ici, l'auteur a démontré son imagination par excellence. Il n'est pas difficile d'imaginer les sentiments d'un millionnaire ou d'une prostituée d'aujourd'hui, car on les rencontre chaque jour et on entend parler d'eux. Mais, exprimer les sentiments et les désirs d'un moine, ce n'est qu'un travail d'un métaphysicien.)[76]

Premchand estime que l'auteur a bien saisi la chute morale d'un moine et pour cela, il possède une vision exceptionnelle, car il est très difficile pour une personne ordinaire d'expliquer les sentiments et les désirs cachés d'un anachorète. La cause principale de la chute morale du moine n'est pas son désir sexuel, mais c'est son échec de sauver quelqu'un. Le moine pratique sa religion aveuglement. Son orgueil se croit développer de la notion de sauver ou émanciper une âme. Ici, Premachand soulève la question : pourquoi proclame-t-on d'émanciper une âme ? Selon Premchand, on peut servir à quelqu'un mais il est difficile de sauver l'âme de quelqu'un. Premchand a apprécié également le personnage de Thaïs et il vante surtout

[75] Premchand, Op cit p.06

[76] Ma Traduction

la manière dont France a exprimé minutieusement les émotions d'une prostituée.

Ayant vu quelques raisons mentionnées ci-dessus, nous pouvons constater que le style exceptionnel, la richesse de langue, ainsi que quelques notions semblables entre la culture indienne et française et la haine profonde vis à vis des Anglais constituent des raisons principales pour la traduction d'une œuvre française pendant l'époque coloniale.

Après avoir étudié quelques raisons explicitement mentionnées dans la préface de Thaïs, examinons d'autres aspects, cachés derrière le choix du traducteur.

Le choix de Premchand pour traduire *Thaïs*, est aussi un choix politique qui a contribué à changer le terme de la transmission culturelle en Inde pendant la période coloniale vers la fin du 19^{e} siècle et le début du 20^{e} siècle. C'est un meilleur exemple qui nous montre comment les traducteurs indiens sont parvenus à redéfinir l'espace littéraire, occupé par la littérature anglaise pendant l'époque coloniale sur l'horizon de la mentalité indienne. À titre d'exemple :

« हमने इसका अनुवाद केवल इसीलिए किया है कि हमें यह पुस्तक सर्वांगसुंदर प्रतीत हुई और हमें यह कहने में संकोच नहीं है की इससे सुन्दर साहित्य हमने अंग्रेजी में नहीं देखा।» [77]

(Nous avons fait cette traduction uniquement pour la raison que ce livre nous a paru exceptionnel et nous n'avons aucun doute à déclarer que nous n'avons pas lu une littérature si belle en anglais.) [78]

---

[77] Premchand, Op cit,p.10

Ainsi son choix d'un écrivain français est lié avec des facteurs d'ordre politique. Il considère Anatole France meilleur aux autres écrivains anglais. Il estime que sa traduction pourrait servir comme une fenêtre pour les lecteurs indiens qui veulent lire la littérature de France en excluant la littérature provenant de l'Angleterre. De ce qui précède, nous dégageons que Premchand a choisi le texte français aussi pour des raisons politiques.

Il est intéressant de remarquer que Premchand a déclaré dans sa préface qu'il est contre l'idée d'indianiser le texte et par conséquent, il a essayé de suivre de tout près le texte source, mais nous trouvons que malgré sa déclaration, il a changé certains noms propres, et aussi le contexte des personnages et des événements. Premchand se justifie en disant qu'il a changé certains détails en fonction des besoins d'un public indien. À titre d'exemple :

« मूल पुस्तक में यूनान, मिश्र आदि देशों के इतने नामों और घटनाओं का उल्लेख था की उन्हें समझने के लिए अलग एक टीका लिखनी पड़ती. इसीलिए हमने यथास्थान कुछ काट-छाँट कर दी, पर इसका विचार रखा है की पुस्तक के सारस्य में कोई विघ्न न पड़ने पाये »[79]

(Il y avait une pléthore de noms propres et des événements qu'on trouve en Grèce et en Égypte dans le livre original et pour les faire comprendre, on devait ajouter plusieurs remarques. Ainsi, pour des raisons

---

[78] Ma Traduction

[79] Premchand, Ibid.

pragmatiques, nous avons éliminé certains détails tout en tenant compte de la lucidité et de la fluidité de l'œuvre originale.)[80]

Pourtant nous trouvons une petite contradiction chez Premchand. Il se proclame « sourcier ». Selon lui, l'acte de traduire une œuvre littéraire en tenant compte seulement de l'idée essentielle est un acte superficiel. C'est comme si on proclame manger un repas indien en prenant seulement des "chappattis" mais en laissant de côté des lentilles et des légumes. Dans ses propres mots :

« मूल आधार को लेकर शेष बातों को जोड़ देना वैसा ही है जैसे कोई आदमी थाली की रोटियां खा ले और दाल, भाजी, चटनी, अचार सब छोड़ दे. अन्य भाषाओं की पुस्तकों का महत्व केवल साहित्यिक ही नहीं होता. उनसे हमें उनके आचार-विचार, रीति-रिवाज़ आदि बातों का भी ज्ञान प्राप्त होता है~~A~~ »[81]

(L'acte de traduire une œuvre littéraire en ajoutant des détails en tenant compte seulement de l'idée essentielle est un acte simpliste. C'est comme on proclame manger un repas indien en prenant seulement des "chappattis" et en éliminant de côté des lentilles et des légumes. Les livres des autres langues n'ont pas seulement une importance d'ordre littéraire mais ils nous fournissent également l'information à propos des idéologies, des coutumes et des cultures de leur pays.)[82]

Ayant vu en bref les raisons principales qui ont poussé Premchand à traduire *Thaïs*, découvrons quelques raisons qui ont inspiré Risabhcharan Jain à traduire *La Tulipe Noire*.

---

[80] Ma Traduction

[81] Premchand, Ibid.

[82] Ma Traduction

Jain a choisi cette œuvre française parce qu'il le trouve un des meilleurs écrivains du monde. Il est un admirateur ardent de Dumas, comme il le déclare dans la préface:

« मैं ड्यूमा को ढोल बजा के संसार का सर्वश्रेष्ठ उपन्यासकार मानता हूँ. अपने इस विश्वास में बाजरे-बराबर कमी भी मुझे महसूस नहीं होती. दिल्ली की जुबान में ड्यूमा मेरा दिलरुबा है मैं उसका आशिक हूँ. »[83]

(Je déclare ouvertement que Dumas est le meilleur romancier du monde entier. Dans cet égard, je n'ai aucun doute. Dans le jargon de Delhi, Dumas est ma bien-aimée et je suis amoureux de lui.) [84]

Malgré le fait que le traducteur soit un admirateur ardent de Dumas, il préfère changer certains détails du texte source. C'est ainsi qu'il le déclare:

« ड्यूमा के "ब्लैक ट्यूलिप" का हिंदी अनुवाद मैंने किया है. इस का हिंदी नाम मैं समझता हूँ, ठीक ही है..कैदी कर्निलास की प्रेम-कथा ही दरअसल इस उपन्यास का "थीम" है. अपने सभी उपन्यासों में ऐतिहासिकता को घुसेड देने का ड्यूमा को मर्ज़ है. »[85]

(J'ai traduit *La Tulipe Noire* en hindi et je trouve que ce titre en hindi est assez justifié. L'histoire amoureuse du prisonnier Cornélius, est le thème

[83] Op cit. p5
[84] Ma Traduction
[85] JAIN, Risabhcharan, *Quaidi*, Ganga Pustakmala Karyalaya, Lucknow, 1931. p5.

principal de ce roman. Dumas a une passion incorrigible d'insérer une pléthore d'événements historiques dans tous ses romans.) [86]

Donc, pour Jain, le thème d'une quête d'une fleur (tulipe de couleur noir) ne possède pas une grande importance. Ce qui l'a touché c'est le thème de l'amour de Prisonnier Cornélius Van Baerle avec Rosa.

De ce qui nous précède, nous pouvons conclure que le choix de Premchand et de Jain pour traduire des œuvres françaises est un meilleur exemple qui nous montre comment les traducteurs indiens sont parvenus à redéfinir l'espace littéraire occupé par la littérature anglaise sur l'horizon de la mentalité indienne, pendant la période coloniale. Dans le cadre de cette étude, nous avons constaté que le choix de Premchand et celui de Risabhcharan Jain pour traduire des textes français dans un contexte indien, n'était pas un acte innocent, mais plutôt c'était un acte voulu. Ils se sont servis de leur traduction comme un outil de résistance contre le régime colonial britannique. À cette fin, ils ont modifié et changé certains thèmes et des références dans leurs traductions.

[86] Ma Traduction

CHAPITRE- III

TRANSCRÉATION DE *THAÏS* ET DE *LA TULIPE NOIRE*: AJOUTS ET SUPRESSIONS

Dans ce chapitre, nous allons démontrer à l'aide des exemples concrets que la traduction de *Thaïs* et de *La Tulipe Noire* était un acte manipulatif de la part de Premchand et de Risabhcharan Jain. À cette étape, il nous semble important de poser quelques questions : Comment les textes ont-ils été transcrées ? Qu'est-ce qu'on a ajouté/éliminé lors de la traduction? Les traducteurs connaissaient-ils la langue française ? Si non, comment ils ont pu traduire les textes français ?

En vue de répondre aux questions soulevées ci-dessus, nous allons diviser ce chapitre en deux parties principales. En premier partie, nous allons aborder la transcréation des textes français en hindi et en deuxième partie, nous allons examiner le cas des traductions anglaises des mêmes textes. Tout d'abord, commençons avec la première partie de ce chapitre.

(A) Transcréation des textes français en hindi

Les traducteurs ont transcréé des textes français en fonction du public indien hindiphone. Selon nous, ces textes ont été recréés à trois niveaux: la structure générale, l'idéologie et le choix des noms propres. Commençons notre analyse avec la première sous-partie.

(a) Structure Générale

Prenons le cas de *Thaïs*, l'œuvre originale d'Anatole France qui se divise en trois parties: le Lotus, le Papyrus et l'Euphorbe. Il est intéressant de remarquer que la version de Premchand en contient cinq parties et il ne leur accorde aucun titre. Cela nous paraît être une violation de la structure de l'œuvre originale. Nous pouvons lier cette pratique avec la tendance de la littérature hindi et surtout avec le style de Premchand car dans la plupart de ses œuvres (par exemple, *Godaan, Gaban, Rangbhoomi, Nirmala* et ainsi de suite)[87], il ne donne pas de titres aux chapitres, il les numérote en chiffres.

Remarquons également que l'œuvre originale d'Alexandre Dumas se divise en 32 parties ayant des sous-titres spécifiques, et une conclusion à la fin. Chaque titre donne plus au moins une idée du thème général du chapitre. La version de Jain comme celle de Premchand, donne seulement les numéros à différentes parties de l'œuvre. Il n'y a que 27 parties et vers la fin, le traducteur nous a fourni un « Upsamhaar » (conclusion) et il y ajoute un « Parishisht » (annexe), une tradition fortement liée avec le roman hindi. Jain n'accorde aucun titre aux chapitres qui pourraient nous fournir l'information du contenu des chapitres. Ainsi, existe-il une violation de la structure des œuvres originales, qui nous semble être une tendance d'écriture dans la littérature hindi dans la période pré-coloniale où on ne donne pas généralement des titres aux chapitres.

De ce qui précède, on peut constater que les traducteurs voulaient approprier les versions originales de *Thaïs et* de *La Tulipe Noire* au contexte indien et pour arriver à leur fin, ils ont ôté les sous-titres.

[87] Pour la liste de quelques œuvres majeures de Premchand, voir l'annexe III.

Ensuite, il est intéressant de remarquer que si l'on compare le nombre de mots de *Thaïs* avec ceux d'*Ahmkar*, la version traduite, nous trouverons que la version de Premchand contient plus de mots par rapport au texte d'Anatole France. Il y a approximativement 50,000 mots dans le texte source alors qu'il y a environ 75,000 mots dans le texte de Premchand. Cela nous amène à conclure que Premchand aurait ajouté quelques détails au roman français.

Par exemple, prenons la partie de l'œuvre originale où on trouve le passage des salutations de la part des philosophes. Ici, les philosophes saluent Thaïs en utilisant une langue riche d'images:

« —Salut à la sœur des charités!
--Salut à la Melpomène silencieuse, dont les regards savent tout exprimer!
--Salut à la bien-aimée des dieux et des hommes!
--A la tant désirée!
--A celle qui donne la souffrance et la guérison!
--A la perle de Racotis!
--A la rose d'Alexandrie *!»*[88]

Premchand a traduit ce passage comme:

« एक ने कहा- देव कलाओं की देवी को नमस्कार!

दूसरा बोला- उस देवी को नमस्कार जो अपनी मुखाकृति से मन के समस्त भावों को प्रकट कर सकती है!

तीसरा बोला-देवता और मनुष्यों की लाडली को सादर प्रणाम!

चौथे ने कहा-उसको नमस्कार जिसको पाने की आकांक्षा सभी करते है!

पांचवा बोला-उसको नमस्कार जिसकी आँखों में विष है और उसका उतार भी!

[88] FRANCE, Anatole, Op cit. p.132.

छठा बोला- स्वर्ग के मोती को नमस्कार!

सातवां बोला- एस्क्विन्द्रिया के गुलाब को नमस्कार! »[89]

Voyons la traduction (littérale) de ce passage :

« L'un a dit- Salut à la déesse des arts divins !
L'autre a constaté- Salut à cette déesse qui peut représenter toutes les émotions du cœur à l'aide de ses regards !
La troisième personne a dit : Ma prostration à la bien-aimée des Dieux et des hommes !
La quatrième a dit : Salut à elle que tout le monde désire!
La cinquième a constaté : Salut à elle qui possède dans ses yeux le poison aussi que son remède !
La sixième a dit : Salut à la perle du paradis !
La septième a constaté : Salut à la rose d'Alexandrie !) »[90]

Dans cette traduction du hindi, nous trouvons que Premchand a changé plusieurs termes de beauté. À savoir, « la sœur de charité » devient « la déesse des arts divins » ; « la Melpomène silencieuse, dont les regards savent tout exprimer » devient « la déesse qui peut représenter toutes les émotions du cœur à l'aide de ses regards », « la perle de Racotis » devient « la perle du paradis ». Pour montrer qu'il s'agit de plusieurs philosophes, Premchand a ajouté les précisions comme : « l'un a dit » ; « L'autre a constaté » ; « le troisième a dit »[91] et ainsi de suite.

De l'autre côté, pour traduire, *La Tulipe Noire*, le traducteur Rishabhcharan Jain a rayé plusieurs détails en vue de rendre le texte source plus clair pour le public hindiphone en contexte indien. Il existe

[89] PREMCHAND, Op cit., p.63
[90] Ma Traduction.
[91] La traduction anglaise de cette partie par Douglas, est donnée dans l'annexe IV.

plusieurs parties dans l'œuvre originale qui n'ont pas été traduites en hindi. Par exemple, dans le passage suivant, Dumas accorde une importance majeure aux fleurs.

«C'est offenser Dieu que mépriser les fleurs.
Plus la fleur est belle, plus en la méprisant on offense Dieu.
La tulipe est la plus belle de toutes les fleurs.
Donc qui méprise la tulipe offense démesurément Dieu ».[92]

Notre traducteur a préféré éliminer cette partie entière pour ne pas donner l'importance à la fleur de tulipe. Il n'a pas hésité de supprimer certaines parties du texte source afin de changer la focalisation du texte cible. Aussi, il a rayé également les détails à propos de l'histoire de Cornélius Van Baerle tout au début du cinquième chapitre. Nous avons découvert que ces détails ont été traduits dans la version anglaise.[93] Malgré leur traduction en anglais, le traducteur Jain ne les a pas inclus.

Ici, remarquons les deux stratégies différentes de nos deux traducteurs, appartenant à la même époque précoloniale sur l'horizon de la littérature du nord de l'Inde. Premchand n'a pas hésité d'ajouter plusieurs mots, alors que Jain a supprimé certaines parties du texte source.

Nous avons aussi remarqué que Premchand a aussi changé l'ordre des idées des philosophes lors d'un banquet où nous trouvons une discussion très philosophique entre les intervenants qui expriment leur philosophie selon leur manière de vie, mais Premchand n'a pas suivi cet ordre et il a

[92] DUMAS, Alexandre Op cit.p.74.

[93] La traduction anglaise de cette partie par Buss, est donnée dans l'annexe VII.

recréé la structure du texte cible selon sa propre manière. Remarquons également que le traducteur (Jain) a éliminé certains chapitres à partir du cinquième chapitre.

Il importe de préciser également que les traducteurs ont préféré changer le titre des deux œuvres. D'abord, pour Premchand, c'est le changement du titre de l'œuvre, *Thaïs*, traduit comme *Ahmkar*. Le traducteur a interprété le texte selon son idéologie et ses croyances. Pour lui, Thaïs, le nom d'une courtisane n'est pas très important, ce qui est important pour lui, c'est le thème de la chute spirituelle d'un moine orgueilleux, un thème très cher dans les mythes indiens et par conséquent au public indien.

De l'autre côté, parlons de Jain qui a traduit *La Tulipe Noire* comme *Quaidi*. Dans ce cas, le traducteur nous a voulu présenter son œuvre comme un roman d'amour d'un prisonnier. D'après le traducteur:

« ड्यूमा के "ब्लैक ट्यूलिप" का हिंदी अनुवाद मैंने किया है. इस का हिंदी नाम मैं समझता हूँ, ठीक ही है. कैदी कर्निलास की प्रेम-कथा ही दरअसल इस उपन्यास का "थीम" है. » [94]

[94] JAIN, Risabhcharan, Op cit. p5.

(J'ai traduit La Tulipe Noire en hindi. je pense que ce titre en hindi est justifié. L'histoire amoureuse du prisonnier Cornélius, est en fait le thème principal de ce roman.)[95]

Pour Jain, le thème de la quête d'une fleur et de son histoire n'a pas d'une telle importance pour un public indien. D'après lui, l'amour de prisonnier Cornélius est un thème cher au public indien. Ainsi, il déclare dans la préface de *Quaidi* :

« हेग में जो हुआ, उसे भूलिए और डोर्ड में चलिए, जहाँ हमारी कहानी का नायक, कर्नेलास-डी-विट का धरम-पुत्र, वान बैरल रहता है. »[96]

(Oublions ce qui s'est passé à Haye, allons voir Dord où habite le protagoniste de notre roman, Van Baerle, le filleul de Cornélius-De-Witte.)[97]

De ce qui précède, nous dégageons que les deux traducteurs veulent changer la focalisation de leur œuvre et ils l'avouent parfois.

(b) Idéologie : quelques exemples

Ici, nous allons examiner les parties de l'œuvre originale qui ont été éliminées par Premchand. Prenons l'exemple du manque de traduction des sous-titres : le Lotus, le Papyrus et l'Euphorbe. Remarquons que tous les

[95] Ma Traduction.

[96] JAIN, Op cit, p.46

[97] Ma Traduction

trois titres appartiennent à la classe des plantes. Chaque partie symbolise une étape de l'orgueil de Paphnuce.

Le « lotus » symbolise[98] l'enfance de l'orgueil, le « papyrus » traite de l'épanouissement de l'orgueil et « l'euphorbe » nous dévoile la mort de l'orgueil de Paphnuce dans la version originale. En laissant la traduction des sous-titres, Premchand n'a pas repris la même division et il a changé la focalisation des chapitres.

Les deux traducteurs ont traduit selon leur vision et leur idéologie. Dans la préface, Premchand annonce son penchant vers une vision sourcière:

« मूल आधार को ले कर शेष बातों को जोड़ देना वैसा ही है जैसे कोई आदमी थाली की रोटियां खा ले और दाल, भाजी, चटनी, अचार सब छोड़ दे. अन्य भाषाओं की पुस्तकों का महत्व केवल साहित्यक ही नहीं होता. उन से हमें उनके आचार-विचार, रीति-रिवाज आदि बातों का ज्ञान भी प्राप्त होता है. इसीलिए मैंने इस पुस्तक को "अपनाने" की चेष्टा नहीं की. मिश्र की मरुभूमि में जो वृक्ष फलता-फूलता है, वह मानसरोवर के तट पर नहीं पनप सकता. »[99]

(L'acte de traduire une œuvre littéraire en ajoutant des détails en tenant compte seulement de l'idée essentielle est un acte simpliste. C'est comme on proclame manger un repas indien en prenant seulement des "chappattis" et en laissant de côté des lentilles et des légumes. Les livres des autres langues n'ont pas seulement une importance d'ordre littéraire mais ils nous fournissent aussi l'information à propos des idéologies, des coutumes et des cultures de leur pays. Donc, je n'ai pas essayé de

[98] D'après *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Robert, Paris, 1992

[99] PREMCHAND, Op cit, p11.

domestiquer ce livre. L'arbre qui s'épanouie dans le désert de l'Égypte, ne peut pas pousser au bord du lac Mansarovar.) [100]

Malgré ses déclarations de suivre la perspective sourcière, à certains endroits, il a pris la voie cibliste, et il n'a pas hésité d'indianiser le texte français. À titre d'exemple, dans le premier chapitre, l'auteur décrit la beauté extraordinaire de Thaïs comme:

« La douleur était belle sur le visage de Thaïs; la foule se montrait reconnaissante à cette femme de revêtir ainsi d'une grâce surhumaine les formes et travaux de la vie, et Paphnuce, lui pardonnant sa splendeur présente en vue de son humilité prochaine, se glorifiait par avance de la sainte qu'il allait donner au ciel. » [101]

Premchand a transcréé cette partie comme:

« थायास का मुखचन्द्र इस शोकावस्था में और भी मधुर हो गया था, जैसे मेघ के हलके आवरण से चंद्रमा. दर्शकवृन्द को उसने जीवन के आवेशों और भावों का कितना अपूर्व चित्र दिखाया! इस से सभी मुग्ध थे! आत्मसम्मान, धैर्य, साहस आदि भावों का ऐसा अलौकिक, ऐसा मुग्धकर दिग्दर्शन कराना थायास का ही काम था. » [102]

(Le visage de Thaïs s'est tourné encore plus belle au moment de cette douleur comme la lune apparait parmi des nuages fines. Elle a montré une image magnifique des émotions de la vie. Tout le monde était bien fasciné de cette scène. C'était la compétence de Thaïs de mettre en scène

[100] Ma Traduction

[101] FRANCE, Anatole, Op cit.,p.69

[102] PREMCHAND, Op cit, p.38.

parfaitement certaines émotions comme l'amour propre, la patience et le courage.) [103]

La comparaison de la beauté avec la lune est une image typique qu'on trouve souvent en Inde. L'usage des images indiennes pour décrire la beauté d'une prostituée et le choix des mots comme « मुखचन्द्र » (le visage ayant la forme d'une lune), « मेघ के हलके आवरण से चंद्रमा » (la lune entourée par des nuages fines) , « अपूर्व चित्र » (un dessin extraordinaire), « अलौकिक » (sans comparaison) en est une tentative d'accorder une nouvelle allure au texte cible.

De l'autre côté, Jain a traduit certains passages du texte source en créant une image semblable du mouvement de l'indépendance de l'Inde pour toucher le peuple indien. Nous pouvons comparer la condamnation de la mort de Baerle avec celle des leaders indiens de l'époque de pré-indépendance comme Bhagat Singh, Sukhdev et Rajgouru. À titre d'exemple :

« वह उन वीर पुरुषों में से था, जो सब प्रकार के कष्ट सिर झुका कर सह लेते और हँस देते हैं. उसने चुपचाप उन अमानुषिक अत्याचारों को सहन कर लिया और "उफ़" तक न की. »[104]

(Il appartenait à la classe d'hommes courageux qui supportent toutes sortes d'oppressions en baissant la tête et en riant. Il a silencieusement subi les tortures brutales et n'a même pas prononcé un mot.) [105]

---

[103] Ma Traduction.

[104] JAIN, Op cit, p.11

[105] Ma Traduction.

La traduction de Rishabhcharan Jain est une tentative voulue pour toucher la sensibilité des Indiens de l'époque de pré-indépendance. Voyons un autre exemple quand le protagoniste Van Baerle dit:

« मैं निर्दोष हूँ, और शान्ति तथा संतोष के साथ फैसले की प्रतीक्षा करूँगा! »[106]

(Je suis innocent et j'attendrai le jugement avec la patience et la paix.)[107]

Puis, il ajoute :

« अगर निर्दोष को दोषी समझकर दण्डित किया जाए, तो उसका धर्म है की शांति और आनंद के समय मृत्यु का आलिंगन करे, क्योंकि उस दशा में वह मृत्यु नहीं, बलिदान है. »[108]

(Si l'État punit un innocent en le considérant coupable, c'est le devoir de l'innocent de recevoir la peine de mort avec des bras ouverts parce que dans ce cas là, ce n'est pas la mort, c'est le sacrifice.)[109]

Cette traduction manifeste des idées non-violentes et la révolte pacifique du Parti Congress de l'époque, qui insistait sur le changement du cœur par l'idéal du service et de la non-violence.

---

[106] JAIN, Op cit.p.71

[107] Ma Traduction.

[108] JAIN, Op cit.p.75

[109] Ma Traduction.

Il existe également d'autres références dans la traduction qui nous rappellent la torture anglaise et le régime de la dictature britannique en Inde. À titre d'exemple:

« चाहे तुम अपराधी हो या निरपराध, कल मुकदमा शुरू हो जायेगा और परसों फैसला सुना दिया जायेगा, समझे? आज-कल यह काम बहुत जल्दी निबटाया जाता है. »[110]

(Même si tu es coupable ou non, le tribunal aura lieu demain et le jugement sera prononcé après demain! Tu as compris ? De nos jours, ce genre de travail se termine très vite.)[111]

Les phrases ci-dessus évoquent bien la situation de l'Inde de l'époque où on n'avait pas le droit de s'exprimer. Jain traduit parfaitement le paragraphe qui évoque la mise en œuvre de la loi noire (Rowlett Act de 1919) en Inde. À titre d'exemple:

« जज वहां न्यायी नहीं थे, वादी थे. वे तो दंड देने के लिए नियुक्त हुए थे, छोड़ने के लिए नहीं. »[112]

(Là-bas, les juges n'étaient pas recrutés pour rendre la justice, ils étaient recrutés pour punir et non pour libérer.)[113]

---

[110] JAIN, Op cit .p.70

[111] Ma Traduction

[112] JAIN, Op cit, p.73

[113] Ma Traduction

De plus, pour souligner la situation critique et pitoyable des révolutionnaires et des gens communs qui luttaient pour l'indépendance du pays, Jain utilise un ton ironique:

« जो लोग देश या समाज की सेवा का बीडा उठाते और देश के सामने अपने स्वार्थ को भूल जाते हैं, उन्हें अपने इस "*पाप*" का यही दंड मिलता है. »[114]

*(*Les gens qui se donnent la tâche de servir le pays ou la société et qui oublient leur propre intérêt pour le bénéfice du pays, reçoivent ce genre de punition pour ce type de « péché ».*)*

Voyons un autre exemple :

« कर्निलस मन-ही-मन कह रहा था-- "मैं अवश्य सफलता प्राप्त करूँगा. लाख रुपये का पुरूस्कार मुझे ही मिलेगा. मैं उस पुरुस्कार को गरीबों में बाँट दूंगा. गरीब लोग अमीरों के प्रति जो एक प्रकार का सहज द्वेष रखते हैं, मेरे इस काम से वो दूर हो जायेगा. फिर चाहे देश किसी के हाथ में रहे, डरने का कोई कारण न होगा.! »[115]

(Cornélius se disait : « j'aurais certainement du succès. Je vais recevoir le prix de cent mille roupies. Je distribuerai ce prix parmi les pauvres pour que la jalousie naturelle qui existe entre les riches et les pauvres, soit éliminée. Après, peu importe qui gouverne le pays, personne n'aura peur de quelqu'un. *»)*[116]

---

[114] JAIN, Op cit, p.11

[115] JAIN, Op cit, p.53

[116] Ma Traduction

Nous savons déjà que Jain était un admirateur du parti communiste et il avait des liens intimes avec M.N.Roy, grand communiste de l'Inde. Il était aussi fasciné par les idées révolutionnaires de Staline de la Russie. Dans la traduction, nous voyons les échos de l'idéologie du traducteur qui se manifestent dans la voix de Cornélius qui pense à distribuer l'argent du prix pour la recherche de la tulipe noire parmi les pauvres pour gagner l'amour des pauvres et dissiper leur haine contre les riches.

De l'autre côté, pour donner une touche indigène à sa traduction, Premchand a aussi supprimé certains passages où Thaïs accepte le baptême chez un évêque. Après son baptême, l'évêque explique l'origine et la pertinence du baptême, mais Premchand a tout simplement supprimé ce passage:

« L'Esprit Saint flotta sur les eaux, c'est pourquoi les chrétiens reçoivent le baptême de l'eau. Mais les démons habitent aussi les ruisseaux; les fontaines consacrées aux nymphes sont redoutables et l'on voit que certaines eaux apportent diverses maladies de l'âme et du corps. » [117]

À notre avis, Premchand a supprimé ce passage parce qu'il ne voulait pas glorifier le Christianisme, la religion liée avec les Anglais, nos colonisateurs.

Il nous est bien clair que Premchand a essayé de nous fournir un texte français qui est indianisé. Il a créé plusieurs passages avec des termes liés avec le contexte indien pour que sa création ait une touche indienne. Par exemple, vers la fin du récit, le moment où Thaïs va mourir, les femmes voilées récitent les prières:

[117] France, Anatole, Op cit, p.69

« Aie la pitié de moi, Mon dieu, selon ta grande mansuétude et efface mon iniquité selon la multitude de tes miséricordes! »[118]

Premchand l'a traduit comme:

« परमपिता मुझ दीन प्राणी पर
अपनी सप्रेम वत्सलता से दया कर
अपनी करुण दृष्टि से
मेरे अपराधों को क्षमा कर.» [119]

(Aie la pitié de moi mon père suprême, pardonne mes torts avec ton regard sympathique.) [120]

La traduction de « grande mansuétude » comme « सप्रेम वत्सलता» est quelque chose liée avec la tradition indienne, et aussi l'interprétation de « miséricordes » comme « करुण दृष्टि » sont des concepts liés avec la politique pacifique de non-violence pratiqué par Gandhi.

De l'autre côté, pour changer la focalisation du thème original d'une tulipe noire à l'amour entre les protagonistes, Jain donne la touche indienne aux mots français. Prenons l'exemple d'un paragraphe où il s'agit d'un argument entre Cornélius et Rosa:

« Aussi fut-ce avec un long battement de cœur qu'il salua l'obscurité ; à mesure que l'obscurité croissait, les paroles qu'il avait dites la veille à Rosa, et

[118] FRANCE, Anatole, Op.cit.288.

[119] PREMCHAND, Op.cit. P.133.

[120] Ma Traduction

qui avaient tant affligé la pauvre fille, revenaient plus présentes à son esprit, et il se demandait comment il avait pu dire à sa consolatrice de le sacrifier à sa tulipe, c'est-à-dire de renoncer à le voir si besoin était, quand chez lui la vue de Rosa était devenue une nécessité de sa vie. »[121]

Jain a rendu ce paragraphe comme :

« अँधेरा हुआ, और दिल की धड़कन बढ़ी. वे शब्द, जो पहले दिन उसके मुंह से निकले थे, और जिनसे रोजा रुष्ट होकर भाग गयी थी, अब एक-एक करके उसके मस्तिषक पर बिच्छू की तरह डंक मारने लगे. हाय! कैसे मैंने कह दिया--रोजा मुझे भूल जाना, मेरे पास ना आना! हाय! यह शब्द कहते मेरी जीभ कट क्यों ना गयी! हाय! वह न आई, तो कैसे जीता रहूँगा. »[122]

(La nuit tomba et le battement de son cœur augmenta. L'autre jour, les mots qu'il avait prononcés à l'égard de Rosa, et pour lesquels elle s'était fâchée contre lui, venaient un par un pour piquer son cerveau comme un scorpion. Hélas ! Comment j'ai pu dire à elle de m'oublier, de ne pas venir me voir ! Hélas ! Pourquoi ma langue ne s'était pas écroulée lors que j'avais prononcé ces mots? Mon Dieu ! Si elle ne vient pas me voir, comment je vivrai?)[123]

Ici, nous remarquons l'habileté linguistique du traducteur qui rend le texte étranger bien attirant pour un Indien hindiphone.

---

[121] DUMAS, Alexandre, Op cit, p.218

[122] JAIN, Op cit, p.117

[123] Ma Traduction

Nous découvrons aussi l'image de l'épanouissement de l'amour dans les cœurs de deux protagonistes dans un paragraphe qui a été inséré par le traducteur indien, Risabhcharan Jain.

« हमारी लेखनी उस दुःख का वर्णन करने में असमर्थ है, जो उस सुन्दर युवक को निराश आदमी की तरह पैर बढाते हुए देखकर रोजा को हुआ. स्थिर नेत्रों से वह बैरल के थके-मांदे शरीर को ताकने लगी. पांच मिनट में ही वह मूर्ति उसकी आँखों के आगे से हटा कर उस पूर्व-परिचित कोठरी में ठेल दी गयी.! »[124]

*(*Notre plume est incapable d'expliquer la douleur de Rosa quand elle a regardé ce bel homme avançant ses pas comme un homme échoué. Elle (Rosa) se mit à voir le corps fatigué du Van Baerle avec des yeux fixes. En cinq minutes, on poussa Van Baerle, qui avait l'air d'une statue, dans sa cabane pré-connue.*)* [125]

En analysant la version traduite de Jain, nous parvenons à dégager qu'il y en a un surcroît de passages de l'œuvre originale qui ont été éliminés par le traducteur pour des raisons politiques. Nous allons illustrer ici deux cas spécifiques. Tout d'abord, au commencement de la cinquième partie, il a rayé presque 5 pages de la description historique du père de Cornélius et ses guerres contre la France et l'Angleterre[126]. Deuxièmement, il a ôté 4 pages de la conclusion longue du texte source[127] mais il a ajouté une phrase de sa part dans l'Annexe, comme:

---

[124] JAIN, Op cit, p.64

[125] Ma Traduction

[126] DUMAS,,Op cit.p.60-64.

[127] DUMAS,Op cit,p369-372

« तीन बरस बाद जेलर ग्रेफ़स, दामाद के बाग़ में, अपने दो नातियों को कमर पर चढाएं, घोड़ा बना हुआ खिल-खिल हंस रहा था! »[128]

(Trois ans plus tard, on pouvait voir le geôlier Greyphus riant en éclats avec ses deux petits-enfants qui s'étaient assis sur sa taille comme s'il était un cheval.)

Ici, nous remarquons l'habileté créatrice du traducteur indien qui lui permet de dire l'essentiel en juste une phrase.

(c) choix des noms propres

Nous remarquons que Premchand a fait beaucoup de changements au niveau du choix des noms propres. Par exemple, le premier cas qui est le plus visible et en même temps le plus remarquable, c'est le changement du nom du protagoniste « Paphnuce » comme « Paapnashi ». La sélection du nom du personnage principal comme « *Paapnashi* » est aussi très importante. Le mot original dans la version française est « Paphnuce » qui n'aura aucun sens pour les Indiens mais le mot traduit par Premchand 'Paapnashi' (paap+naashi) a une certaine valeur pour un public hindi phone. Ce mot veut dire : « *celui qui détruit le péché* ». Une question se pose ici: comment un homme peut éliminer les péchés de quelqu'un? Ne s'agit-il pas d'une idée liée avec la conception religieuse des mythes indiens?

Le terme 'Paapnashi' « *le tueur de péché* » est accordé à un personnage qui prétend sauver les gens de leurs péchés. Ce personnage nous rappelle l'histoire des autres personnages indiens très hautains qui ont reconnu

[128] JAIN, Op cit, p.180

l'échec moral. Ici, il nous incombe de regarder de plus près l'histoire des Puranas. En Inde, dès l'âge des épopées anciennes, un Indien est bien familiarisé avec des mythes indiens selon lesquels, l'excès de quelque chose n'est pas bien. C'était l'orgueil extrême de Ravan, qui a causé sa mort par Ram, dans la grande épopée *'Ramayana'*. C'était la méchanceté immense de Duryodhana qui a amené son échec dans la guerre du *'Mahabharata'*. C'était l'avidité infinie de Trishanku qui l'a empêché de monter au paradis. Les anachorètes indiens comme Vishwamitra, Ravana, Narad... ont tous rencontré la chute à cause de leur orgueil excessif.

Premchand a pris la même idée de la chute morale d'un savant hautain, pour évoquer l'intérêt du public indien. Il le mentionne dans sa préface :

« जो प्राणी ईश्वर से यह प्रार्थना करे की- "भगवान्, मुझ पर प्राणी मात्र की कुवासनाओं का भार रख दीजिये, मैं उन सबों का प्रायश्चित करूँगा", उस के सगर्व अंत:करण की दुरिछायें दु: स्वपनों का रूप धारण कर ले तो कोई आश्चर्य की बात नहीं. यही सब पापनाशी के अहंकार हृदय के विचार थे जो उसकी आतंरिक इच्छाओं और भावों को प्रकट कर रहे थे. »[129]

(Un homme qui prie au Dieu de lui donner la responsabilité de s'occuper de mauvais désirs de tous les êtres humains pour qu'il puisse expier pour leurs péchés, il n'est pas surprenant si les vœux bizarres de son cœur orgueilleux deviennent des cauchemars. Les mêmes vœux venaient du cœur orgueilleux de Paapnashi qui manifestaient ses désirs et ses émotions internes.)[130]

[129] PREMCHAND, Op cit, p10.

[130] Ma Traduction

Remarquons également que la version anglaise de Douglas, *Thaïs*(1909)[131] contient tous les noms propres comme on les trouve dans la version française. Même, nous avons aussi remarqué que la division des chapitres sont les mêmes ayant les mêmes titres. Ici, nous parvenons à dégager que certains noms ont été traduits en fonction du contexte indien. Par exemple le nom « Ahmès » se transforme en un nom musulman « Ahmad ». Cependant, Premchand a oublié le fait que dans *Thaïs*, il s'agit d'un siècle juste après le Jésus Christ et à cette époque-là, l'Islamisme n'existait pas. L'Islam nous est parvenu vers le huitième siècle. Donc la traduction d'Ahmès comme « Ahmad » (un musulman) n'est qu'un anachronisme de la part de Premchand. Le personnage d'Ahmad nous rappel la fraternité qui existait entre les Hindous et les Musulmans lors de la période de pré-indépendance en Inde. Et peut-être c'était cette solidarité communautaire que Premchand a voulu démontrer en donnant le nom « Ahmad » à son personnage. Étant partisan de Gandhi, Premchand soutenait beaucoup l'idée de la solidarité entre les musulmanes et les hindous à travers ses œuvres littéraires.

Malgré le fait que Premchand déclare dans la préface de sa traduction qu'il ne soutient pas l'idée de traduire les noms propres en hindi, nous remarquons plusieurs fois qu'il donne les noms hindis aux personnages de la version traduite. Par exemple: « Thébaïde »nom d'un endroit comme « Tapo-bhoomi », le chef des moines « Palémon » comme « Palam », l'autre moine « Macaire » comme « Makara » , la femme moine « Mœroé » comme « Meera », « Jérusalem des Sables » nom d'un endroit comme « Shaanti-kutir », « Antinoë » comme « Dharamashram » et ainsi de suite . (Nous voyons également les noms communs comme « Anachorète et cénobite » traduits comme « Tapasvi », le mot de

[131] DOUGLAS, Robert B.,*Thaïs (English Translation)*, Wildside Press, Pennsylvania, 1909

sucrerie « Des gâteaux de miel » comme « Gulgule » pour donner une touche locale.)

Dans le cas de « *Quaidi* », cependant, Jain a évité de transcréér les noms propres comme il l'a déclaré dans sa préface, il est resté fidèle aux noms du texte source mais nous avons trouvé quelques exceptions. À titre d'exemple, « le Prince Guillaume D'Orange » a été traduit comme « Prince William of Orange » qui est un titre anglais, connu en Inde, lié avec le régime britannique.

Revenons à Premchand qui a non seulement comparé les personnages du roman avec ceux de l'Inde, mais qui en même temps, a essayé de les faire ressembler avec les personnages du mouvement de l'indépendance. Par exemple: il a déclaré que le caractère d'Antinoë ressemble à nos grands sages de l'âge d'épopée. Premchand a aussi parlé du caractère non-violent de Palémon en disant :

« वह सात्विक हृदय वृद्ध साधु धीरे-धीरे चल रहा था की कही वह कबूतर चौंककर उड़ ना जाये जो उसके कंधे पर आ बैठा था। »[132]

(Ce vieux sage d'un cœur pur marchait très lentement pour que le pigeon qui s'est assis sur son épaule, ne s'effraie pas et ne s'envole pas.) [133]

Le traducteur remarque que Palémon aime les oiseaux à tel point qu'il marche très lentement pour que les oiseaux qui sont assis sur sa tête, ne soient pas gênés. Ce personnage nous fait rappeler les partisans du mouvement pacifiste de l'indépendance indien.

---

[132] PREMCHAND,Op cit.p.102.

[133] Ma Traduction.

De ce qui précède, nous constatons que Premchand et Risabhcharan Jain ont parfois réduit quelques paragraphes, parfois ils ont ajouté des mots et des expressions en suivant des conventions de la littérature hindi.

Abordons dans la deuxième partie de ce chapitre, le sujet de la traduction des œuvres françaises et leur traduction en l'anglais.

(B) Les traductions en anglais

Dans cette partie de notre recherche, nous allons examiner si les deux traducteurs hindis ont modifié les traductions anglaises[134], apparues dans la même époque. Si oui, dans quelle mesure ?

Premchand a transcrée presque tous les noms du roman mais il a gardé le nom du caractère principal « Thaïs ». Nous savons déjà que Premchand ne connaissait pas la langue française et il a traduit le roman français, *Thaïs* par le biais de l'anglais. Nous pouvons justifier cela en citant le nom propre « Thaïs », transcrit comme «थायास » (la prononciation de Thaïs en anglais) en hindi. Si Premchand savait la langue française, il l'aurait écrit comme « ताई » (la prononciation française de Thaïs en hindi).

De l'autre côté, Jain a aussi pris l'aide de la version anglaise de *La Tulipe Noire* pour traduire certains noms propres en hindi. La preuve remarquable en est la traduction de « le Prince Guillaume D'Orange » qui a été traduit comme « Prince William of Orange ». Ici, le traducteur

---

[134] DOUGLAS, Robert B.,*Thaïs (English)*, Wildside Press, Pennsylvania, 1909 et BUSS, Robin, *The Black Tulip (English)*, Penguin Books, London, 1865.

indien a gardé le même titre d'anglais. Si, Jain connaissait la langue française, il l'aurait traduit comme « le Prince Guillaume of Orange ».

Pourtant, les deux traducteurs n'ont jamais avoué qu'ils ont traduit par le biais de la version anglaise. Les deux ont proclamé que la littérature française était la meilleure du monde. On peut considérer cette attitude comme une stratégie politique de la part des traducteurs indiens pour protester contre le régime britannique.

Il importe de mentionner que les deux traducteurs ont changé aussi la focalisation de certains passages d'anglais en hindi. Commençons avec des exemples, tirés de la version anglaise (*Thaïs)* et comparons leur traduction avec la version en hindi. Le premier exemple se trouve dans la version anglaise comme :

«Come, O my sister, and receive from thy brother the kiss of peace. »[135]

Premchand l'a traduit en hindi comme:

« आ, मेरी प्यारी बहिन, आ, और अपने भाई के गले लग जा जिसका ह्रदय तेरे अभिवादन के लिए तड़प रहा है!» [136]

Dans cette traduction, remarquons que l'habilité linguistique de Premchand lui permet de changer la structure et le sens également de la phrase comme « आ, मेरी प्यारी बहिन, आ, और अपने भाई के गले लग जा जिसका ह्रदय तेरे अभिवादन के लिए तड़प रहा है ! » (Vient, ma chère sœur, vient et embrasse ton

[135] DOUGLAS, Robert B. Op cit.p80..

[136] PREMCHAND, Op cit.p.59-60

frère dont le cœur attend impatiemment de te saluer)[137] au lieu de dire « Come, O my sister, and receive from thy brother the kiss of peace. »

Voyons un autre exemple :

« All think that happiness is innocent, and that pleasure is permitted to man. Paphnutius, if they are right, what a dupe you have been! »[138]

Premchand l'a traduit comme:

« प्राणी मात्र की विचार है कि सुख एक निष्पाप, विशुद्ध वस्तु है, और सुख-भोग मनुष्य के लिए वर्जित नहीं है! अगर इन लोगों के विचार सत्य है तो पापनाशी, तुम कही के नहीं रहे! तुम्हारा जीवन नष्ट हो गया!तुमने प्रकृति के दिए हुए सर्वोत्तम पदार्थ को तुच्छ समझा! तुम जानते हो, तुम्हे इसका क्या दंड मिलेगा? »[139]

Remarquons le cas d'une sur-traduction de la part de Premchand le moment où il ajoute trois phrases, « तुम्हारा जीवन नष्ट हो गया!तुमने प्रकृति के दिए हुए सर्वोत्तम पदार्थ को तुच्छ समझा! तुम जानते हो, तुम्हे इसका क्या दंड मिलेगा? » (Ta vie est ruinée! Tu as considéré le meilleur produit donné par le Dieu comme un produit médiocre ! Sais-toi, comment tu seras puni ?)[140]

Aussi, vers la fin du roman, le moment où, Thaïs est sur le point de mourir, Paphnuce vient la voir et la parole de Paphnuce est traduit en anglais comme :

---

[137] Ma traduction

[138] DOUGLAS, Op cit.p.158.

[139] PREMCHAND, Op cit.p.158.

[140] Ma traduction

"Do not die! I love thee! Do not die! Listen, my Thaïs. I have deceived thee? I was but a wretched fool. God, heaven — all that is nothing. There is nothing true but this worldly life, and the love of human beings. I love thee! Do not die! That would be impossible—thou art too precious! Come, come with me! Let us fly? I will carry thee far away in my arms. Come, let us love! Hear me, O my beloved, and say, 'I will live; I wish to live.' Thaïs, Thaïs, arise!"[141]

Premchand a traduit ce passage comme:

« -"प्रिये, अभी मरने का नाम न ले!मैं तुझ पर जान देता हूँ!अभी न मर!थायास,सुन, कान धरकर सुन,मैंने तेरे साथ छल किया है,तुझे दगा दिया है!मैं स्वयं भ्रान्ति में पड़ा हुआ था! ईश्वर, स्वर्ग, आदि यह सब निरर्थक शब्द है,मिथ्या है! इस ऐहिक जीवन से बढ़कर और कोई वस्तु,और कोई पदार्थ नहीं है! मानव-प्रेम ही संसार में सबसे उत्तम रत्न है! मेरा तुझ पर अनंत प्रेम है! अभी न मर! यह कभी नहीं हो सकता,तेरा महत्व इससे कही अधिक है,तू मरने के लिए बनाई ही नहीं गयी!आ, मेरे साथ चल! यहाँ से भाग चले! मैं तुझे अपनी गोद में उठाकर पृथ्वी की उस सीमा तक ले जा सकता हूँ! आ,हम प्रेम में मगन हो जाये!प्रिये,सुन, मैं क्या कहता हूँ!एक बार कह दे,मैं जियूँगी-मैं जीना चाहती हूँ! थायास,उठ,उठ!"»[142]

En traduisant ce passage, Premchand utilise des expressions de tendresse pour toucher le public indien. De plus, nous trouvons qu'il ne cesse d'ajouter des phrases comme « अभी मरने का नाम न ले! » (Ne parle pas de mourir) ; « मैं तुझ पर जान देता हूँ. » (Je peux mourir pour toi.) ; « कान धरकर सुन » (écoute-moi attentivement) ; « मेरा तुझ पर अनंत प्रेम है,» (je t'aime sans limites) ; « आ, हम प्रेम में मगन हो जाये,» (viens, on oubliera le monde en

[141] DOUGLAS, Op cit.p.174.
[142] PREMCHAND, Op cit. P.134.

s'enivrant en amour) et « तू मरने के लिए बनाई ही नहीं गयी. » (Tu n'as pas été créé pour mourir).[143]

De l'autre côté, Jain a aussi ajouté des touches indiennes dans certains passages. Prenons un exemple de la conversation entre Van Baerle et Rosa. Dans ce passage, Van Baerle demande à Rosa de lui expliquer comment Jacob lui paraît. En anglais, ce passage est traduit comme:

« Young ? Handsome? Cried Rosa, bursting into a laugh. "He is hideous to look at; crooked, nearly fifty years of age, and never dares to look me in the face, or to speak except in an undertone. »[144]
Jain l'a traduit comme:

« "जवान! खूबसूरत!" रोजा ने हँसते-हँसते कहा-"पचास बरस का बूढा खूसट है,गाल पिचक गए है,मुंह पर झुर्रियां,और बात करता है,तो ऐसे ,मानो बकरी मिनक रही हो!" »[145]
(C'est un vieux de 50ans, il a des joues creuses et a des rides sur le visage. Il parle comme si une chèvre est en train de hurler.)

Ici, Jain a fait un effort remarquable de donner une touche locale en ajoutant une série des mots.

Voyons un autre exemple du moment où, Van Baerle prépare le premier bulbe de tulipe dans la prison et il est visité par le geôlier Grefys. En anglais, le traducteur l'a traduit comme :

« As ill luck would have it, his coarse, hard hand, the same which he had broken, and which CornneliusVan Baerle had set so well, grasped at once in

[143] Toutes les phrases entre parenthèses (....) sont traduites par moi.

[144] COWARD, Op cit.p.127.

[145] JAIN, Op cit.p.104.

the midst of the jug on the spot where the bulb was lying on the soil. "What have you got here?" he roared. "Ah! Have I caught you?' and with this he grubbed in the soil. "I? Nothing, nothing," cried Cornelius, trembling. "Ah! Have i caught you? A jug and earth in it. There is something criminal secret at the bottom of all this. »[146]

Jain a fait l'économie de certains mots en traduisant ce passage :

« पास पहुँचकर उसने अपना हाथ एकदम उस ठीकरे की मिट्टी में डाल दिया, और उंगली चलाते हुए कहाँ-"पकड़ लिया! पकड़ लिया! कहो उस्ताद,यह क्या लिए बैठे हो?"

"अरे कुछ नहीं,कुछ नहीं!" कर्नीलस ने कांपते हुए कहा!

"कैसे कुछ नहीं हज़रत, अब तो पकडे गए!वाह वा! इस ठीकरे की मिट्टी में जरुर कोई भयानक चीज़ है!»[147]

(En s'approchant vers lui, il a soudain enfoncé sa main dans la terre de la cruche, et en remuant ses doigts dans la terre, il a annoncé: "je t'ai dévoilé! dit-moi le brillant, qu'est-ce que tu me caches?"

"Ah ce n'est rien!" a répondu Cornélius en tremblant!
"Comment ça? Monsieur/ malin on vous a vu ! Bravo! Je suis sûr qu'il y a quelque chose de dangereux dans la terre de cette cruche.")[148]

Remarquons l'approche différente de Jain qui économise les mots quand il traduit. Un exemple très remarquable en est vers la fin de ce roman, le moment où le Guillaume d'Orange pardonne Van Baerle et Rosa. La version anglaise est comme suit:

---

[146] COWARD, Op cit.p130.

[147] JAIN, Op cit.p.106.

[148] Ma Traduction

« Then, heaving a sigh, he said—"Alas! You are happy, who, dreaming only of what perhaps is the true glory of Holland, and forms especially her true happiness, do not attempt to acquire for her anything beyond the true colors of a tulip." And, casting a glance towards that point of the compass where France lay, as if he saw new clouds gathering there, he entered his carriage and drove off. »[149]

Jain a traduit ce passage en entier en juste une phrase simple comme: « हिज़ हाइनेस ने आकाश की ओर मुँह करके मन-ही-मन कहा-"आज मुझे शान्ति मिली!" »[150] (Son excellence regarda le ciel en se disant - 'Aujourd'hui, j'ai obtenu la paix')[151]

Ainsi, nous remarquons les stratégies différentes de nos deux traducteurs. L'un (Premchand) n'hésite pas à ajouter des phrases et des mots afin de rendre le texte original plus proche à la culture indienne et l'autre (Jain) ne cesse de supprimer des détails inutiles, pour que la version traduite en hindi soit compréhensible aux lecteurs indiens de l'époque.

De ce qui précède, nous avons constaté que les deux traducteurs se sont servis des traductions en anglais mais ils ne le mentionnent nulle part. Malgré les déclarations de rester fidèles aux textes sources, Premchand et Jain ont créé presque une nouvelle version de *Thaïs* et de *La Tulipe Noire*. Premchand a changé la focalisation du thème de *Thaïs* et a mis l'accent sur l'orgueil de Paapnashi, et de sa chute morale, un thème souvent cher au public indien. Jain a également changé le thème de *La Tulipe Noire*. Il a donné l'importance à l'amour entre Cornélius et Rosa. Selon lui, le thème de la quête d'une tulipe noire ne possède pas une si

[149] COWARD, Op cit.p.235.

[150] JAIN, Op cit .p.180.

[151] Ma Traduction.

grande valeur pour un public indien. Les deux traducteurs ont manipulé les traductions anglaises à leurs fins politiques.

CONCLUSION

Arrivé vers la fin de notre parcours, nous avons constaté que l'acte de traduction n'est pas un acte naïf. Un texte traduit est une production complexe avec des dimensions multiples qui reflète l'activité créatrice du traducteur.

Au cours de notre travail, nous avons remarqué qu'on ne traduit pas un texte n'importe où, n'importe comment, n'importe quand. Il y a toujours une politique derrière tout choix d'un texte. Nous avons aussi découvert qu'en Inde, on a une longue tradition de traduire des textes à partir du sanscrit. Tel a été le cas des textes comme *Le Ramayana* et *Le Mahabharata*. Il en existe plusieurs versions en Inde. Presque chaque version du texte original était considérée comme une création nouvelle, une « transcréation ».

En suivant la même tradition, Premchand a crée une nouvelle version de *Thaïs* d'Anatole France et Risabhcharan Jain a aussi suivi la même tradition en traduisant *La Tulipe Noire*. Ici, les traducteurs colonisés ont choisi le texte source en français, une autre langue étrangère, pour

traduire. Le choix du français comme langue source était une stratégie pour protester contre la langue des colonisateurs (l'anglais).

Dans notre cas, la transcréation des œuvres littéraires ne s'est pas produite comme un fait arbitraire. Elle s'est présentée comme un résultat d'un besoin et d'un système. La transcréation n'est pas un acte innocent et un texte est toujours choisi pour des buts spécifiques. Bref, la transcréation est un acte de manipulation à des fins politiques et idéologiques de la part du traducteur.

Afin de valider notre hypothèse, nous avons divisé notre mémoire en trois chapitres. Le premier chapitre s'est intitulé « La Traduction Littéraire : un acte manipulatif ». Nous avons accordé ce titre au premier chapitre afin de répondre aux questions comme : qu'est-ce ce que nous entendons par 'la Traduction' ? Dans quelle mesure, la traduction littéraire est différente de la traduction des textes pragmatiques ? Existe-t-il des approches spécifiques de la traduction littéraire ? Que n'entendons-nous pas la transcréation des textes littéraires ? Est-ce un acte innocent ou un acte manipulatif ?

Pour répondre aux questions, nous avons divisé notre chapitre en trois parties : La première était consacrée à la définition de la traduction littéraire et ses caractéristiques. Dans la deuxième, nous avons analysé les différentes approches de la traduction littéraire et la notion de la fidélité dans la traduction littéraire. La troisième partie a étudié la traduction littéraire en tant qu'un acte de manipulation et nous avons aussi étudié les raisons qui amènent un traducteur à choisir un texte littéraire.

Nous avons dégagé des éléments conceptuels dans l'acte de la transcréation qui pourraient être aussi un acte de la transposition culturelle. À cette fin, nous nous sommes appuyés sur les sources principales comme *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*[152], *Translation as Discovery*[153], *Translation as Recovery*[154] et *Transcreation*[155] de la traduction. Nous avons étudié quelques repères conceptuels relatifs aux théories littéraires et aux méthodes de traduction. Nous avons aussi discuté les différentes interprétations de la « fidélité » en traduction citées dans le livre de Albir Hurtado intitulé *La notion de Fidélité en Traduction.* Nous avons aussi dégagé la définition du mot « Transcréation » et de son importance dans le cadre de la traduction en contexte Indien. Ce chapitre nous a permis de saisir une perspective pour notre recherche.

Notre deuxième chapitre était consacré à l'interprétation générale des deux œuvres et de leur traduction par les deux traducteurs. Nous avons tout d'abord étudié la vie et les idéologies d'Anatole France et d'Alexandre Dumas. Ensuite, nous avons situé les deux textes dans leur contexte original. Puis, nous avons examiné les opinions des deux traducteurs (Premchand et Risabhcharan Jain) ainsi que des raisons principales pour lesquelles les traducteurs ont choisi ces textes à traduire. Dans ce chapitre, nous avons également trouvé le changement de la focalisation du thème érotique de Thaïs au thème de la chute morale d'un moine et du thème de l'importance d'une recherche de la fleur de Tulipe noire au thème de l'amour éternelle des protagonistes. Pour Premchand,

---

[152] LEFEVERE, André, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Routeldge, London and New York, 1992.

[153] MUKHERJEE, Sujit, *Translation* as Discovery, Allied Publisher, Delhi, 1981.

[154] MUKHERJEE, Sujit, *Translation as Recovery*, MUKHERJEE, Meenakshi, (ed.) Pencraft International, Delhi, 2004.

[155] LAL, Puroshottam, *Transcreation*, Writers Workshop Publication, Calcutta, 1996.

le thème de la sexualité n'avait pas une si grande valeur que le thème de la lutte éternelle entre les péchés et la vertu, un thème souvent évoqué dans les mythes indiens et pour Jain, la recherche d'un amour eternel, indianisé possède beaucoup plus d'importance que le thème de la recherche d'une fleur.

Le troisième chapitre était dédié à l'analyse et à la comparaison des deux textes hindis (*Ahmkar et Quaidi)* avec leur version en anglais. Nous avons essayé de montrer que Premchand et Jain ont transcréé le texte en suivant certaines stratégies en tenant compte du contexte indien. Nous avons prouvé cela à trois niveaux : au niveau de la structure du texte, au niveau du choix des noms propres et au niveau des idées liées avec certaines parties du texte. Nos arguments ont été soutenus par des exemples précis, tirés de trois versions (français-hindi-anglais).

Nous sommes conscients de certaines limitations de notre étude. Nous n'avons pas pu trouver une documentation riche sur notre deuxième traducteur c'est-à-dire, Rishabhcharan Jain. Donc, pour la description de sa vie et de ses opinions, nous devions nous appuyer sur un seul article du Prof. Veer Bharat Talwar[156] de JNU. Si, on avait l'accès à plus de sources biographiques sur Jain, nous aurions pu approfondir notre recherche.

Ensuite, nous n'avons pu pas trouver la traduction de *Quatre vingt treize* de Victor Hugo, traduite comme *Balidaan* par Ganesh Shankar Vidyarthi. Nous avons appris que dans la préface de cette traduction de l'époque coloniale, le traducteur indien a ouvertement glorifié la

[156]TALWAR, Veer Bharat, 'Sevasadan'Par Film: Rashtriya Andolan Ka Ek Aur Paksh', dans *Rashtriya Navjagran aur Sahitya(Kuchh Prasang : Kuchh Pravrityaan)*, Himachal Pustak Bhandar, Gandhinagar, Delhi, 1993.

révolution française de 14 juillet devant le public indien. La lecture de cette œuvre nous aurait pu donner un peu plus d'idées qui étaient dominantes à l'époque.

De plus, on n'a pas fait une analyse profonde des textes traduits en anglais puisque cela aurait dépassé le cadre de notre recherche. Dès le début de notre parcours, nous nous sommes donné la tâche d'examiner les versions en hindi, donc les textes traduits en anglais ne faisaient pas partie de notre corpus principal.

En dépit de quelques limitations de notre travail, nous espérons que notre recherche sera utile pour les chercheurs qui veulent travailler sur l'acte de transcréation dans le contexte indien. Cette étude pourrait également offrir un terrain de réflexion à tous ceux qui s'intéressent à étudier la littérature de résistance pendant l'époque coloniale de l'Inde. Notre recherche pourrait être vue comme un pas modeste dans le domaine de la traduction littéraire relative aux œuvres françaises traduites envers le hindi.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

1. DUMAS, Alexandre, *La Tulipe Noire*, Nelson Éditeurs, Paris, 1850·
2. FRANCE, Anatole, *Thaïs*, Calmann-Lévy, Paris, 1890·
3. JAIN, Risabhcharan, *Quaidi*, Ganga Pustakmala Karyalaya, Lucknow, 1931·
4. PREMCHAND, Munshi, *Ahmkar*, S.K.Publishers, Delhi, 1923·

Sources Secondaires

1. BASSNET, Susan, *Translation, History & Culture*, André Lefèvre, (ed.) Printer Publisher, London, 1990.
2. BHATNAGAR, Y.C., *Theory and Practice of Translation*, Ajanta Publication, Delhi, 1993.
3. BRAUNS, Jean, *Comprendre Pour Traduire, Perfectionnement Linguistique en français*, La Maison du Dictionnaire, Paris, 1981.
4. BUSS, Robin, *The Black Tulip (Traduction en anglais)*, Penguin Books, London, 1865·
5. CARY, Edmond, *Comment faut-il traduire ?*, Presse Universitaires de Lille, Lille, 1989.

6. CATFORD, J.C., *A Linguistic Theory of Translation*, Oxford University Press, London, 1964.

7. CHASSANG, A., SENNINGER, CH., *Recueil de Textes Littéraires Français –XX siècle*, Libraire Hachette, Paris, 1970.

8. CHATURVEDI, Ramswaroop, *Hindi Sahitya aur Samvedna ka Vikaas*, Lokbharati Prakashan, Allahabad, 1986.

9. COWARD, David, T*he Black Tulip (Traduction en anglais)*, Oxford University Press, London, 1993.

10. DAYAL, Rameshwar, *Processus de la traduction Hindi-Français, Un Coup d'œil*, Printexle, Delhi, 1993.

11. DELISLE, Jean, *L'Analyse du Discours Comme Méthode de Traduction, Theorie et Pratique*, Eddition de l'Unversité d'Ottawa, Ottawa, 1984.

12. DEMANUELLI, Claude, Jean DEMANUELLI, *Lire et Traduire*, Masson, Paris, 1991.

13. DOUGLAS, Robert B.,*Thaïs (Traduction en anglais)*, Wildside Press, Pennsylvania, 1909.

14. FLAMAND, Jacques, *Écrire et Traduire*, Ed. du Vermillion, Ottawa, 1983.

15. GANDHI, Leela, *Postcolonial Theory*, Oxford University Press, New Delhi, 1994.

16. GUIDERE, Mathieu, *Méthodologie de la Recherche*, Ellipses, Paris, 2004.

17. GUPTA, R.S. (ed.) *Literary Translation*, Creative Books, New Delhi, 1999.

18. HEWSON Lane et Jackey Martin, *Redefining Translation: The Variational Approach*, Rutledge, London, 1991.

19. HOLMES, James S., *Translated Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Rodopi, Amsterdam, 1988.

20. HOLMES, James S., *The Nature of Translation*, Mouton, The Hague, 1970.

21. HURTADO ALBIR, Amparo, *La Notion de Fidélité en Traduction*, DIDIER Érudition, Paris, 1990.

22. KUMAR, Raj, *Hindi Sahitya ka Chautha Dashak*, Granthlok, Delhi, 2004.

23. LADMIRAL, J.R., *Traduire: Théorèmes pour la traduction*, Didier Erudition, Paris, 1990.

24. LAKSHMI, H., *Problemes of Translation*, Booklinks Corporation, Hyderabad, 1993.

25. LAL, Puroshottam, *Transcreation*, Writers Workshop Publication, Calcutta, 1996.

26. LEFEVERE, Andre, *Translating Literature*, the Modern Language Association of America, New York, 1992.

27. LEFEVERE, Andre, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, Rutledge, London et New York, 1992.

28. LOOMBA, Ania, *Colonialism/Post colonialism*, Routledge, London, 1998.

29. MALHOTRA, Suman, *Hindi Kahaniyon Mein Dwand: Premchand Yug Se Aadhunik Yug Tak*, Arya Book Depot, Delhi, 1987.

30. MARGOT, J.C., *Traduire Sans Trahir*, L'Age de L'Homme, Lausanne, Suisse, 1976.

31. MUKHERJEE, Sujit, *Translation as Discovery*, Allied Publisher, Delhi, 1981.

32. MUNDAY, Jeremy, *Introducing Translation Studies, Theories and Applications*, Routledge, London et New York, 2001.

33. NIDA, Eugène, *Towards a Science of Translating*, Leiden, The Netherlands, 1964.

34. PATTANAIK, Pranati, T*he Art of Translation*, Harman Publication House, New Delhi, 1997.

35. RAMKRISHNA, Shantha (ed.) *Translation and Multiculturalism - Post colonial contexts*, Pencraft International, Delhi, 1997.

36. SIMON, Sherry et Paul St. Pierre, (ed.) *Changing the terms (Translating in the post colonial era)*, Orient Longman, 2000.

37. SIMON, Sherry, *Hybridité Culturelle*, Bibliothèque Nationale du Québec, Québec, 1999.

38. SINGH, Naamwar, *Aadhunik Sahitya ki Pravritiyan*, Lokbharati Prakashan, Allahabad, 2000.

39. SINGH, Yogendra, *Cultural Change in India: Identity and Globalisation*, Rawat Publication, Jaipur, 2000.

40. TALWAAR, Veer Bharat, *Rashtriya Navjagran aur Sahitya (Kuchh Prasang : Kuchh Pravrityaan)*, Himachal Pustak Bhandar, Gandhinagar, Delhi, 1993.

41. TIWARI, Vishwanath Prasad, *Gadhya ke Pratimaan*, Lokbharati Prakashan, Allahabad, 1996.

42. VENUTI Lawerence, *The Scandals of Translation*, Rutledge, London, 1998.

Articles:

1. GODARD, Barbara, 'Culture as Translation', dans RAMAKRISHNA, Shantha,(ed.) *Translation and Multilingualism (Post Colonial Contexts)*, Pencraft International, Delhi, 1997, Page 157.

2. HOLMES, James S., 'the Name and Nature of Translation Studies' dans *International Journal of Translation*, Vol. III, N.102, June-Dec., 1991.

3. JACKOBSON, Roman, 'In Linguistic Aspect of Translation' dans *On Translation*, BROWER, R.A., (ed.), Oxford University Press, New York, 1966.

4. LADMIRAL, Jean-René, 'Sourciers et Ciblistes' dans *Revue d'Esthétique*, Édition Privat, Toulouse, 1987, p.33.

5. LITTLEFIELD, Walter, 'Anatole France Now in English' dans *The New York Times*, 26th Sept. Oct.1908, New York.

6. MUKHERJEE, Sujit, 'Transcreating Translation', dans MUKHERJEE, Meenakshi,(ed.) *Translation As Recovery*, Pencraft International, Delhi, 2004,p. 43.

7. MUKHERJEE, Sujit, 'Re-Slating Transcréation', dans MUKHERJEE, Meenakshi,(ed.) *Translation As Recovery*, Pencraft International, Delhi, 2004, Page 21.

8. SINGH, Naamwar, 'Pragativaad', dans *Aadhunik Sahitya ki Pravritiyan*, Lokbharati Prakashan, Allahabad, 2000, p.61-92.

9. ST. PIERRE, Paul, 'Translation in a Plurilingual Post-Colonial Context: India', dans RAMAKRISHNA, Shantha (ed.), *Translation and Multilingualism (Post Colonial Contexts),* Pencraft International, Delhi, 1997, Page 135.

10. TALWAR, Veer Bharat, 'Sevasadan Par Film: Rashtriya Andolan Ka Ek Aur Paksh', dans *Rashtriya Navjagran aur Sahitya(Kuchh Prasang : Kuchh Pravrityaan)* , Himachal Pustak Bhandar, Gandhinagar, Delhi, 1993, p.178-210.

11. 'The Origin of La Tulipe Noire' dans *The New York Times*, 15th Oct.1899, New York.

12. TRIVEDI, Harish, 'India, England, France: A Post-colonial Translational Triangle', dans RAMAKRISHNA, Shantha,(ed.) *Translation and*

Multilingualism (Post Colonial Contexts), Pencraft International, Delhi, 1997, Page 248.

Dictionnaires

1. *Le Petit Robert, Dictionnaire de la langue française*, Robert, Paris, 1992.
2. *The Wordsworth French Dictionary*, Wordsworth Editions Ltd., Hertfordshire, 1994.
3. *Oxford Advanced Learners Dictionary*, Oxford, London, 1996.
4. *Hindi-Français Dictionnaire Général*, BALBIR, N, JAGBANS, K, L'Asiathèque, Paris, 1995.
5. *Bhargava's Standard Illustrated Dictionary, (Hindi-English)*, Bhargava Book Depot, Varanasi, 1989.
6. BUCKLE, Father Camil, *Angrezi-Hindi Kosh*, S.Chand & Co. Ltd., New Delhi, 1996.
7. *Larousse, Dictionnaire Général, français-anglais, anglais-français*, Larousse, Paris, 1998.
8. *Larousse de la langue française*, Larousse, Paris, 2001.

Sites Web :

1. http://www.alalettre.com/dumas.php
2. http://www.antiochian.org/node/16761/
   St.Thais(saint)#Accounts_of_her_Life
3. www.britannica.com/EBchecked/topic/.../**Anatole-France**
4. www.cadytech.com/**dumas**
5. www.evene.fr/livres/livre/**anatole-france-oeuvres**
6. www.iloveindia.com/indian-heroes/**premchand**.html
7. www.kirjasto.sci.fi/a**france**.htm
8. www.kirjasto.sci.fi/a**dumas**1.htm
9. www.munshi-**premchand**.blogspot.com
10. http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1921/france-bio.html
11. www.online-literature.com/**dumas**/
12. www.**premchand**.org
13. www.quotationspage.com/quotes/**Anatole_France**/
14. www.rrtd.nic.in/munshi**premchand**.htm
15. www.urdustan.com/adeeb/nasr/**premchand**.htm
16. www.bief.org/.../La-**litterature-indienne**-dans-l-edition-francaise
17. www.**jstor**.org/page/info/help/search/index
18. http://www.orkut.co.in/Main#Scrapbook.aspx

ANNEXE

ANNEXE-I

Les œuvres d'Anatole France[1]

Romans

- *Jocaste et Le Chat maigre* (1879)
- *Le Crime de Sylvestre Bonnard,* (1881)
- *Les Désirs de Jean Servien* (1882)
- *Abeille* (1883)
- *Balthasar* (1889)
- *Thaïs* (1890)
- *L'Étui de nacre* (1892)
- *La Rôtisserie de la reine Pédauque* (1892)
- *Les Opinions de Jérôme Coignard* (1893)
- *Le Lys rouge* (1894)
- *Le Jardin d'Épicure* (1895)
- *Le Puits de Sainte Claire* (1895)
- *L'Histoire contemporaine*
  - *L'Orme du mail* (1897), (*L'Histoire contemporaine*, I)
  - *Le Mannequin d'osier* (1897), (*L'Histoire contemporaine*, II)
  - *L'Anneau d'améthyste* (1899), (*L'Histoire contemporaine*, III)
  - *Monsieur Bergeret à Paris* (1901), (*L'Histoire contemporaine*,IV)
- *Clio* (1900)
- *Le Procurateur de Judée* (1902)
- *Histoires comiques* (1903)
- *Sur la pierre blanche* (1905), (PG)

[1] www.evene.fr/livres/livre/anatole-france-oeuvres

- *L'Affaire Crainquebille* (1901)
- *L'Île des Pingouins* (1908), (PG)
- *Les Contes de Jacques Tournebroche* (1908)
- *Les Sept Femmes de Barbe bleue et autres contes merveilleux* (1909)
- *Les dieux ont soif* (1912)
- *La Révolte des anges* (1914)

Souvenirs

- *Le Livre de mon ami* (1885)
- *Pierre Nozière* (1899)
- *Le Petit Pierre* (1918)
- *La Vie en fleur* (1922)

Théâtre

- *Au petit bonheur*, un acte (1898)
- *Crainquebille*, pièce (1903)
- *La Comédie de celui qui épousa une femme muette*, deux actes (1908)
- *Le Mannequin d'osier*, comédie (1928)

Critique littéraire

- *Alfred de Vigny*, étude (1869)
- *Le Château de Vaux-le-Vicomte* (1888)
- *Le Génie latin* (1913), recueil de préfaces

ANNEXE -II

Les œuvres d'Alexandre Dumas[2]

Romans et pièces de théâtre

1825 *La chasse et l'amour*, pièce de théâtre

1826 *la Noce et l'Enterrement*, pièce de théâtre

1829 *Henri III et sa cour*, pièce de théâtre

1830 *Christine,* pièce de théâtre

1831 *Napoléon,* pièce de théâtre
Antony, pièce de théâtre.

1832 *La Tour de Nesle*, pièce de théâtre

1834 *Impressions de Voyage*

1835 *Souvenirs d'Antony* et d'*Isabel de Bavière*

1836 *Kean*, pièce de théâtre

1837 *Caligula*, pièce de théâtre

1838 *Le Capitaine Paul*

1839 *Mademoiselle de Belle-Isle*

1840 *Napoléon, Othon Larcher, Les Stuarts, Maître Adam Le calabrais*

1841 *Praxède, Nouvelles Impressions de Voyage (Midi de la*

[2] http://www.alalettre.com/dumas.

France), Souvenirs de voyage.

1842 *Le Chevalier d'Harmental.*

1843 *Le Corricolo (Impressions de Voyage)*
Des Demoiselles de Saint-Cyr.

1844 *Les trois mousquetaires*

1845 *Vingt ans après, Le comte de Monte-Cristo, Une fille du régent, et La reine Margot*

1846 *La dame de Monsoreau, Le bâtard de Mauléon, Joseph Balsamo, Les Deux Diane.*

1847 *Impressions de voyage, De Paris à Cadix, et Les Quarante-Cinq.*

1848 *Le Vicomte de Bragelonne*

1849 *Le collier de la reine, Les mille et un fantômes*

1850 *La tulipe noire, La femme au collier de velours, Le trou de l'Enfer, La Colombe.*

1851 *Le Drame de Quatre Vingt Treize, Ange Pitou, Olympe de Clèves.*

1853 *La comtesse de Charny, Le Pasteur d'Ashbourne, Isaac Laquedem, Ingénue.*

1854 *La jeunesse de Pierrot, Une vie artiste, Catherine Blum, Saphir, Vie et Aventures de la princesse de Monaco, Les mohicans de Paris, Souvenirs de 1830 à 1842, La Jeunesse de Louis XIV.*

1855 *La dernière année de Marie Dorval; Salvator; Marie Giovanni,*

journal d'une parisienne; Le page du duc de Savoie.

1856 *Madame du Deffand, Les compagnons de Jéhu.*

1857 *L'Homme aux contes, Charles Le Téméraire, Le Meneur de Loups, La Dame de Volupté*

1858 *Les louves de Machecoul,*

1859 *De Paris à Astrakan, le Caucase, Jane, Mémoires d'un policeman, Histoire d'un cabanon et d'un chalet.*

1860 *Mémoires de Garibaldi, Une aventure d'amour, Le Père Gigogne, La Marquise d'Escoman.*

1861 *Une nuit à Florence sous Alexandre de Médicis, Les Morts vont vite, Bric à Brac.*

1863 *La Princesse Flora, La San-Felice, La Boule de neige*

1867 *Les Blancs et les Bleus, Les Hommes de fer*

1868 *La terreur prussienne, souvenirs dramatiques*

1873 Publication posthume de : *Le Grand Dictionnaire de cuisine, Le docteur mystérieux, La fille du marquis, Le Prince des Voleurs, Robin Hood le Proscrit, L'Ile de feu..*

Poésies

- *Poèmes dorés* (1873)
- *Les Noces corinthiennes* (1876), drame antique en vers

ANNEXE -III

Les œuvres de Premchand[3]

Romans

- *Gaban* (गबन) (1931)
- *Sevasadan* (सेवासदन)(1916)
- *Godaan* (गोदान) (1936)
- *Karmabhoomi* (कर्मभूमि)(1930)
- *Kaayakalp* (कायाकल्प)(1926)
- *Manorma* (मनोरमा) (date n'est pas mentionnée)
- *Mangalsootra* (मंगलसूत्र) (incomplete)
- *Nirmala* (निर्मला)(1927)
- *Pratigya* (प्रतिज्ञा)(1929)
- *Premashram* (प्रेमाश्रम) (1922)
- *Rangbhoomi* (रंगभूमि)(1924)
- *Vardaan* (वरदान) (1921)
- *Prema* (प्रेमा) (date n'est pas mentionnée)

[3] www.munshi-premchand.blogspot.com

Pièce de théâtre

- *Karbala* (कर्बला) (date n'est pas mentionnée)

Films et Feuilletons basés sur ses œuvres:

- Sadgati (सदगति) (1981) (TV)
- Shatranj Ke Khilari (शतरंज के खिलाड़ी) (1977)
- Godhuli (गोधूलि) (1977)
- Oka Oori Katha (ओका औरि कथा) (1977)
- Gaban (गबन) (1966)
- Godaan (गोदान) (1963)
- Seva Sadan (सेवा सदन) (1938)
- Mazdoor (मजदूर) (1934)
- Nirmala (निर्मला) (TV, 1980s)
- Tahreer: Munshi Premchand ki (तहरीर : मुंशी प्रेमचंद की) (Doordarshan 2006, Réalisateur - Gulzaar)

ANNEXE IV

First published in 1909.

THAÏS

Anatole France

translated by Robert B. Douglas

Thaïs
A publication of
WILDSIDE PRESS
P.O. Box 301
Holicong, PA 18928-0301
www.wildsidepress.com

ANNEXE V

The Banquet

When, followed by Paphnutius, Thaïs entered the banqueting-room, the guests were already, for the most part, assembled, and reclining on their couches before the horseshoe table, which was covered with glittering vessels. In the center of the table stood a silver basin, surmounted by four figures of satyrs, who poured out from wine-skins on the boiled fish a kind of pickle in which they floated. When Thaïs appeared, acclamations arose from all sides.

Greetings to the sister of the Graces!

To the silent Melpomene, who can express all things with her looks!

Salutation to the well-beloved of gods and men!

To the much desired!

To her who gives suffering and its cure!

To the pearl of Racotis!

To the rose of Alexandria!

She waited impatiently till this torrent of praise had passed, and then said to Cotta, the host —

"Lucius, I have brought you a monk of the desert, Paphnutius, the Abbot of Antinoë. He is a great saint, whose words burn like fire."

ANNEXE VI

First published as *La Tulipe noire* in Paris, 1865
Published in Penguin Classics 2003
9

This translation copyright © Robin Buss, 2003
All rights reserved

The moral right of the translator has been asserted

Set in 10.25/12.25 pt PostScript Adobe Sabon
Typeset by Rowland Phototypesetting Ltd, Bury St Edmunds, Suffolk
Printed in England by Clays Ltd, St Ives plc

ALEXANDRE DUMAS

The Black Tulip

Translated with an Introduction and Notes by
ROBIN BUSS

ANNEXE VII

CHAPTER 6

A Tulip Grower's Hatred

From that moment on, what Boxtel felt was not anxiety but fear. Boxtel lost the thing that gives energy and nobility to the efforts of the body and the mind, which is the cultivation of an idea, and he lost it in thinking about the harm that his neighbour's idea would cause him.

As one might imagine, once he had applied the superb intellect that nature had given him to this end, van Baerle managed to grow the most beautiful tulips. Better than anyone in Haarlem or Leyden, towns which provide the best soil and climate, Cornelius succeeded in varying the colours, moulding the forms and multiplying the types of his flowers.

He belonged to that naive and ingenious school which took as its motto from the seventh century onwards the aphorism (which one of its number would embellish) 'Contempt for flowers is an offence against God'; which premiss the school of tulip fanciers, the most exclusive of all schools, in 1653 developed into the following syllogism: 'Contempt for flowers is an offence against God. The lovelier the flower, the greater the offence in despising it. The tulip is the loveliest of all flowers. So whoever despises the tulip offends God immeasurably.' By which reasoning, as one may see, had they so wished, the four or five thousand tulip growers of Holland, France and Portugal – not to mention those of Ceylon, India and China – would have outlawed the rest of the world and declared several hundred million men who were unmoved by the flower to be schismatics, heretics and punishable by death.

Undoubtedly, Boxtel, though he was the mortal enemy of van

राष्ट्रीय नवजागरण और साहित्य

इधर कुछ वर्षों से राष्ट्रीय नवजागरण की चर्चा हो रही है। इस किताब में उस पर अलग से विचार नहीं किया गया है। लेकिन उसी के परिप्रेक्ष्य में उस युग के साहित्य के कुछ प्रसंगों पर और हिन्दी प्रदेश में हुए वैचारिक-सांस्कृतिक आन्दोलनों की कुछ प्रवृत्तियों पर विचार किया गया है। पिछले कुछ सालों से डॉ० रामविलास शर्मा हिन्दी नवजागरण की जो भव्य रूपरेखाएँ खींचते रहे हैं, लेखक उनसे आश्वस्त नहीं लगता।

इस किताब में हिन्दी के प्रारंभिक उपन्यासों के प्रसंग में एक पिछड़े हुए प्रदेश के नवजागरण को समझने की कोशिश की गई है। साम्राज्यवाद-विरोधी संघर्ष की परंपरा में रामचंद्र शुक्ल और प्रेमचंद के बीच समानता और बुनियादी फर्क को दिखाया गया है। प्रथम विश्वयुद्ध के दौरान हिन्दी प्रदेश में उभरे स्त्री-आन्दोलन की रूपरेखा हिन्दी में पहली बार यहाँ खींची गई है। सन् 33-34 में, जब बोलता सिनेमा शुरू ही हुआ था, हिन्दी के राष्ट्रवादी बुद्धिजीवी हिन्दी सिनेमा के वर्तमान और भविष्य को लेकर किस संघर्ष में जुटे थे, इसकी भी झलक पहली बार सामने लाई गई है। हिन्दी प्रदेश में समाजवादी चेतना के प्रसार के सर्वेक्षण के अलावा असहयोग आन्दोलन के मातहत कैसे एक उपन्यास की राजनीतिक व्याख्या की गई थी, इसका भी दिलचस्प अध्ययन किया गया है।

तथ्यपरक व्याख्या और चीजों को उनकी जड़ों तक जाकर देखने वाली गंभीर शोधपरक दृष्टि के अलावा लेखक की साफ-सुथरी, समर्थ भाषा भी ध्यान देने लायक है।

मूल्य : रु० 120.00

राष्ट्रीय नवजागरण और साहित्य
कुछ प्रसंग : कुछ प्रवृत्तियाँ
वीरभारत तलवार, हिमाचल पुस्तक भंडार, गांधीनगर, दिल्ली, 1993

डॉ० वीरभारत तलवार

डॉ० वीरभारत तलवार नई दिल्ली के जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय के भारतीय भाषा केंद्र में अध्यापन-कार्य करते हैं। 20 सितम्बर, 1947 को औद्योगिक शहर जमशेदपुर में लोहा-इस्पात कारखाने में काम करने वाले एक शिक्षित मजदूर-परिवार में जन्मे डॉ० तलवार ने हिन्दी में एम० ए० (1970) बनारस हिन्दू विश्वविद्यालय से और पी०-एच डी० (1984) जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय से की है। सत्तर का पूरा दशक उन्होंने एक वामपंथी राजनीतिक ग्रुप के पूर्णकालिक कार्यकर्ता के रूप में गुजारा। इन दस वर्षों के सक्रिय राजनीतिक जीवन में तीन महत्त्वपूर्ण पत्रिकाओं का सम्पादन-प्रकाशन भी किया। पटने से आर्थिक-राजनीतिक पत्रिका **फ़िलहाल**; धनबाद से आदिवासी समाज-संस्कृति और इतिहास से संबंधित पत्रिका **शालपत्र** और राँची से अलग झारखंड राज्य के राजनीतिक आन्दोलन का मुखपत्र **झारखंड वार्ता**। डॉ० तलदार ने झारखंड अलग राज्य के आंदोलन में आगे बढ़कर हिस्सा लिया और झारखंडी भाषाओं के लेखकों-बुद्धिजीवियों को संगठित किया। उन्होंने तीन लोकप्रिय राजनीतिक पैम्फलेट भी लिखे : **झारखंड क्या, क्यों और कैसे ?**; **आर० एस० एस० और झारखंड के आदिवासी** तथा **महान संथाल हूल : 1855-56**। झारखंड के आदिवासियों के बीच अपने कामों के लिए 1989 में उन्हें झारखंड के सर्वोच्च सम्मान **भगवान बिरसा पुरस्कार** से सम्मानित किया गया।

हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं में कई आलोचनात्मक एवं शोधपरक निबंध छपे हैं। प्रकाशित पुस्तक : **किसान, राष्ट्रीय आंदोलन और प्रेमचंद : 1918-22.**

ANNEXE VIII

'सेवासदन' पर फिल्म : राष्ट्रीय आन्दोलन का एक और पक्ष

प्रेमचन्द के उपन्यास सेवासदन पर फिल्म 1933 में बननी शुरू हुई और यह 1934 के जून महीने में रिलीज हुई थी। इलाहाबाद के मोतीमहल और दिल्ली के पिक्चर हाउस (अब कुमार टाकीज) में दिखायी गयी इस फिल्म की अखबारों में चर्चा रही। पर, फिल्म बॉक्स ऑफिस पर उल्लेखनीय सफलता न पा सकी। उन दिनों या शब्द जोड़कर फिल्मों के दो-दो नाम भी रखे जाते थे, जैसे सुलोचना या टेम्पल बेल्स, श्री गौरांग लीला या हरि-भक्ति, मायाजाल या जंगे उल्फत, कन्या-विक्रय या लोभी पिता और राधामोहन या नन्द के लाला आदि। इसी ढंग से प्रेमचन्द के उपन्यास पर बनी फिल्म का पूरा नाम था सेवासदन या बाजारे हुस्न। इस तरह उपन्यास के हिन्दी-उर्दू, दोनों संस्करणों के शीर्षक फिल्म के नाम में समेट लिए गये। फिल्म का निर्माण बम्बई की श्रीमहालक्ष्मी सिनेटोन कम्पनी ने किया था जिसके मालिक थे नानू-भाई वकील।

बम्बई की फिल्मी दुनिया की संस्कृति जितनी बाजारू आज है, 1934 में इससे भी ज्यादा बाजारू थी। फिल्मों में अश्लीलता, फूहड़ता, मार-काट और बेवजह गानों की भरमार आज के मुकाबले कहीं ज्यादा होती थी। फिर प्रेमचन्द जैसे गम्भीर लेखक की रचना फिल्म के लिए कैसे चुन ली गयी ? इसका जवाब उस जमाने के जागरूक सम्पादक—प्रकाशक ऋषभचरण जैन और उनकी पत्रिका चित्रपट का जिक्र किये बिना पूरा नहीं हो सकता। 'सेवासदन' का फिल्म बनना हिन्दी प्रदेश में बम्बई की बाजारू फिल्म संस्कृति के खिलाफ उभरे राष्ट्रीय सांस्कृतिक आन्दोलन का नतीजा था और ऋषभचरण जैन की पत्रिका चित्रपट इस आन्दोलन का एक महत्त्वपूर्ण अंग थी। किसी भी देश में सिनेमा उस देश की सामाजिक-राजनीतिक उथल-पुथल से अछूता कभी नहीं रहा। यूरोप के देशों में हुए राजनीतिक संघर्षों ने सिनेमा के विकास पर काफी असर डाला। रूस की बोल्शेविक क्रान्ति ने सिनेमा को सामाजिक-राजनीतिक परिवर्तन के लिए हथियार बनाने की कोशिश की। फासिज्म के विकास और फासिज्म के खिलाफ संघर्ष—दोनों में सिनेमा ने अपनी भूमिका अदा की। भारत में अँगरेजी राज के खिलाफ राष्ट्रीय आन्दोलन ने समाज में जो लहरें पैदा कीं, 1930 के आस-पास उनमें से एक लहर राष्ट्रीय सिनेमा की थी जिसका संघर्ष न सिर्फ

भारतीय सिनेमा में जमे औपनिवेशिक संस्कृति के कूड़ा-करकट के खिलाफ था, बल्कि भारतीय सिनेमा के औपनिवेशिक शोषण के खिलाफ भी था। लेकिन राष्ट्रीय आन्दोलन ने जिन सांस्कृतिक लहरों को जन्म दिया था, उनमें यह सबसे कमजोर लहर थी। इस संघर्ष में हिन्दी के बुद्धिजीवी हार गए।

ऋषभचरण जैन राष्ट्रीय आन्दोलन में उस हिस्से के साथ थे जो धीरे-धीरे हिन्दू-राष्ट्रवाद की दिशा में बढ़ता गया। वे स्वामी श्रद्धानन्द से प्रभावित हुए। श्रद्धानन्द ने सत्याग्रह आन्दोलन के वक्त दिल्ली में काम किया था और 1922–23 में दंगे भड़के तो हिन्दुओं को संगठित करने में जुट गये थे। 1940 में ऋषभचरण ने सावरकर से मुलाकात की। इसके बाद वे हिन्दू महासभा की दिल्ली शाखा के पदाधिकारी बन गये। चतुरसेन शास्त्री की बदनाम किताब इस्लाम का वटवृक्ष ऋषभचरण ने छापी थी। पर, ऋषभचरण जैन का परिचय अधूरा और एकांगी है।

दिल्ली में हिन्दी का पहला प्रकाशन गृह हिन्दी पुस्तक कार्यालय 1927 में खुला। खोलनेवाले ऋषभचरण जैन। बाद में इसका नाम साहित्य मण्डल हुआ। प्रकाशक के रूप में हिन्दी के दो दिग्गज लेखकों—जैनेन्द्र और यशपाल—की रचनाएँ पहली बार छापने का श्रेय उन्हीं को है। ऋषभजी ने जैनेन्द्र का पहला कहानी-संग्रह फाँसी (1929) छापा, जो कांग्रेस के लाहौर अधिवेशन में हाथोहाथ बिक गया और देश के सशस्त्र क्रान्तिकारियों से जैनेन्द्र का परिचय हुआ। यशपाल की पहली किताब लेनिन और गांधी 1931 में ऋषभजी ने छापी। छद्मनाम से छपी यह किताब यशपाल की मौलिक रचना न थी बल्कि लुई फिशर की एक किताब का अनुवाद या उस पर आधारित रचना थी जिसे यशपाल ने ऋषभजी के आग्रह से तैयार किया था। प्रसिद्ध कम्युनिस्ट एम० एन० राय से सम्पर्क रखने वाले ऋषभजी प्रेमचन्द के मित्र और प्रशंसक थे। चित्रपट पत्रिका निकाल कर ऋषभचरण जैन ने हिन्दी में फिल्म-पत्रकारिता की एक नई परम्परा को जन्म दिया। इस पत्रिका के जरिए उन्होंने देश के साम्राज्यवाद-विरोधी संघर्ष को ध्यान में रखते हुए हिन्दी फिल्मों के निर्माण में सुधार का अभियान छेड़ा। इसी उद्देश्य से दिल्ली की मोशन पिक्चर्स सोसायटी को प्रभावित करने की कोशिश की जिसके 1934 में वे सदस्य बने। 1942 में खुद फिल्म वितरण के व्यवसाय में उतर आए। इस व्यवसाय में अभी दो साल ही गुजरे थे कि नितिन बोस की फिल्म पराया धन की व्यावसायिक असफलता ने उन्हें गहरा धक्का लगाया। इसके बाद गोदामों में आग लगी। फिर हुआ देश का विभाजन। लाहौर और कराँची के दफ्तर पाकिस्तान में छूट गए। एक के बाद एक लगे धक्कों में ऋषभचरण जैन का व्यापार टूट गया। उनका मानसिक सन्तुलन बिगड़ गया जो फिर आजीवन ठीक नहीं हुआ। दिल्ली के दरियागंज मुहल्ले में

उनके बेटे के घर किताबों से भरी एक छोटी-सी मैली कोठरी में बिछी चारपाई पर तिहत्तर साल के बूढ़े ऋषभचरण जैन से मिलकर मन उदास हो जाता था। विक्षिप्तावस्था में वे अपने और मार्शल जोजेफ स्तालिन के निकट सम्बन्धों की बातें करने लग जाते। उनसे मिलना एक युग की असफलता से मिलना था; बम्बइया हिन्दी फिल्मों के बाजारूपन के खिलाफ हिन्दी बुद्धिजीवियों के संघर्ष की पराजय से मिलना था।

चित्रपट पत्रिका

कैसी थी चित्रपट पत्रिका ?

चित्रपट आज भी निकलती है; सस्ती, रंगीन और बाजारू फिल्मी पत्रिकाओं के साथ हर शहर के फुटपाथों पर बिकती हुई दिखाई दे जाती है। बहुत साल हुए, उनके बेटे ने इसे एक दूसरे व्यवसायी के हाथ बेच दिया। पर, 1933 में जब ऋषभचरण जैन ने इसका प्रकाशन शुरू किया था, तब यह हिन्दी पत्रकारिता में एक नये सिलेसिले की शुरुआत थी जो सिनेमा को राष्ट्रवादी शिक्षित मध्यवर्ग की अभिरुचियों और जरूरतों के मेल में ले आने का लक्ष्य लेकर चली थी। वे चित्रपट के जरिए हिन्दी सिनेमा को हिन्दी के साहित्यिक वातावरण के अनुरूप ढालने का उद्देश्य लेकर चले थे। लिहाजा चित्रपट फिल्मी पत्रिका होते हुए भी हिन्दी साहित्य से दूर न थी। उसमें साहित्यिक चीजें भी छपती थीं। हिन्दी साहित्य सम्मेलन की रपट के अलावा नर्मदा प्रसाद खरे, जैनेन्द्रकुमार, चतुरसेन शास्त्री, द्विजेन्द्रनाथ मिश्र 'निर्गुण' तथा 'हरिऔध' जैसे लेखकों-कवियों की रचनाएँ भी छपती थीं। जैनेन्द्रकुमार का उपन्यास तपोभूमि चित्रपट में धारावाहिक छपा। साहित्यिक आलोचना भी छपती थी। उन दिनों 'मतवाला' मण्डल के लेखक पाण्डे बेचन शर्मा 'उग्र' हिन्दी के सबसे ज्यादा बिकने वाले लेखक थे। 1933 के अगस्त के चित्रपट में उनके घासलेटी साहित्य की चर्चा हुई। 1934 के अंक में मैथिलीशरण गुप्त की यशोधरा की समालोचना छपी। एक अंक में उर्दू कविता की धारा पर लेख छपा। पत्रिका साप्ताहिक थी। ऋषभचरण जैन इसके सम्पादक थे। 1934 से गोपालसिंह नेपाली सहायक सम्पादक हुए। एक प्रति का मूल्य चार आने था जो बाद में घटाकर दो आने कर दिया गया।

चित्रपट का एक मुख्य उद्देश्य भारत के सिनेमा क्षेत्र में साम्राज्यवादी शोषण का विरोध करना था। अँगरेजी राज के जरिए भारत की धन-सम्पदा हर तरीके से लूटकर इंग्लैण्ड पहुँचाई जाती थी। 'पँ सब धन बिदेस चलै जात, यहै दुख भारी।' फिल्म-निर्माण भी एक ऐसा धन्धा था जिसके चलते देश का धन यूरोप में जाता था। भारत के आर्थिक शोषण की आलोचना को फिल्म क्षेत्र में लागू

करने का काम चित्रपट ने किया। आज हम सवाक् फिल्में देखने के आदी हैं, पर एक समय ऐसा था जब सवाक् फिल्में न बनती थीं, सिर्फ मूक फिल्में होती थीं। पहली सवाक् फिल्म आलमआरा इम्पीरियल कम्पनी ने 1927 में बनाई। इसके बाद भी सवाक् फिल्में लगातार नहीं बनीं। 1927 से 1935 तक हालत यह रही कि मूक फिल्में भी बन रही थीं, और सवाक् फिल्में भी। जो फिल्म सवाक् बनतीं, उनमें भी हर फिल्म शुरू से अन्त तक सवाक् नहीं होती। किसी में दस में पाँच रील सवाक् होतीं, बाकी मूक। तो, किसी में दो या एक ही रील सवाक् होती, बाकी मूक। पत्र-पत्रिकाओं में फिल्मों के जो विज्ञापन छपते, उनमें बड़े गर्व के साथ ऐसी घोषणाएँ रहतीं कि यह फिल्म चार रील तक सवाक् है, यह फिल्म दो रील तक सवाक् है। मूक से सवाक् फिल्मों पर आ जाना आज हमें एक स्वाभाविक तकनीकी विकास से ज्यादा कुछ नहीं लगता। लेकिन, एक समय था जब यह तकनीकी घोर विवाद और विरोध का प्रश्न बना हुआ था जिस पर काफी वैचारिक संघर्ष चला। हम उस संघर्ष को भूल चुके हैं कि कभी साम्राज्यवाद के खिलाफ लड़ रहे राष्ट्रवादियों ने सवाक् फिल्मों का जमकर विरोध किया था। चित्रपट के पृष्ठों पर उस संघर्ष की झलक मिलती है।

20 अक्तूबर, 1933 के अंक में सम्पादकीय टिप्पणी छपी : विषैली मनोवृत्ति। इसमें लिखा—"भारतवर्ष के आदर्शवादी जिन कारणों से चित्रपट कला को विरक्ति की दृष्टि से देखते हैं, उनमें से एक यह भी है कि चित्रपट व्यवसाय में—चाहे वह निर्माण हो चाहे प्रदर्शन—बहुमूल्य यन्त्र सामग्री विदेशों से मँगानी पड़ती है, और इस प्रकार इस निर्धन देश का करोड़ों रुपया विदेशियों के ऐश्वर्य में सहायक बनता है।" इस विदेशी शोषण को खत्म करने के लिए देशी पूँजी और घरेलू उद्योग-धन्धों का विकास करना जरूरी था। सम्पादक ने फिल्म क्षेत्र से देश का धन विदेश जाने से रोकने के लिए चार सुझाव दिए—"1. टाटा आदि देशी कम्पनियों को सिनेमा-मशीनरी निर्माण करने के लिए प्रोत्साहित किया जाए। 2. प्रबल आन्दोलन द्वारा सरकार पर दबाव डाला जाए कि वह देशी कम्पनियों को इस मशीनरी के निर्माण के लिए उचित प्रोत्साहन दे और तत्सम्बन्धी समस्त प्रतिबन्ध हटाकर विदेशी आयात को भारी कर द्वारा बन्द करे। 3. सिनेमा कला का अधिक से अधिक हितकर उपयोग किया जाए। और 4. सिनेमा क्षेत्र में ऐसी किसी नवीनता का प्रवेश न करने का परामर्श कम्पनी के मालिकों को दिया जाए, जिसके लिए अतिरिक्त व्यय करना पड़े और जिसके लिए परोक्ष या अपरोक्ष रूप से विदेशों का मुँह ताकना पड़े।"

चित्रपट के 1934 के नववर्षांक में शंकरलाल मेहरोत्रा, बी० एस-सी० का लेख छपा : भारतीय सिनेमा-व्यवसाय द्वारा विदेशों में गई हुई सम्पत्ति। शंकरलाल मेहरोत्रा कुछ समय तक शान्ताराम की फिल्म कम्पनी प्रभात थिएटर्स

में रहे थे। इस लेख में उन्होंने सवाक् फिल्मों और रंगीन फिल्मों की वजह से विदेशों में जा रही भारतीय सम्पत्ति का विवरण दिया। सवाक् फिल्मों का विरोध करते हुए मेहरोत्रा ने लिखा कि सवाक् फिल्म बनाने के लिए विदेशों से 'वेस्टन इलेक्ट्रिक' मशीन मँगानी पड़ती है जिसका दाम (1934 में) 60 हजार रुपया है। मूक फिल्म की जगह सवाक् फिल्म दिखाने के लिए सिनेमाघरों में भी कई आवश्यक परिवर्तन करने और नई मशीनें लगानी पड़ती हैं। भारत में फिल्म निर्माण के लिए नब्बे प्रतिशत उपकरण विदेशों से मँगाने पड़ते हैं और फिल्म को रंगीन करने के लिए भी उसे विदेश भेजना और भारी खर्च करना पड़ता है। सभी प्रकार की रिकार्डिंग मशीनें भी विदेशों से ही आती हैं। 1934 में भारत में पचास से अधिक कम्पनियाँ इस या उस हद तक सवाक् फिल्में बना रही थीं। कोडक एक विदेशी कम्पनी का नाम है जिसकी रीलें और कैमरे आज भी इस देश में बिकते हैं। 1934 में भी कोडक कम्पनी मौजूद थी जो भारत में फिल्म सम्बन्धी उपकरण बेचने वाली सबसे बड़ी कम्पनी थी। मेहरोत्रा ने फिल्म निर्माण की सारी लागत बताते हुए देशवासियों को कोडक कम्पनी के शोषण का हिसाब लगाने को कहा—"साधारणतया एक चित्रपट पर 30 से 50 हजार रुपए खर्च होते हैं। इसमें भारतीय एक्टरों को 10-15 हजार पारिश्रमिक देने के अलावा बाकी सारी रकम कोडक कम्पनी के जरिए या सीधे विदेशों को चली जाती है—उपकरणों, कच्चे माल आदि के लिए।" मेहरोत्रा ने पाठकों से अनुमान लगाने को कहा कि भारतवर्ष की इस दरिद्रतापूर्ण स्थिति में भारतीय सिनेमा के द्वारा अब तक कितनी सम्पत्ति विदेशों में गई। क्या ऐसे सिनेमा को 'भारतीय सिनेमा' कहना चाहिए? "जहाँ तक विचार किया जाता है, यही ज्ञात होता है, कि इस व्यवसाय को 'भारतीय' नाम से पुकारना भी भारतवासियों की भारी भूल है। यह तो आदि से अन्त तक विदेशी व्यवसाय है जिसके द्वारा सौ में नब्बे रुपये विदेश को चले जाते हैं।" इस साम्राज्यवादी शोषण का विरोध करते हुए लिखा—"महात्मा गांधी तथा देश के अन्य नेता अपने प्राणों को न्योछावर कर, भारत की अवस्था को सुधारने का प्रयत्न कर रहे हैं। उन्होंने विदेशी कपड़ों और वस्तुओं का बहिष्कार करके स्वयं असह्य वेदना सही। न जाने कितनी जानें स्वर्ग-लोक गईं, और किसी न किसी प्रकार भारतवर्ष का बहुत धन विदेशों में जाने से बचाने का प्रयत्न किया गया, परन्तु सिनेमा व्यवसायियों ने तथा शक्कर की मिलें खोलने वालों ने उससे कहीं अधिक रुपया विदेशों को भेजकर वहाँ के व्यापार को फिर वैसा ही हरा-भरा कर दिया।"

आज देश का धन विदेश जाने की चिन्ता कौन करता है?

मूक के मुकाबले सवाक् फिल्मों के विरोध में दो तर्क और दिए जाते थे। एक तर्क था, फिल्म में भाषा विशेष के प्रयोग से फिल्म देखने-समझने वालों की संख्या

सीमित हो जाएगी जबकि मूक फिल्में भारत के सभी प्रान्तों के लोग समझ लेते हैं। आज विचित्र-सा लगने वाला यह तर्क उस समय एक वास्तविक तर्क था। "सवाक् फिल्मों में मूक चित्रपटों से अठगुना और दसगुना धन लगता है, और मिलता बहुत कम है; क्योंकि भाषा प्रत्येक प्रान्त की पृथक है।" दूसरा तर्क था कि मानसिक भावों को भाषा और संवादों में ठीक-ठीक अभिव्यक्त कर देने वाले लेखक-नाटककार अभी फिल्म-जगत में नहीं हैं।

चित्रपट सवाक् फिल्मों की ही तरह रंगीन फिल्मों के भी खिलाफ था। भारत में पहली रंगीन फिल्म 1933 में शान्ताराम ने बनाई थी। शान्ताराम तब एक नये प्रतिभाशाली निर्देशक थे। महाभारत के एक अंश पर बनी अपनी फिल्म सैरन्ध्री को रंगीन कराने के लिए वे खुद जर्मनी के अफा स्टूडियो में गए। चित्रपट ने इसके खिलाफ एक आन्दोलन-सा छेड़ दिया। महत्त्वपूर्ण बात यह है कि इस आन्दोलन में इसे सफलता भी मिल गई। चित्रपट के 1934, नववर्षांक में अपने आन्दोलन का जिक्र करते हुए सम्पादक ने गर्व से लिखा—"इससे फिल्म संसार के प्रति चित्रपट ने अपनी सेवा का रिकार्ड स्थापित किया। इस आन्दोलन से बम्बई के फिल्म निर्माताओं की वह प्रवृत्ति एकदम रुक गई है, जो उन्होंने 'प्रभात' की देखा-देखी अपनी फिल्मों को विदेश में रंगीन कराने की इच्छा करके दी थी। यदि इस प्रवृत्ति का विरोध न होता, तो भारतवर्ष में शीघ्र ही सादे चित्रों की जगह उसी प्रकार रंगीन चित्रों का बोलबाला हो जाता, जिस तरह मूक की जगह सवाक् फिल्मों का एकाधिपत्य हो गया है। परिणामस्वरूप देश का करोड़ों रुपया विदेशों में चला जाता।"

इसका मतलब यह नहीं कि चित्रपट को सिर्फ देश का धन बचाने की चिन्ता थी, फिल्म विधा के विकास की नहीं। राष्ट्रवाद और यूरोप-केन्द्रित आधुनिकता के बीच टकराहट राष्ट्रीय आन्दोलन का एक अन्तर्विरोध था। चित्रपट आधुनिकता के खिलाफ न था। उसी सम्पादकीय में शान्ताराम की तारीफ करते हुए लिखा गया—"यद्यपि हम रंगीन फिल्म बनवाने के लिए विदेशों में रुपया फेंकने के घोर विरोधी हैं, परन्तु फिर भी मिस्टर शान्ताराम के नवीनता-प्रिय होने की प्रशंसा किए बिना नहीं रह सकते। उनमें मौलिकता तथा प्रतिभा है, और उनसे भारतीय फिल्म व्यवसाय को बहुत आशाएँ है।" सम्पादकीय में शान्ताराम की एक और नवीनता का स्वागत किया गया: "दूसरी नवीनता, जो मिस्टर शान्ताराम अभी थोड़े दिनों में भारतीय फिल्म-प्रेमियों के सम्मुख उपस्थित करेंगे, वह कार्टून फिल्म है। अभी तक इस ओर आगे बढ़ने की किसी को भी नहीं सूझी थी।"

शान्ताराम ने अपनी घोषणा के बावजूद उस समय कार्टून फिल्म नहीं बनाई। लेकिन चित्रपट कार्टून फिल्म की उज्ज्वल सम्भावना की वकालत करता

रहा। एक सितम्बर, 1933 के अंक में विश्वनाथ काशीनाथ जोगलेकर का लेख **व्यंग्य-चित्रपट का निर्माण** छपा। इसमें खेद प्रकट किया गया कि भारत में कोई व्यंग्य-चित्र नहीं बनाता जबकि यूरोप-अमरीका में इतने अच्छे व्यंग्य-चित्र बनते हैं। लेखक ने व्यंग्य-चित्र बनाने की कला का विवरण दिया। लेख में व्यंग्य-चित्र से मतलब कार्टून चित्रों से था।

चित्रपट भारतीय फिल्म व्यवसाय में नये विकास के प्रश्न पर किस गम्भीरता से सोच रहा था और इसके लिए कितना कल्पनाशील था, इसका प्रमाण है 6 अप्रैल, 1934 के अंक में छपा गजानन्द शर्मा, एम० ए० का लेख **भारतीय अभिनेताओं के लिए ट्रेनिंग कालेज**। इस लेख में अभिनय कला के प्रशिक्षण के लिए कालेज खोलने का मौलिक सुझाव दिया गया। सम्पादक ने लेख का महत्त्व बढ़ाने के लिए इसे 'विशेष लेख' बतलाया और साथ में टिप्पणी लिखी : "गजानन्द शर्मा ने इस लेख में एक सर्वथा नूतन और महत्त्वपूर्ण आवश्यकता पर प्रकाश डाला है। हिन्दी के पटल-कला प्रेमी पाठकों को उनका प्रस्तुत प्रस्ताव सम्भवतः नवीन और अभूतपूर्व जान पड़ेगा, परन्तु वे हार्दिक समर्थन प्रदान करेंगे—इसमें तनिक भी सन्देह नहीं।" उस समय की परिस्थितियों में, जब सिनेमा में काम करना भद्र लोगों का पेशा नहीं माना जाता था, यह प्रस्ताव नया नहीं, बुनियादी महत्त्व का भी था। ऐसे प्रस्ताव की वकालत करके चित्रपट ने अपनी दूरदृष्टि का परिचय दिया। भारत सरकार ने पुणे फिल्म इंस्टिट्यूट सातवें दशक में खोला। चौथे दशक के पूर्वार्ध में ऐसी संस्था का सुझाव चित्रपट में मौजूद था।

राष्ट्रीय आन्दोलन के साथ मेल रखते हुए फिल्म व्यवसाय में देश के धन को विदेश में जाने से रोकने की चिन्ता **चित्रपट** का एक पक्ष था। दूसरा पक्ष था भारतीय सिनेमा के विकास के लिए नई और मौलिक कल्पनाशीलता को बढ़ावा देना। **चित्रपट** का तीसरा पक्ष, सिनेमा को सामाजिक ज्ञान-विज्ञान, इतिहास, संस्कृति तथा राष्ट्रीय आवश्यकताओं के मेल में लाकर उसे एक समग्रता प्रदान करना था। चित्रपट फिल्म-निर्माण पर किस समग्रता से विचार करता था; इसका एक प्रमाण उसमें छपने वाले लेखों की विषयवस्तु से मिलेगा। **चित्रपट** कैसी फिल्म-पत्रिका थी, इसका पता जून, 1934 के नववर्षांक की विषय-सूची के विज्ञापन से लगता है :

1. सिनेमा द्वारा कला-कौशल, शिल्प और कृषि शिक्षा
2. छोटे बच्चों की व्यावहारिक शिक्षा सम्बन्धी फिल्में
3. भारतीय फिल्मों के लिए नये लेखकों की आवश्यकता
4. स्वास्थ्य और प्रारम्भिक उपचार सम्बन्धी फिल्में
5. ग्राम्य संगठन में फिल्मों से सहायता
6. भद्र महिलाओं और कुलीन पुरुषों के अभिनय क्षेत्र में आने में बाधाएँ

7. फिल्म बनाने योग्य हिन्दी-उर्दू की पुस्तकें
8. मुगलकालीन रीति-रस्म और वेश-भूषा
9. बौद्धयुग का समाज जीवन
10. जापानी फिल्में
11. जर्मन फिल्मों का महत्त्व
12. फिल्मों द्वारा रूसी राष्ट्र का निर्माण
13. भारत में सिनेमा सम्बन्धी पत्र-पत्रिकाएँ
14. सिनेमा व्यापार पर भारत की पूंजी
15. सिनेमा फिल्मों द्वारा नागरिकों की लूट
16. सिनेमा व्यवसाय द्वारा विदेशों में गई हुई सम्पत्ति
17. भारत के फिल्म डाइरेक्टरगण

यह विज्ञापित विषय-सूची है, प्रकाशित विषयों की सूची नहीं। जब अंक निकला तो इसमें से कुछ लेख छपे, कुछ नहीं। पर विज्ञापित विषय-सूची से सम्पादक की कल्पना का पता चलता है। एक फिल्म पत्रिका में किन प्रश्नों की चिन्ता होनी चाहिए, इस बारे में उसके दिमाग में क्या है, इसका पता चलता है।

'सेवासदन' की पृष्ठभूमि

'सेवासदन' पर फिल्म बनने की पृष्ठभूमि में चित्रपट की भूमिका महत्त्वपूर्ण थी।

चित्रपट इस लक्ष्य को लेकर आन्दोलन चला रहा था कि अश्लील, भौंड़ी और बाजारू फिल्मों की जगह हिन्दी में स्वस्थ, कलापूर्ण और वैचारिक दृष्टि से ऊँची फिल्में बनायी जायें। उन दिनों ऐतिहासिक और पौराणिक कथाओं पर बहुत ही विकृत और फूहड़ फिल्में बनती थीं। 22 सितम्बर, 1933 के सम्पादकीय में एक समाचार दिया गया : "अभी हाल ही में पंजाब के दो प्रमुख स्थानों पर हिन्दुओं की दो बड़ी मीटिंगें हुईं, और उनमें प्रस्ताव पास हुए कि भारतीय फिल्म कम्पनियाँ आजकल जिस प्रकार पौराणिक कथाओं को तोड़-मरोड़कर, ऐश्वर्य और रोमांच के मनगढ़न्त किस्सों के रूप में परिवर्तित कर रही हैं, कृपया वे उससे बाज आवें। साथ ही गवर्नमेण्ट से प्रार्थना की गई कि भारतीय सेंसर विभाग में कम से कम एक कट्टर सनातनी का अनिवार्य रूप में प्रवेश कराया जाए, जिससे प्रत्येक फिल्म को दर्शनीय ठहराने से पहले इस बात का ठीक निश्चय हो सके कि वह हिन्दुओं के धर्म-शास्त्रों की मिट्टी पलीद नहीं कर रही है।"

इस घटना पर सम्पादक ने टिप्पणी की : "हम इसे फिल्म संचालकों के लिए खतरे का घण्टा समझते हैं।"

राष्ट्रीय आन्दोलन में समाज-सुधार के जो प्रयास हो रहे थे, चित्रपट चाहता था कि फिल्में भी उन प्रयासों से जुड़कर राष्ट्रीय आन्दोलन का अंग बनें। उसी टिप्पणी में सम्पादक ने लिखा : "हमारी एकान्त इच्छा है कि फिल्म संचालक तुरन्त देश की अवस्था और दर्शकों की बदलती हुई मनोवृत्ति का अनुभव करें। राष्ट्रीय आन्दोलन इस समय शिथिल है। देश की स्वाभाविक गति सामाजिक सुधारों की ओर है। इस समय फिल्म संचालकों को गम्भीरतापूर्वक निकट भविष्य पर विचार करना चाहिए, और उच्च कोटि के सामाजिक फिल्मों के निर्माण में तुरन्त हाथ लगा देना चाहिए।"

29 सितम्बर के सम्पादकीय में जोर देकर कहा गया कि आज हिन्दुस्तान के फिल्म विधाता जैसी मनमानी से काम ले रहे हैं, उस पर तुरन्त भयंकर नियन्त्रण की जरूरत है। गानों की भरमार, अभिनय के दोष और कथानक की शिथिलता आदि कला सम्बन्धी त्रुटियों को छोड़ भी दिया जाए, तब भी हमारे सामने कोई ऐसी फिल्म नहीं आती, जिसे देखकर मन में धार्मिक भावनाओं का उदय हो या कर्त्तव्य, बलिदान, त्याग, सहिष्णुता या सदाचार की भावना उदय हो। खेलों में मारपीट के अस्वाभाविक सीन, मोटरों की दौड़, होटलों की बदमाशी और दुराचारियों की नजरबाजी के अलावा और कुछ देखने को नहीं मिलता। महात्मा गांधी तीन दिन में इस भयंकर घातक रोग का निवारण कर सकते हैं। पर वे अभी तक फिल्मी दुनिया के 'भयंकर सत्य' तक नहीं पहुँचे हैं। राष्ट्रीय प्रेस भी इस माहौल को बदलने में अक्षम हो रहा है क्योंकि "पूँजीपति फिल्म संचालक और फिल्म एजेण्ट्स विज्ञापन के रूप में अधिकांश अखबारों का पेट भर-कर उन्हें जर-खरीद गुलाम बना लेते हैं और उनके द्वारा गन्दी से गन्दी फिल्मों की तारीफ करा लेते हैं।"

ऐसी परिस्थितियों में भी चित्रपट अपने आन्दोलन में निराश नहीं हुआ। फरवरी, 1934 में दिल्ली में मोशन पिक्चर सोसायटी कायम हुई। दिल्ली उत्तर भारत के फिल्म वितरकों और प्रदर्शकों का मुख्य केन्द्र थी। चित्रपट के सम्पादक भी सोसायटी के सदस्य थे। 16 फरवरी के अंक में मोशन पिक्चर सोसायटी पर सम्पादकीय टिप्पणी छपी : "दिल्ली की मोशन पिक्चर सोसायटी का यह कर्त्तव्य होना चाहिए कि उत्तर भारत में प्रचारित होनेवाली फिल्मों का नैतिक नियन्त्रण अपने हाथ में ले। इस समय उत्तर प्रान्तीय भारत बम्बई के कम्पनी संचालकों की जेबें भरने का मुख्य साधन है। हमारी समझ में 'सोसायटी की दिल्ली शाखा कम-अधिक रूप में समस्त उत्तर भारत की प्रतिनिधि संस्था होने का दावा कर सकती है।" ऐसी प्रतिनिधि संस्था का कर्त्तव्य क्या होना चाहिए ? "चरित्र-नाशक,

अश्लील, पारस्परिक विद्वेषपूर्ण फिल्मों का विरोध और कलापूर्ण, उत्तम, प्रभाव-शाली फिल्मों को प्रश्रय देना सोसायटी का कर्त्तव्य होना चाहिए।"

आग्रह नैतिक था, पर तर्क पर आधारित था। तर्क यह था कि जब बम्बई में बनी हिन्दी फिल्मों का मुख्य बाजार उत्तरी भारत का हिन्दी-भाषी प्रदेश है, जहाँ के दर्शकों से फिल्म कम्पनियाँ अपनी जेबें भरती हैं, तो फिर उत्तर भारत की प्रतिनिधि संस्था को भी चाहिए कि वह हिन्दी दर्शकों के प्रति जिम्मेदारी को महसूस करे।

इसी तर्क के आधार पर चित्रपट सम्पादक ने बम्बई के फिल्म निर्माताओं को लगातार चेतावनियाँ देकर आन्दोलन खड़ा किया। लेकिन फूहड़, अश्लील और बाजारू फिल्मों की जगह कलात्मक और अच्छी फिल्में बनें कैसे ? इसका जवाब चित्रपट के पास यह था—हिन्दी फिल्मों को हिन्दी साहित्य के निकट लाना होगा। हिन्दी जनता, जिनके पैसों से बम्बइया व्यवसाय चलता है, की संस्कृति के प्रतिनिधि हिन्दी के साहित्यकार हैं। जब तक बम्बइया डायरेक्टर अपने नौकर रखे गए मुंशियों से मनमर्जी की कहानियाँ लिखवाकर फिल्में बनाते रहेंगे, तब तक हिन्दी फिल्में हिन्दी-भाषी जनता की संस्कृति, मूल्यों और यथार्थ के निकट न आयेंगी। फिल्म डायरेक्टरों को अपनी फिल्मों के लिए हिन्दी साहित्यकारों की कृतियों को चुनना होगा। सिनेमा का सम्बन्ध जनता की संस्कृति से है। इसलिए इस सवाल को सिर्फ बॉक्स आफिस का सवाल कहकर, खत्म नहीं किया जा सकता।

2 मार्च, 1934 के अंक में सम्पादक ने सिनेमा सम्बन्धी पत्रिका का महत्त्व बताने के बाद सिनेमा सम्बन्धी साहित्य तैयार करने की जरूरत पर लिखा : "यदि उच्च कोटि के साहित्य की सहायता सिनेमा व्यवसायियों तक न पहुँची तो सिनेमा मनुष्य मात्र के लिए एक महान शत्रु बन जायेगा।" इन शब्दों में जो गम्भीर चेतावनी है, उसका महत्त्व आज भी कम नहीं हुआ है। टिप्पणी में कहा गया कि सिनेमा आनेवाले समाज में हमारे निजी और सामाजिक जीवन पर व्यापक प्रभाव डालेगा, सामाजिक संस्कृति उससे प्रभावित होगी, इसलिए उसके प्रति उपेक्षा ठीक नहीं।

ऋषभचरण जैन हिन्दी फिल्मों को हिन्दी जातीय संस्कृति और जातीय साहित्य के मेल में ले आना चाहते थे। हिन्दी प्रदेश को अपना बाजार बनायेंगे, लेकिन हिन्दी के साहित्य को नहीं छुएँगे—यह विभाजन चलने नहीं दिया जा सकता। इस घातक विभाजन का चरित्र जातीय नहीं, औपनिवेशिक है। बम्बई फिल्म निर्माताओं को चेतावनियाँ देने के बाद 20 अप्रैल, 1934 के अंक में सम्पादकीय टिप्पणी छपी : बम्बई को अन्तिम चेतावनी। 27 अप्रैल के अंक में इस चेतावनी को जारी रखते हुए हिन्दी के मुकाबले बंगला फिल्मों की मिसाल

पेश की : "बम्बई की अधिकांश फिल्मों का माध्यम हिन्दी भाषा है। कलकत्ता और पूना में बंगला और मराठी की फिल्में तैयार हुई हैं। किन्तु उक्त दोनों प्रान्तीय भाषाओं की फिल्मों में तद्भाषा-भाषी प्रायः सभी उच्चकोटि के उपयुक्त ग्रन्थों पर फिल्म तैयार हो चुके हैं। जहाँ तक हमें मालूम है, बंगला में बंकिम, द्विजेन्द्रलाल, शरतचन्द्र, रवीन्द्रनाथ प्रभृति कलाकारों की उन सभी कृतियों के फिल्म तैयार हो गये हैं, जो फिल्म में अनुकूल थीं।"

इसके मुकाबले हिन्दी फिल्मों की हालत क्या थी ! "हिन्दी की अब तक की फिल्मों में एकाध हिन्दी लेखकों को छोड़कर किसी की रचनाओं पर परिश्रम नहीं किया गया। बम्बई के फिल्म निर्माताओं की यह त्रुटि घातक है।"

सम्पादक ने माना कि इस त्रुटि का एक कारण यह है कि "डायरेक्टरों और निर्माताओं को हिन्दी लेखकों का परिचय न होने" तथा "सस्ते लेखकों के अनायास उपलब्ध हो जाने" के कारण ही मुख्यतः यह अनर्थ हुआ है। इस तरह डायरेक्टरों को कुछ पुचकारते हुए उन्हें अपना कर्त्तव्य याद दिलाया गया : "अब समझ आ गया है, कि उक्त कम्पनी संचालक हिन्दी के अमर साहित्य का कुछ व्यक्तिगत ज्ञान प्राप्त करें और अपनी फिल्मों में स्थायित्व और अमरत्व लाने के लिए इन अमूल्य कथानकों पर अपना धन और श्रम व्यय करें।"

ध्यान में रखना चाहिए कि चित्रपट ने हिन्दी फिल्मों को हिन्दी साहित्य से जोड़ने का आन्दोलन उस समय शुरू किया था जब फिल्मों में भाषा के प्रयोग का चलन शुरू ही हुआ था। अभी सिर्फ छः-सात साल ही हुए थे जब विभिन्न प्रान्तीय भाषाओं में फिल्में बननी शुरू हुई थीं।

अपने आन्दोलन को व्यावहारिक दृष्टि से सफल बनाने के लिए चित्रपट ने एक महत्त्वपूर्ण सक्रिय कदम उठाया। बारह-तेरह अंक निकालने के बाद अपने आन्दोलन के सिलसिले में चित्रपट ने अपने एक प्रतिनिधि को बम्बई भेजा जिसने वहाँ कुछ कम्पनी के मालिकों से वार्तालाप करते हुए उन्हें परामर्श दिया कि "अपने फिल्मों को अधिक सर्वप्रिय बनाने के लिए उन लोगों को चाहिए कि वे उच्चकोटि के सामाजिक और ऐतिहासिक कथानक चुनें।" उन लोगों के पूछने पर "हमारे प्रतिनिधि ने उन्हें बहुत-से प्रसिद्ध हिन्दी उपन्यासों के नाम बताये।" उच्चकोटि के सामाजिक और ऐतिहासिक कथानकवाले हिन्दी के प्रसिद्ध उपन्यासों के नाम बताते समय इस प्रतिनिधि ने "सेवासदन, हृदय की प्यास, गढ़ कुण्डार और मानिक मन्दिर की उपयोगिता और महत्त्व पर" अधिक जोर दिया। अपनी इस पहलकदमी की सूचना देते हुए 15 सितम्बर, 1933 के अंक की सम्पादकीय टिप्पणी में बताया कि "यद्यपि अपने इस प्रयत्न में हमारे प्रतिनिधि को त्वरित सफलता नहीं मिली, किन्तु इस शर्त पर कम्पनी के कतिपय संचालकों ने हिन्दी के किसी सर्वोत्तम उपन्यास पर फिल्म बनाने की सहमति प्रकट की, कि उसका

अति उत्कृष्ट प्रतिन्यास तैयार करके भेज दिया जाए।" फिल्म के लिए कौन-सा उपन्यास 'सर्वोत्तम' होगा, जब इस पर सम्पादक ने विचार किया तो पहला नाम उनके सामने 'सेवासदन' का आया : "जिन लोगों ने 'सेवासदन' पढ़ा है, हमारे साथ ही उनका यह विचार है, कि उक्त पुस्तक सिनेमा फिल्म के लिए अत्यन्त उपयुक्त है।" अब सवाल यह था कि बम्बई के फिल्म संचालकों ने जो निमन्त्रण दिया, उसका फायदा उठाने के लिए उपन्यास का प्रतिन्यास कौन तैयार करे ? चित्रपट खुद इस काम को खुशी से करने को राजी था लेकिन "कापीराइट के झंझट के कारण इस दशा में लेखक और प्रकाशक का प्रयत्न ही अधिक उचित और कानूनी है।" अतः सम्पादकीय में प्रेमचन्द से निवेदन किया गया कि "मातृभाषा के महत्त्व-प्रतिपादन और सर्वसाधारण के उपकार के नाम पर" प्रेमचन्द जी "इधर ध्यान दें।" यह भी लिखा, "इस सम्बन्ध में हम उनकी प्रत्येक सहायता करने को तैयार हैं।"

इस सम्पादकीय टिप्पणी का शीर्षक था : " 'सेवासदन' का प्रतिन्यास।" आन्दोलन के साथ भाषा आती है, नये शब्द आते हैं।" चित्रपट ने अंग्रेजी के स्क्रिप्ट के लिए हिन्दी शब्द दिया प्रतिन्यास।

प्रेमचन्द ने 'सेवासदन' का प्रतिन्यास नहीं तैयार किया। पर, इस पृष्ठभूमि पर अगले दो महीनों के अन्दर बम्बई में फिल्म बनाने के लिए 'सेवासदन' को चुन लिया गया।

फिल्म का निर्माण

ताज्जुब की बात नहीं कि 'सेवासदन' पर फिल्म बनाने की पहली सूचना हिन्दी जगत को प्रेमचन्द से नहीं, चित्रपट से मिली। 24 नवम्बर, 1933 के चित्रपट में इसकी पहली सूचना निकली : "महालक्ष्मी सिनेटोन ने फिल्म कथानक के लिए श्री प्रेमचन्दजी के 'सेवासदन' का अधिकार ले लिया है। इस बात से जितना किसी भी चित्रपट प्रेमी को हर्ष होना चाहिए उससे कई गुने आनन्द का अनुभव हम कर रहे हैं।" कई गुणे आनन्द का वाजिब कारण था, "क्योंकि इस ओर प्रयत्न करने का जो हमने एक बीड़ा-सा उठा लिया है, उससे हम अपने को चित्रपट, चित्रपट प्रेमियों तथा उसके निर्माणकर्त्ताओं के साथ एक कदम आगे पाते हैं।

श्री महालक्ष्मी सिनेटोन ने चित्रपट के सम्पादक को सेवासदन फिल्म के बारे में पत्र लिखा। 'सेवासदन का फिल्म' सम्पादकीय टिप्पणी में 1 दिसम्बर, 1933 के अंक में इस पत्र का जिक्र हुआ : "महालक्ष्मी सिनेटोन (बम्बई) ने फिल्म कथानक के लिए जो प्रेमचन्दजी का 'सेवासदन' ले लिया है, उसी सिलसिले में 'सिनेटोन' अपने एक पत्र में हमें लिखता है : 'हमने इस विषय की शिक्षित

लोगों में दिलचस्पी पैदा करने के विचार से चुना है और आशा है, यह समाज की विविध समस्याओं के हल के लिए सर्वसाधारण का अनुकूल लोकमत तैयार कर सकेगा।" यह पत्र लिखकर कम्पनी ने चित्रपट के आन्दोलन के उद्देश्यों को अपनी मान्यता प्रदान की। पर सम्पादक ने कम्पनी को चेताया कि वह अपने सुंदर उद्देश्य के रास्ते से कहीं भटक न जाए, क्योंकि फिल्म कथानक के सम्पादन-डायरेक्शन का हमारे यहाँ जो हाल है, वह सभी को मालूम है।" कैसे अच्छे से अच्छे कथानक को तोड़-मरोड़कर लेखक की मौलिकता की हत्या कर दी जाती है इस डर को जाहिर करके निवेदन किया कि 'केवल चवन्नीवालों को ही प्रसन्न करने के लिए' ऐसा संशोधन-परिवर्द्धन न करें जिससे उसके 'सदुद्देश्य' और हमारी 'सद्भावना' को चोट पहुँचे।

सिनेटोन ने अपने पत्र में सूचना दी थी कि दिसम्बर में फिल्म के लिए अपनी सलाह देने प्रेमचन्द बम्बई आ रहे हैं। सम्पादक ने प्रेमचन्द से निवेदन किया कि "वे अपने 'सेवासदन' के प्रति कोई ऐसा जघन्य अत्याचार न होने दें, जिससे उनकी लेखनी को चूमनेवालों को दुख पहुँचे" और "कोई ऐसी बात या दृश्य पीछे से न जोड़े जायें, जिनसे कला का गला घुटता हो।

महालक्ष्मी सिनेटोन ने प्रेमचन्द से 'सेवासदन' पर फिल्म बनाने का अधिकार 750 रुपए में खरीद लिया।

कम्पनी और प्रेमचन्द के बीच फिल्म बनाने के लिए पत्राचार अक्तूबर-नवम्बर से ही हो रहा था, पर प्रेमचन्द ने इस बातचीत को गुप्त रखा और अपने निकट के दोस्तों को भी नहीं बताया। 'सेवासदन' पर फिल्म बनने की पहली सूचना उन्होंने जैनेन्द्र को 16 दिसम्बर को दी जबकि सारी बातें तय हो चुकी थीं, सूचना पहले ही चित्रपट में निकल चुकी थी और उसके बारे में खुद जैनेन्द्र ने प्रेमचन्द से पूछा था। बाद में बम्बई में फिल्म के मुहूर्त से लौटने के बाद 14 फरवरी, 1934 को उन्होंने जैनेन्द्र को फिर लिखा : "एक खुशखबरी यही है कि 'सेवासदन' का फिल्म हो रहा है। उस पर मुझे 750 रुपए मिले।" (पृ० 41, चि० प० II)

सेवासदन फिल्म का मुहूर्त 5 फरवरी, 1934 को हुआ। फिल्म में मास्टर मोदक, मिस जुबेदा और जद्दन बाई काम कर रही थीं। चित्रपट में फिल्म कम्पनियों की साप्ताहिक डायरी निकलती थी। इन डायरियों में सेवासदन के मुहूर्त के पहले और बाद में फिल्म के निर्माण-क्रम की सूचनाएँ लगातार निकलती रहीं। पहली सूचना 24 नवम्बर, 1933 को निकली :

—'सेवासदन' के गायन और प्रतिन्यास में सहायता देने के लिए श्रीयुत प्रेमचन्द आगामी दिसम्बर में स्वयं बम्बई जायेंगे। मा० मोदक को कम्पनी से घसीटने के लिए अन्य स्थानों से लम्बे-लम्बे वेतन पेश किये गए हैं।

8 सितम्बर 1933

—'सेवासदन' के शूटिंग की तैयारी आरम्भ हो गई है। इसमें मुख्य अभिनय मास्टर मोदक और मिस जुबेदा का होगा। 'सेवासदन' की एक पात्री भोली-बाई के लिए कम्पनी ने हाल ही में प्रसिद्ध गायिका मिस जद्दनबाई को रख लिया है।

12 जनवरी, 1934

—'सेवासदन' का प्रतिन्यास बिल्कुल तैयार होने के विषय में कम्पनी को पुष्टि मिल गई है। श्रीयुत प्रेमचन्द जी के मध्य दिसम्बर में बम्बई जाने की आशा थी, परन्तु कारणवश उन्हें कुछ समय के लिए अपनी यात्रा स्थगित करनी पड़ी है। उनके आने पर 'सेवासदन' के संवाद और गायनों में उचित परिवर्तन-परिवर्द्धन होगा।

16 फरवरी, 1934

—श्री प्रेमचन्द जी यहाँ पधारकर 'सेवासदन' के सिनोप्सिस को ठीक करवा गए हैं और अब उसका कार्य भी विष्णु में शीघ्र होनेवाला है।

पिछले सप्ताह 'सेवासदन' का उद्घाटन बड़े पवित्र मुहूर्त में हुआ। श्री प्रेमचन्द जी ने चुने हुए शब्दों में अपना मन्तव्य प्रकट किया। उनका यह संक्षिप्त भाषण 'सेवासदन' फिल्म के आरम्भ में जोड़ दिया गया है।

13 मार्च, 1934

—महालक्ष्मी सिनेटोन श्रीयुत प्रेमचन्द जी का 'सेवासदन' तूफान मेल की गति से तैयार कर रही है। इसके कुछ सीन अजन्ता स्टूडियो में उतारे जाएँगे। शायद यह चित्र इस महीने के अन्त तक पूरा हो जाए।

23 मार्च, 1934

—'सेवासदन' का कार्य बड़े उत्साह से चल रहा है। उत्तर भारत में इस फिल्म के बुकिंग के लिए सिनेमा संचालक अभी से उत्सुक हैं। खबर है कि श्रीयुत नानू भाई प्रेमचन्द की सभी रचनाओं पर फिल्म तैयार करने का विचार रखते हैं।

6 अप्रैल, 1934

—श्रीयुत नानू भाई वकील 'सेवासदन' के सेटिंग्स को बहुत भव्य और आकर्षक बनाना चाहते हैं, इसलिए इण्डोर दृश्यों के लिए उन्होंने 'रणजीत' स्टूडियो में शूटिंग करने का निश्चय किया है।

11 मई, 1934

—ताजी खबर है कि मुंशी प्रेमचन्द किसी फिल्म कम्पनी के निमन्त्रण पर स्थायी रूप से बम्बई जा रहे हैं।

18 मई, 1934

—महालक्ष्मी सिनेटोन से मा० मोदक अलग होने वाले हैं। 'सेवासदन' पूरा होने को आया है।

25 मई, 1934

—**सेवासदन** फिल्म का निर्माण पूरा हो गया।

इस तरह फरवरी से मई तक, सिर्फ चार महीनों के अन्दर फिल्म का निर्माण पूरा कर लिया गया।

चित्रपट ने फिल्म के प्रचार में भी उत्साह से भाग लिया। **चित्रपट** में इस फिल्म के विज्ञापन तब से छपते आ रहे थे जब फिल्म का मुहूर्त भी नहीं हुआ था। ये विज्ञापन भी दूसरी फिल्मों के विज्ञापन से कुछ अलग ढंग के थे। **सेवासदन** का पहला विज्ञापन **चित्रपट**, जनवरी, 1934 में निकला। विज्ञापन इस तरह का था :

क्या आप जानते हैं ?

'सेवासदन'
तैयार करके
महालक्ष्मी सिनेटोन
प्रत्येक दर्शक, प्रदर्शक और भारतीय का
आशीर्वाद प्राप्त करने का हक रखती है
भला यह क्यों ?
इसलिए कि
हिन्दी भारत की राष्ट्रभाषा है।
प्रेमचन्द हिन्दी के उपन्यास-सम्राट हैं।
'सेवासदन' प्रेमचन्द की कृति है।
'सेवासदन'
आपके लिए सर्वथा नूतन सन्देश लाया है।

इस विज्ञापन के साथ कोई फोटो न थी क्योंकि अभी तक फिल्म की शूटिंग शुरू नहीं हुई थी।

अगले दो विज्ञापन फोटो सहित थे। एक में कोठे में तकिया लगाकर बैठी

सुमन (मिस जुबेदा) का फोटो और दूसरे में घोड़े पर सवार आशिक सदन (मास्टर मोदक) का चित्र था। बिना फोटो का एक विज्ञापन और निकला जिसमें 1934 की सबसे महत्त्वपूर्ण घोषणा सेवासदन फिल्म को बतलाया गया था। सभी विज्ञापनों में फिल्म कम्पनी के नाम के बराबर ही प्रेमचन्द का नाम भी छपता था।

जून, 1934 में **सेवासदन या बाजारे-हुस्न** फिल्म प्रदर्शन के लिए रिलीज हो गई।

'सेवासदन' के कलाकार

जिस जमाने में 'सेवासदन' पर फिल्म बनी, उस जमाने में भारत में फिल्म बनाने के कई केन्द्र थे। बम्बई, कलकत्ता, कोल्हापुर, पूना लाहौर और मद्रास में लगातार फिल्में बनती थीं। सिन्ध आदि अन्य प्रान्तों में भी कभी-कभी कोई फिल्म कम्पनी उठ खड़ी होती थी और फिर कुछ ही दिनों में सदा के लिए लम्बी तानकर सो जाती थी। कलकत्ता मुख्यतः बंगला फिल्मों का और पूना मराठी फिल्मों का केन्द्र था। लेकिन हिन्दी फिल्में बम्बई, कलकत्ता और पूना, तीनों केन्द्रों में बनती थीं।

उस जमाने में कोल्हापुर या पुणे के डायरेक्टरों में सबसे पहला नाम प्रभात थिएटर्स के युवा मालिक श्री शान्ताराम का था। उन दिनों शान्ताराम की दो फिल्में **माया मच्छीन्द्र** और **सैरन्ध्री** चल रही थीं। कलकत्ते के प्रसिद्ध डायरेक्टरों में बेजोड़ प्रतिभाशाली थे देवकी बोस। देवकी बोस के बाद नीतिन बोस, प्रेमांकुर, प्रफुल्ल घोष और प्रफुल्ल राय थे। देवकी बोस हिन्दी और बंगला दोनों में फिल्में बनाते थे। देवकी बोस की दो फिल्में **चण्डीदास** और **पूरण भगत** उस जमाने की अद्वितीय फिल्में थीं। उस जमाने के बम्बई के डायरेक्टरों में अगर पहला और दूसरा, दो दर्जे बनाए जाएँ तो पहले दर्जे के डायरेक्टरों में रमाशंकर चौधरी, चन्दूलाल शाह, एजरामीर और भवनानी थे। जिस समय 'सेवासदन' पर फिल्म बनी, उस समय रमाशंकर चौधरी बम्बई के सर्वश्रेष्ठ डायरेक्टर माने जाते थे। ये युक्तप्रान्त के निवासी थे और 1934 में इम्पीरियल फिल्म कम्पनी में काम करते थे। चित्रपट, 1934 के नववर्षांक में अपने लेख **भारतीय डायरेक्टरों** का कला विज्ञान में गजानन्द शर्मा ने चौधरी के बारे में लिखा, "आप जिन फिल्मों को डायरेक्ट करते हैं, उनकी कहानियाँ वीररसपूर्ण, प्रेम में सनी हुई तथा उच्च नैतिक सिद्धान्तों पर प्रकाश डालने वाली होती हैं।" माधुरी रमाशंकर चौधरी की एक ऐसी ही फिल्म थी जिसमें राजपूती वीरता, प्रेम और वीरतापूर्ण ईर्ष्या की समस्या को चित्रित किया गया था। चन्दूलाल शाह ने पहले जगदीश कम्पनी खोली थी, फिर मिस गौहर के साथ रणजीत मूवीटोन कम्पनी

खोल ली। सवाक् फिल्में बनाने में सबसे आगे चन्दूलाल शाह ने "अमेरिकन फिल्मों की फोटोग्राफी तथा कथानक सम्बन्धी विशेषताएँ अपनी तस्वीरों में लाने का प्रशंसनीय प्रयत्न किया और काफी सफलता प्राप्त की थी।" (वही)

बम्बई के दूसरे दर्जे के डायरेक्टरों में उस वक्त नन्दलाल जसवन्तलाल, जयन्त देसाई, हर्षदराय मेहता, होमी मास्टर और पेशी किरानी के नाम लिए जाते थे। इसी दर्जे के डायरेक्टर थे नानूभाई वकील जिन्होंने **सेवासदन** को डायरेक्ट किया। नानूभाई वकील पहले सागर फिल्म कम्पनी में थे। फिर मिस जुवेदा के साथ उन्होंने सागर को छोड़कर श्री महालक्ष्मी सिनेटोन की स्थापना की। इस कम्पनी के बैनर से उन्होंने दो फिल्में बनाईं—**पंजाब की पद्मिनी** और **राधा मोहन या नन्द के लाला**। दोनों ही फिल्में साधारण थीं और कोई विशेष सफलता न पा सकीं। **सेवासदन** या **बाजारे हुस्न** उनकी डायरेक्ट की हुई तीसरी फिल्म थी। नानूभाई वकील के बारे में गजानन्द ने लिखा—"आपके फिल्मों में गति कम रहती है, तथा कथानक ऐसे होते हैं जिनके आधार पर पहले कई फिल्म बन चुके होते हैं। इसी कारण से अब तक आपकी डायरेक्ट की हुई तस्वीरों को असाधारण सफलता नहीं मिली। प्रत्येक डायरेक्टर को खास बातों में अपनी विशेषता रखनी चाहिए। मिस्टर वकील की कला में अब तक कोई उल्लेख योग्य विशेषता नहीं आई।" गजानन्द ने आशा व्यक्त की, "आशा है **सेवासदन** में कोई नई बात दिखलावेंगे।"

पर नानूभाई **सेवासदन** में कोई नई बात न दिखला सके। **सेवासदन** के डायरेक्टर अपने समय के सुयोग्य डायरेक्टरों में न थे।

जिस जमाने में **सेवासदन** फिल्म बनी, उस जमाने में, यानी 1933-34 में रमाशंकर चौधरी के **सुलोचना** जिस पर हॉलीवुड के सेसिल बी० डी० मिल के **साइन ऑफ दी क्रास** का प्रभाव था, रणजीत मूवीटोन की चन्दूलाल शाह द्वारा निर्देशित **मिस 1933**, **भोला शिकार** और **विश्व मोहिनी** जैसी फिल्मों की धूम थी। उधर कलकत्ते ने हिन्दी फिल्मों की कलात्मक और सार्थकता की दृष्टि से बम्बई का सिर नीचा कर रखा था। देवकी बोस द्वारा निर्देशित हिन्दी फिल्में **राजरानी मीरा** और **पूरण भक्त** तथा अन्य हिन्दी फिल्में जैसे सुबह का सितारा, **यहूदी की लड़की** और **सीता** जैसी अत्यन्त उच्चकोटि की फिल्में चल रही थीं। इधर पूना के शान्ताराम की **सैरन्ध्री** चर्चा का विषय बनी हुई थी। इन सबके बीच नानूभाई वकील की **सेवासदन** आम फिल्म बनकर रह गई; न कला की दृष्टि से न बाक्स आफिस की दृष्टि से, उसे उल्लेखनीय माना गया।

जहाँ तक अभिनेताओं की बात है, उस जमाने में मास्टर निसार अपनी स्टण्टबाजी के लिए वैसे ही मशहूर था जैसे आजकल अमिताभ बच्चन। गम्भीर और कलापूर्ण अभिनय के लिए पृथ्वीराज कपूर ('राजरानी मीरा' में राणा कुम्भा का अभिनय), कुन्दनलाल सहगल ('चण्डीदास' के नायक), ई० बिलमोरिया ('मिस 1933') तथा डी० बिलमोरिया ('सुलोचना') का नाम फिल्म जगत में आदर के साथ लिया जाता था। इनकी तुलना में मास्टर मोदक बहुत कम उम्र का कलाकार था जिसने अपना कैरियर अभी शुरू ही किया था।

उस जमाने में भद्र घरों की महिलाएँ फिल्मों में अभिनय नहीं करती थीं। फिल्मों में अभिनय करना वेश्याओं और नर्तकियों का काम समझा जाता था। सिर्फ दो अपवाद थे। एक, बंगाल के वर्दवान की राजकुमारी जिन्हें फिल्म में काम करने में गहरी दिलचस्पी थी। दूसरी थी महाराष्ट्र की दुर्गा खोटे। दुर्गा खोटे शिक्षित मध्यवर्ग की पहली स्त्री थी जिसने शान्ताराम की **माया मच्छीन्द्र** में नायिका की भूमिका अदा की थी। दो विदेशी स्त्रियाँ भी हिन्दी फिल्मों में काम करती थीं, सुलोचना और सीता। सुलोचना तो उस समय हिन्दी में सबसे उच्च-कोटि की अभिनेत्री मानी जाती थी। उस जमाने की बाकी सभी अभिनेत्रियाँ दिल्ली, कलकत्ता और लाहौर जैसे शहरों की वेश्याएँ या गाने-नाचने वाली थीं। **सेवासदन** की हिरोइन मिस जुबेदा दिल्ली की वेश्या-पुत्री थी तो **भोलीबाई** का अभिनय करनेवाली जद्दनबाई कलकत्ते की मशहूर नायिका थी। अक्सर कई बाइयाँ फिल्मों में लगातार काम न करती थीं। किसी जरूरत पर उन्हें रख लिया जाता था। जद्दनबाई को इसी तरह रख लिया गया था। उन दिनों पार्श्व गायन का चलन न था। जो अभिनय करता था, उसी को गाना भी पड़ता था। **सेवासदन** में मुजरा करनेवाली भोलीबाई के गायिका होने के कारण ही जद्दनबाई को इस भूमिका के लिए रख लिया गया था। जद्दनबाई खुद हिरोइन न थी, पर आनेवाले दिनों में उसकी बेटी नर्गिस हिन्दी फिल्मों की मशहूर हिरोइन बनी। हिन्दी फिल्मों में अपने भावपूर्ण अभिनय के लिए उन दिनों ऊमाशशि का बहुत नाम था जो हिन्दी के अलावा बंगला फिल्मों में भी काम करती थी। न्यू थिएटर्स की **पूरण भक्त**, **चण्डीदास** आदि फिल्मों में ऊमाशशि ने सराहनीय अभिनय किया था। बम्बई की प्रसिद्ध अभिनेत्री मिस बिब्बो भी दिल्ली की एक गायिका थी जिसने **वासवदत्ता**, मायाजाल और रंगीला राजपूत में प्रभावशाली अभिनय किया था। लेकिन उस वक्त बम्बई की सबसे प्रसिद्ध और महत्त्वपूर्ण अभिनेत्रियाँ मिस गौहर और सुलोचना थीं। ये बड़े नाम थे। इनके मुकाबले मिस जुवेदा एक नया नाम था। जुवेदा ने नानूभाई वकील के साथ मिलकर फिल्मों में काम करना शुरू किया था। जुवेदा की उम्र भी कम थी। फिर भी वह एक उभरती हुई और लगातार प्रशंसा पा रही हिरोइन थी। **सेवासदन** फिल्म में वही एक कलाकार है जिसके अभिनय की तारीफ सबने की, गोकि वह अभिनय बहुत असाधारण नहीं बताया गया। उन दिनों पत्र-पत्रिकाओं में जुवेदा के अभिनय से ज्यादा उसके शारीरिक सौन्दर्य और चुलबुलेपन की प्रशंसा मिलती है। चित्रपट के 1934 के नववर्षांक में दीनानाथ

विशारद ने अपने लेख में जुवेदा को 'भारतीय चित्रपटों की रानी' बताया। लेकिन कारण इसके यह बताये : "ज्यों-ज्यों जुवेदा बड़ी हो रही है त्यों-त्यों उसकी कला उसके चुलबुले सौन्दर्य से बाहर फूट रही है।···गौहर के रोने तथा गाने में एक प्रकार की चीख तथा अस्वाभाविकता आ जाती है। सुलोचना का रोना तो मुझे पसन्द नहीं, गाना वह जानती ही नहीं। जुवेदा के रोने में आकर्षण तथा बनावटीपन कभी नहीं झलकता। गाने की तो वह रानी है।···जुवेदा की सूरत बहुत भोली है। गौहर काफी मोटी हो गई है, जुवेदा का वदन भरा हुआ और आकर्षक है।"

सेवासदन में इन्हीं कलाकारों ने काम किया। बम्बई में प्रेमचन्द इनसे मिले थे। इनको काम करते देखा होगा। इन सबके प्रति प्रेमचन्द की धारणा क्या थी ?

प्रेमचन्द विशेषज्ञ गोयनका ने अपने प्रेमचन्द विश्वकोश में प्रेमचन्द के जीवन की डायरी लिखी है। पर उससे अपनी फिल्म के कलाकारों के प्रति प्रेमचन्द की धारणा का कोई पता नहीं चलता।

मार्च, 1934 में दिल्ली में हिन्दी साहित्य सम्मेलन हुआ। शायद जैनेन्द्र उस सम्मेलन के संयोजक थे। सम्मेलन में भाग लेने के लिए प्रेमचन्द भी दिल्ली आए। एक बड़े-से हॉल में कई चारपाइयाँ बिछाई गईं जिन पर प्रेमचन्द, हरिऔध तथा दूसरे साहित्यकारों ने अपना आसन जमाया। प्रेमचन्द ने वहाँ पूड़ियाँ खूब खायीं। अभी डेढ़ महीना ही बीता था, उन्हें सेवासदन मुहूर्त में गये हुए। सम्मेलन के वक्त बम्बई में फिल्म की शूटिंग तेज रफ्तार से चल रही थी। सम्मेलन में दूसरे दिन ऋषभचरण जैन ने प्रेमचन्द से पूछा—सेवासदन की कोई खबर मिली ? कहने लगे—कैसी खबर ? ऋषभ बोले—अरे बाबा, वहाँ शूटिंग समाप्ति पर आ पहुँचा, डिस्ट्रीब्यूटर लोग खरीदने का मोल-तोल कर रहे हैं—आप क्या अभी अँधेरे में हैं ? बोले—खुदा की बातें खुदा ही जाने। हमारे पास तो कोई चिट्ठी तक नहीं आई।

अगले दिन प्रेमचन्द ने ऋषभचरण के घर पर शाम का भोजन करना था। लेकिन सुबह ही दुलारेलाल भार्गव और चतुरसेन शास्त्री के साथ आकर ऋषभ-चरण जैन उन्हें घसीटकर फोटो खिचाने के लिए फोटोग्राफर के पास ले गए। लौटते हुए रास्ते में ऋषभ ने उनसे फिर पूछा—नानूभाई वकील कैसा आदमी है ? उत्तर मिला—समझदार डायरेक्टर है। पूछा—जुवेदा के विषय में क्या इम्प्रेशन है ? कहने लगे—जुवेदा एक खूबसूरत लड़की है। साथियों में से एक ने पूछा—लड़की ? कहने लगे—अभी लड़की ही तो है। पुनः प्रश्न किया—मोदक कैसे पसन्द आये ? जवाब दिया—मोदक एक भावुक बच्चा है, और अच्छा एक्टिंग करता है।

बातचीत का यह विवरण ऋषभचरण जैन ने चित्रपट के एक अप्रैल, 1934 के अंक में दिया, हिन्दी साहित्य सम्मेलन की रिपोर्ट के साथ।

इस बातचीत में प्रेमचन्द ने सेवासदन के कलाकारों पर कोई नकारात्मक टिप्पणी नहीं की। पर, बातचीत के रंग-ढंग से लगता है कि प्रेमचन्द हल्के मूड में जवाब दे रहे थे। मानो वे सवालों के ब्योरे में नहीं जाना चाहते। प्रेमचन्द की बातचीत से ऐसा नहीं लगता कि वे अपने फिल्म के डायरेक्टर या कलाकारों से बहुत प्रभावित हुए हों।

प्रतिक्रियाएँ

लोगों को सेवासदन कैसी लगी ?

इलाहाबाद से निकलनेवाले मदनमोहन मालवीय के साप्ताहिक अखबार अभ्युदय में सेवासदन फिल्म की लम्बी-चौड़ी समालोचना छपी और उस पर बहस चली। आम तौर पर अभ्युदय में फिल्मों की समालोचना न छपती थी। वह राष्ट्रीय आन्दोलन में मॉडरेटों का राजनीतिक अखबार था। ऐसे अखबार में फिल्म की विस्तृत समालोचना का निकलना प्रेमचन्द के नाम के प्रभाव को दिखाता है।

अभ्युदय वाली समालोचना देवशरण 'कंज' ने लिखी थी। समालोचना के साथ 'कंज' की फोटो भी छपी, जिसे देखने से 'कंज' कोई स्थानीय कांग्रेसी लगते हैं। 'कंज' ने समालोचना में शुरू में जो बातें लिखीं, उनसे चित्रपट के चलाये हुए आन्दोलन को मान्यता मिलती है। 'कंज' ने लिखा—"भारत में जब से टॉकी युग आया, यहाँ पर अनेक फिल्म कम्पनियाँ बरसाती मेढ़कों की तरह पैदा हो गई हैं, जिनका सर्वप्रथम आर्थिक दृष्टि से सफल होनेवाले अश्लील तथा नगण्य चित्रपट तैयार करना तथा भारतीय गरीब जनता के जेबों से जबरिया पैसा खींच लेना उद्देश्य-सा हो गया है।" आगे लिखा कि "इधर वर्षों से यह आन्दोलन हिन्दी पत्रों में चल रहा था कि फिल्म कम्पनियाँ हिन्दी भाषा-भाषी जनता के साथ घोर अन्याय कर रही हैं। जबकि इनके लागत का पूरा रुपया केवल उत्तरी भारत से ही वसूल हो जाता है, ऐसी दशा में इनका हिन्दी के कहानी लेखकों से कथानक न लिखवाकर किसी ऐरे-गैरे से कम खर्च में कथानक लेकर काम चलाना सरासर ज्यादती है। इसी आन्दोलन के फलस्वरूप बम्बई से श्री प्रेमचन्दजी बुलाहट आई और आपके प्रसिद्ध उपन्यास 'सेवासदन' का सार लेकर सेवासदन उर्फ बाजारे-हुस्न नामक चित्रपट तैयार हुआ।"

इतनी भूमिका के बाद 'कंज' ने सवाल रखा—"अब देखना यह है कि श्री महालक्ष्मी सिनेटोन इस चित्रपट को तैयार करने में कहाँ तक सफल हुई है।"

'कंज' की दृष्टि में सिनेटोन इसमें बुरी तरह असफल रहा। प्रेमचन्द ने

उपन्यास यह लक्ष्य रखकर लिखा था कि "दहेज प्रथा की कुरीतियाँ तथा कुसंगत का दोष तथा सत्संग का अच्छा फल दिखाया जाये।" इसके अलावा, "'सेवासदन' में जो ग्राम्य जीवन की झाँकी है, वह अद्वितीय है।"

इसके उलटे, महालक्ष्मी सिनेटोन का लक्ष्य यह रहा कि "'सेवासदन' तथा श्री प्रेमचन्दजी के नाम से नाजायज फायदा उठाकर भारतीय जनता से पैसे वसूल किए जायें।" 'कंज' ने फिल्म के कुछ अंशों में जुवेदा के अभिनय की तारीफ की जिससे लगता है कि फिल्म के ये दृश्य प्रभावशाली बने थे : "जिस समय वह अपनी गरीबी की दशा में भोलीबाई के यहाँ तबले की ठनक सुनती है और यारों का जमघट देखती है, उस समय उसके हृदय में जो भाव है, वे जुवेदा के चेहरे पर प्रदर्शित होते हैं।" 'कंज' ने सुमन की जगह कुसुम लिखा है : "वकील साहब के यहाँ होली के अवसर पर जब कुसुम जाती है, और वहाँ पर भोलीबाई के मुजरे में अनेक प्रतिष्ठित लोगों को बैठे देखती है, तथा सब प्रतिष्ठित लोग भोलीबाई के गुण नहीं, बल्कि रूप पर मोहित होते हैं, उस समय कुसुम की भोलीबाई से तुलना करना दर्शनीय है।" इन पंक्तियों में इन दृश्यों की तथा जुवेदा के अभिनय की तारीफ है। पर मिस जद्दन ?"जद्दनबाई का काम इस चित्रपट में यह है कि कोई सुने चाहे न सुने, उन्हें अपनी तान सुनाना।" इससे लगता है कि डायरेक्टर ने भोलीबाई के चरित्र को फिल्म में गाने ठूँसने के अच्छे बहाने के तौर पर लिया था। सदन का अभिनय करनेवाले मास्टर मोदक की 'कंज' ने सबसे ज्यादा आलोचना की। पर आलोचना में दिया गया तर्क कुछ विचित्र-सा है। 'कंज ने मोदक की एक पुरानी सफल फिल्म को याद किया जिसमें उसने कृष्ण कन्हैया का पार्ट अदा किया था, फिर उस छवि के मुकाबले में सेवासदन में उसके रोल की आलोचना की : "जिस समय वह घोड़े पर चढ़कर कुसुम के कोठे के नीचे विचित्र भावभंगी से अश्लील गजल गाते हैं, उस समय डायरेक्टर तथा मोदक की बुद्धि पर दर्शकों को अत्यन्त दया आती है। मोदक दर्शकों के सामने एक बालनट के रूप में आए थे और पहिले ही मर्तवा इतनी सफलता प्राप्त की थी कि लोगों ने उन्हें मोदक से मास्टर मोदक बना दिया। वही मोदक हमारे सामने एक विलासी के रूप में आते हैं और इश्क आमेज गजलें गाते हैं। उसे देखकर विचारवान दर्शकों का हृदय रोने लगता है।"

इसी तरह 'कंज' ने वेश्यावृत्ति से सम्बन्धित कोठे के दृश्यों को ज्यादा दिखाने की भी आलोचना की : "चित्रपट में आरम्भ से अन्त तक वेश्याबाजी भरी है।··· डायरेक्टर शुरू से तो वेश्या का प्रलोभन और वेश्याओं के रूप के आकर्षण से जनता की आँखें चकाचौंध करते आ रहे हैं, और अन्त में आधी रील में वेश्या-बाजी का दुखद परिणाम दिखलाकर सुधारक बनने का दम भरने लगते हैं।" इसी वेश्याबाजी के कारण 'कंज' ने फिल्म के नाम पर भी व्यंग्यपूर्ण टिप्पणी की :

"इस चित्रपट का नाम 'सेवासदन' रखना ही सेवासदन के साथ अन्याय करना है। इसका तो डायरेक्टर ने बहुत सोच-समझकर 'बाजारे हुस्न' नाम रखा है। यही उचित भी जान पड़ता है।" 'कंज' ने साफ शब्दों में फिल्म को निराशाजनक बताया : "इसे देखकर हमें बड़ी निराशा हुई।" इसके लिए प्रेमचन्द को एक किनारे करते हुए डायरेक्टर की आलोचना की : "मालूम पड़ता है कि श्री प्रेमचन्दजी बम्बई में मौजूद जरूर रहे हैं, परन्तु डायरेक्टर के आगे उनकी चलने नहीं पाई। इसी से इसमें ग्राम्य जीवन का एक दृश्य भी नहीं दिखलाई पड़ा।"

'कंज' ने फिल्म की रेकार्डिंग 'अत्यन्त खराब' बताई; गानों के भरमार की शिकायत की और फोटोग्राफी को साधारण ठहराया। लेकिन फिल्म के अन्तिम दृश्य में जुवेदा के नाच को सराहा : "अन्त में जुवेदा का नाच इस फिल्म की एक खास विशेषता है।" पर यह भी जोड़ दिया, "जिन लोगों ने मीराबाई में जुवेदा का नाच देखा है, उनकी दृष्टि में यह जँचेगा या नहीं, यह विचारणीय विषय है।"

अभ्युदय के 19 नवम्बर के अंक में दो ठाकुरों—सीताराम सिंह और बटुक दयाल सिंह—ने 'कंज' की समालोचना से अपनी असहमति जतायी। इससे दूसरा पक्ष सामने आया। इन्होंने लिखा कि 'कंज' को फिल्म में सिर्फ बुराइयाँ ही नजर आयीं। फिल्म में ग्राम्य जीवन की झलक नहीं दिखायी गई क्योंकि उसकी जरूरत नहीं थी। "एक दरोगा की लड़की कितने नाजों से पाली गयी थी, गाँव में इसे सब जानते हैं।" लेकिन, "जब उसका ब्याह 15 रुपये मासिक वेतन वाले से होता है, तो नतीजा क्या निकलता है, यह दिखलाना ही 'सेवासदन' का उद्देश्य है।" ठाकुरों ने 'कंज' की इस आलोचना को भी खारिज कर दिया कि डायरेक्टर का उद्देश्य सिर्फ पैसा कमाने के लिए प्रेमचन्द के नाम का इस्तेमाल करना था। "इसमें सामाजिक कुरीतियों को दिखलाकर उसका निवारण कैसे हो, बताया गया है। अतः यह सिर्फ पैसा कमाने के उद्देश्य से नहीं बना है।"

ठाकुरों ने लिखा कि 'कंज' ने मास्टर मोदक के साथ इंसाफ नहीं किया। "मास्टर मोदक वास्तव में सच्चे सदन दीख पड़ते थे। उनके एक-एक लोम से सदन की भव्य मूर्ति टपक रही थी।" ठाकुरों ने एकदम राजपूती दृष्टिकोण से तारीफ करते हुए लिखा कि मोदक को सदन के रूप में एक आशिक की भूमिका निभानी थी और इस काम में वे पूरे सफल रहे : "घोड़े पर चढ़े जब सुमन के दरवाजे पर आते हैं तब उनकी भावभंगी देखिए। कैसा गजब आशिकों का चित्र सामने लाकर खड़ा कर देते हैं।" 'कंज' जी आशिक दिल को पहचानने में भूल कर गये। जो व्यक्ति घर में पड़ी सूनी वस्तु को घात लगते ही उठा ले जाता है, सारी जनता के सामने दालमण्डी में नजारे मारता है, उससे दूसरी आशा ही क्या की जा सकती है। क्या उससे लोकलज्जा की आशा की जा सकती है ? नहीं, तो अगर मोदक को सुमन के कोठे के नीचे यह गजल 'आँखों से आँख लगी, दिल से

तबीयत न लगी' गाना पड़े तो कौन वेजा हुआ ?"

जुबेदा के जिस अन्तिम नाच को 'कंज' ने सराहा, सुमन के चरित्र-परिवर्तन के सन्दर्भ में देखते हुए ठाकुरों ने उसे फिल्म की सफलता में बाधक ठहराया। "हम लोगों के विचार से मिस जुबेदा का अन्तिम नाच इस चित्रपट के मुख्य उद्देश्य की पूर्ति में बाधक होता है। 'सेवासदन' का अन्तिम उद्देश्य इससे विफल हो जाता है। जिस सुमन का पतन वेश्याओं के समागम से हुआ था, और जिसका उद्धार वेश्यावृत्ति से निकालकर किया गया था, उसी सुमन का माननीय उपस्थित महाशयों के सामने वेश्या-भेष में नृत्य कराया जाये ? यही औचित्य का ध्यान रखा गया ?"

वेश्या-भेष में सुमन का यह नाच फिल्म के अन्तिम दृश्य में था जब वह 'सेवासदन' संस्था का संचालन कर रही थी। इस संस्था द्वारा आयोजित एक कार्यक्रम में शहर के गण्यमान्य लोग आते हैं। वहाँ बच्चों के तरह-तरह के खेल और गाने होते हैं और अन्त में सुमन का वह नाच होता है जिसका जिक्र 'कंज' ठाकुरों ने किया। ठाकुरों ने सुझाव दिया कि बच्चों के कार्यक्रम के साथ ही फिल्म समाप्त हो जानी चाहिए थी।

ठाकुरों को लगा था कि 'कंज' ने फिल्म की खराबी के लिए शायद प्रेमचन्द को दोष दिया है। अतः उन्होंने अन्त में यह लिखना जरूरी समझा कि "कंज जी को श्री माननीय प्रेमचन्दजी के आत्मसम्मान के विषय में शंका नहीं होनी चाहिए। श्री प्रेमचन्द जी रुपए के लिए अपनी प्रतिष्ठा नहीं बेच सकते। जो कुछ कमी रह गई है, वह नवागन्तुक होने के कारण।" यानी प्रेमचन्द फिल्म लाइन में नौसिखिये थे, इसलिए वे फिल्म की कमजोरियों को भाँप नहीं पाए होंगे।

अगले अंक में कंज ने फिर ठाकुरों को जवाब दिया। 'कंज' ने ठाकुरों की आलोचना के मुख्य मुद्दों को नोट करने के बाद लिखा कि मेरी समालोचना के बाद हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं में सेवासदन फिल्म के बारे में काफी चर्चा चली। ठाकुरों का यह कहना सही नहीं है कि महालक्ष्मी सिनेटोन ने सेवासदन को पैसे कमाने के उद्देश्य से नहीं बनाया। सेवासदन को डायरेक्टर महोदय ने जिस रूप में चित्रपट पर अंकित किया है, उसे देखकर हम ही नहीं, किन्तु सारी जनता एक स्वर से यही कह रही है कि कम्पनी वालों ने सेवासदन के अच्छे-अच्छे दृश्यों को निकालकर सिर्फ बुराई की ही बातें दिखायी हैं जो कि जनता को पतन की ओर खींचने वाली हैं। क्या आप सच्चे हृदय से कह सकते हैं कि इस फिल्म को कोई सम्भ्रान्त दर्शक अपनी बहू-बेटियों को दिखला सकता है ?" 'सेवासदन' उपन्यास बहुत अच्छा है, लेकिन उसे जिस रूप में महालक्ष्मी सिनेटोन ने चित्रपट पर अंकित किया, उसकी निन्दा सभी विचारवान व्यक्ति कर रहे हैं। आपका यह कहना है कि प्रेमचन्दजी फिल्म सम्बन्धी कार्य में अभी बच्चे हैं। यह उनका प्रथम प्रयास है।

त्रुटि होना सम्भव है। हमारा तो श्री प्रेमचन्द जी के बजाय जो कुछ कहना था महालक्ष्मी सिनेटोन से था। इसमें जो कुछ दोष है, वह श्री प्रेमचन्दजी का नहीं, बल्कि डायरेक्टर का है।

अन्त में 'कंज' ने एक महत्त्वपूर्ण बात कही : "हमारी समझ में श्री प्रेमचन्दजी ने श्री महालक्ष्मी सिनेटोन को 'सेवासदन' का अधिकार देते हुए देश,काल,पात्र को ध्यान में नहीं रखा। इसी से 'सेवासदन' फेल हुआ। हमारी समझ में इसके लिए क्षेत्र बम्बई नहीं, कलकत्ता या पूना था। उचित कम्पनी श्री महालक्ष्मी सिनेटोन नहीं, न्यू थियेटर्स या प्रभात थी। यदि इन कम्पनियों में तथा श्री देवकी बोस या श्री शान्ताराम के सहयोग से तैयार होता तो सेवासदन 'बाजारे हुस्न' न होकर 'सेवासदन' होता।"

इन प्रतिक्रियाओं से जाहिर है कि सेवासदन का निर्माण जिन लोगों के द्वारा हुआ, वे अपने समय के बहुत योग्य व्यक्ति न थे। निर्देशक के 'समझदार' होने के बावजूद उसमें सृजनात्मक कल्पना न थी। प्रेमचन्द ने फिल्म का स्क्रिप्ट और संवाद देखे, इसके बावजूद उपन्यास की आत्मा के साथ फिल्म में न्याय न हो सका। फिल्म खुलेआम अश्लील न थी; बुरी भी न थी। पर उसमें समस्या को तीखे या प्रखर ढंग से नहीं रखा गया। वास्तविक समस्या के नाच-गाने, आशिकी और कोठों की रंगीनी इस तरह मिलाकर पेश की गयी थी कि फिल्म में कुछ साफ उभरकर न आ सका। फिल्म साधारण तौर पर सफल रही, पर उसमें कोई खास बात न थी।

प्रेमचन्द को अपने उपन्यास पर बनी फिल्म कैसी लगी ?

प्रेमचन्द ने 1934 के जून महीने में यह फिल्म बम्बई में देखी। इन दिनों वे बम्बई की फिल्मी दुनिया में आ गए थे और अजन्ता सिनेटोन में नौकरी कर रहे थे। फिल्म को देखने के बाद प्रेमचन्द ने 28 जून को बनारस में अपने बेटे श्रीपत को खत में लिखा—"सेवासदन देखी, अच्छी परन्तु सन्तोषप्रद नहीं।" (पृ० 178, प्रेमचन्द विश्वकोश 1)

"अच्छी परन्तु सन्तोषप्रद नहीं"—एक पंक्ति में प्रेमचन्द ने अपनी राय जाहिर कर दी। इन शब्दों में फिल्म के प्रति प्रेमचन्द का असन्तोष झलकता है।

इस असन्तोषप्रद स्थिति के लिए क्या प्रेमचन्द भी जिम्मेदार थे ?

अपने उपन्यास पर बन रही फिल्म में प्रेमचन्द की दिलचस्पी गहरी न थी। यह उस बातचीत से जाहिर है जो दिल्ली में हिन्दी साहित्य सम्मेलन के मौके पर उनके और ऋषभचरण जैन के बीच हुई। जब ऋषभ ने सेवासदन का निर्माण पूरा होने के बारे में पूछा तो प्रेमचन्द ने जवाब दिया था—"खुदा की की बातें खुदा ही जाने।" फिल्म के मुहूर्त पर प्रेमचन्द मौजूद थे। फिल्म उनके उपन्यास पर बन रही थी। उसकी शूटिंग खत्म होने को आई थी। डिस्ट्रीब्यूटर खरीदने के

लिए मोल-तोल में लगे हुए थे। इन सब बातों से प्रेमचन्द को कोई मतलब न था क्योंकि ये सब खुदा की बातें थीं ! बात सिर्फ इतनी न थी कि प्रेमचन्द को अपनी फिल्म की शूटिंग की समाप्ति की खबर न थी। जो लगाव प्रेमचन्द को अपने उपन्यास से था, उसका सौवाँ हिस्सा भी अपने उपन्यास पर बन रही फिल्म से न था। उपन्यास हो या फिल्म, दोनों की अन्तर्वस्तु में एक सामाजिक यथार्थ था जो प्रेमचन्द की बेचैनी का केन्द्र था— जिसे प्रेमचन्द ने इतनी तल्लीनता से अपने उपन्यास में उतारा था। वही यथार्थ अब फिल्म की शक्ल में ढाला जा रहा था। उसके साथ प्रेमचन्द का नाम जुड़ा हुआ था। ऐसी हालत में बन रही फिल्म में जो दिलचस्पी होनी चाहिए; यथार्थ को किस तरह, किस शक्ल में ढाला जा रहा है, उसके नीचे मूल समस्या दब तो नहीं जा रही, इस बारे में जो बेचैनी दिखानी चाहिए और अपने नाम और उपन्यास के साथ जुड़ी होने के कारण फिल्म के निर्माण के बारे में लगातार जानकारी पाने की जो स्वाभाविक इच्छा या उत्कण्ठा रहनी चाहिए—प्रेमचन्द में वह नहीं दिखाई देती। इसका क्या कारण था ?

हमें नहीं मालूम कि सेवासदन का स्क्रिप्ट और संवाद देखने के बाद, प्रेमचन्द के पीछे, उसमें कुछ जोड़-घटाव या हेर-फेर हुआ या नहीं। लेकिन प्रेमचन्द ने स्क्रिप्ट और संवादों को संशोधन-परिवर्द्धन करने और अपनी तसल्ली कर लेने के उद्देश्य से ही देख लिया था। बाद में अगर फिल्म असन्तोषप्रद रह गई तो उसके बीज उस स्क्रिप्ट में भी मौजूद रहने चाहिए जिस पर प्रेमचन्द ने अपनी सहमति दी थी। प्रेमचन्द ने ऐसी स्क्रिप्ट, गायन और संवादों पर अपनी सहमति क्यों दी जिस पर बनी फिल्म असन्तोषप्रद निकली ?

लगता है, 'सेवासदन' पर फिल्म बनने के पूरे व्यापार में प्रेमचन्द एक कमजोर स्थिति में रहे। क्या कमजोरी थी यह ? आर्थिक मजबूरी। यहाँ उन हालातों का जिक्र नहीं करेंगे जिनमें प्रेमचन्द 'सेवासदन' का अधिकार सिनेटोन को देते समय थे। इनका जिक्र आगे आएगा। उनका निचोड़ यही था कि प्रेमचन्द कर्जे में फँसे हुए थे, उनका प्रकाशन व्यवसाय बोझ बन चुका था, हाथ बिल्कुल तंग थे और जरूरतें कई थीं। सब मिलाकर वे आर्थिक मजबूरियों में जी रहे थे। इन मजबूरियों का साया उस वक्त उन्हें घेरे हुआ था जब वे 'सेवासदन' पर फिल्म बनाने का अधिकार महालक्ष्मी सिनेटोन को देने की बात चला रहे थे। प्रेमचन्द ने जैनेन्द्र को लिखा था : "उन्होंने मुझे सात सौ पचास आफर भी किया था। मैंने सात सौ पचास ही बहुत समझा।" (पृ० 40, चिट्ठी-पत्री II) अगर कोई और वक्त होता तो शायद वे सात सौ पचास ही बहुत न समझते, वे कुछ मोल-तोल करते जैसा कि अपनी कहानियाँ छापने वाले संपादकों से कर लिया करते थे। 'सेवासदन' पर फिल्म का सौदा आर्थिक संकटों से घिरे एक

मजबूर लेखक और सम्पन्न कम्पनी के बीच हो रहा था। फिल्म के मुहूर्त से लौट कर 16 फरवरी को उन्होंने जैनेन्द्र को जो पत्र लिखा, उसमें यह बात खुलकर आई, "....मुझे 750 रुपये मिले। अगर इस तंगी में यह रुपये न मिल जाते तो न जाने क्या दशा होती, ईश्वर ही जाने !" प्रेमचन्द ने अपनी मजबूरियों को कभी भी छुपा कर नहीं रखा। जो बात छुपाई, वह यही थी कि मजबूरियों से घिरी कमजोर जमीन पर खड़े होकर वे अपनी रचना के साथ फिल्म में न्याय करने की लड़ाई नहीं लड़ सकते थे। चित्रपट के सम्पादक और प्रेमचन्द के प्रशंसक-पाठक जो यह समझते रहे, अपीलें करते रहे और आपस में बहस करते रहे कि प्रेमचन्द अपनी कृति के साथ अन्याय नहीं होने देंगे, एक विडम्बना ही थी। इस सत्य को प्रेमचन्द हिन्दी साहित्य जगत में छुपाने में एक हद तक सफल रहे। वे अपनी रचना को फिल्म में विकृत होने से बचाने का सामर्थ्य नहीं रखते—इस सत्य को, अपने आदर्शवाद के मुकाबले अपनी इस दयनीय स्थिति को—बम्बई में अपने प्रशंसक-पाठक डॉ० धनीराम के आगे उन्होंने कबूल कर लिया। जब वे फिल्म के मुहूर्त पर बम्बई गए, वहाँ डॉ० धनीराम ने उन्हें आगाह किया था—"आप इस सिनेटोन कम्पनी को अपने सबसे अधिक लोकप्रिय उपन्यास का अधिकार न दें, क्योंकि मैं नानूभाई वकील आदि को अच्छी तरह जानता हूँ। ये लोग आपकी कृति का सत्यानास कर डालेंगे।" धनीराम उस समय खुद भी फिल्मी दुनिया में ही थे। फिल्मों में कहानी और संवाद लिखते थे, चित्रपट में उनके लेख छपा करते थे। इसलिए धनीराम ने जो कुछ कहा, उसे हँसकर उड़ाया नहीं जा सकता था। कड़वी सच्चाई को गले उतारकर प्रेमचन्द ने विवशता और दुख के साथ इतना-भर कहा : "भाई, तुम आर्थिक परिस्थितियों के थपेड़ों से वाकिफ हो।" (पृ० 169, प्रेमचन्द विश्व कोश।)

मजबूरियों ने उस वक्त प्रेमचन्द को व्यावहारिक बना दिया। रुपयों की सख्त जरूरत थी। आदर्शों को लेकर फिल्म कम्पनी से लड़ने का अर्थ होता रुपयों से हाथ धोने का रिस्क लेना। 16 दिसम्बर वाले खत में जैनेन्द्र को लिखा था : "कोई Risky काम करते और भी हिचकता हूँ।" इस स्थिति में प्रेमचन्द के अन्दर अपनी रचना पर बन रही फिल्म के प्रति गहरी दिलचस्पी, लगाव और उत्कण्ठा का खत्म हो जाना स्वाभाविक परिणाम था। अपने ही श्रम के परिणाम से उदासीन और अनजान। "खुदा की बातें खुदा ही जाने !" यह नैतिक हीनता का भाव न था। यह उससे मिलती-जुलती हालत थी जिसे मार्क्स ने एलियनेशन ऑफ लेबर कहा था।

फिल्म जगत और प्रेमचन्द

प्रेमचन्द हिन्दी में राष्ट्रीय आन्दोलन के दौर के सर्वश्रेष्ठ लेखक थे। फिल्म

जगत के साथ उनकी टकराहट औपनिवेशिक संस्कृति में पल रहे पूंजीवादी व्यवसाय के साथ राष्ट्रीय आन्दोलन की ही टकराहट थी। लेकिन, राष्ट्रीय आन्दोलन का यह पक्ष कितना कमजोर था; इस टकराहट में हिन्दी का सर्वश्रेष्ठ लेखक भी कितनी कमजोर जमीन पर खड़ा था, इसे देखना हिन्दी की जातीय परम्परा की एक दुखती हुई नस को टटोलना है।

प्रेमचन्द 1934 में बम्बई फिल्म व्यवसाय में गए।

वह परिस्थितियाँ बहुत पहले से बन रही थीं जिन्होंने उनको फिल्म लाइन में धकेला। उन परिस्थितियों की झलक जैनेन्द्र को लिखे उनके पत्रों में मिलती है। सेवासदन बनने के पौने दो साल पहले, 15 अगस्त, 1932 को उन्होंने जैनेन्द्र को लिखा : "धन का अभाव है। हंस में कई हजार घाटा उठा चुका हूँ। लेकिन साप्ताहिक के प्रलोभन को रोक नहीं सका।...इसमें भी हजारों का घाटा ही होगा।" (चिट्ठी-पत्री ।।)

हंस पत्रिका निकालकर वे हजारों रुपये का घाटा उठा रहे थे। फिर भी, राष्ट्रीय आन्दोलन के राजनीतिक संघर्ष के लिए एक नया साप्ताहिक पत्र जागरण निकालने की इच्छा को वे दबा न पाए। इधर हंस में छपी एक रचना के लिए अँगरेजी सरकार ने ५त्र पर जमानत माँगी। जमानत देने के लिए पास में रुपये न थे : "मेरे पास न रुपये हैं, न प्रामेसरी नोट, न सिक्योरिटी।" (पृ० 26, वही) इस खस्ता हालत में उन्होंने देखा कि सुदर्शन फिल्म लाइन में जा रहे हैं। जैनेन्द्र को इत्तला की, "सुदर्शनजी एक फिल्म कम्पनी में छः सौ पर नौकर हो गए।" (पृ० 29, वही) विश्वव्यापी मन्दी में अपने प्रेस के मजदूरों को मजदूरी देने के लिए पास में पैसे न थे। हंस में छपी रचनाओं पर जैनेन्द्र को पारिश्रमिक नहीं भेज पा रहे थे। दो बार लिखा, भेजूंगा। नहीं भेज सके। पत्रिका के लिए जो कागज खरीदा था, उसके कई सौ रुपये चुकाने बाकी थे। अपनी इस असफलता के मुकाबले ऋषभचरण के प्रकाशन व्यवसाय की सफलता को ईर्ष्या की नजर से देखा, जो साप्ताहिक अखबार जागरण राष्ट्रीय आन्दोलन के उद्देश्य से निकाला था, उसे लगातार आर्थिक दिक्कतों से हारकर अब बन्द करने की सोचने लगे। जनवरी, 1934 तक देख लेना तय किया। अपने साहित्यिक संघर्ष में पराजय से भरकर जैनेन्द्र को लिखा : "मैं तुमसे सच कहता हूँ, प्रेस और पत्रों पर मैं मरा जा रहा हूँ। कुछ लेखों से, कुछ रायल्टियों से, कुछ उर्दू पुस्तकों से अपनी गुजर कर रहा हूँ। लेकिन बहुत देख चुका हूँ, अब यह तमाम बन्द करूँगा।" (वही)

इन्हीं दिनों नानूभाई वकील ने उनसे 'सेवासदन' का अधिकार खरीदने की बात चलाई।

प्रेमचन्द ने हंस के दो महत्त्वपूर्ण विशेषांक निकाले जो आज भी हिन्दी साहित्य की धरोहर हैं। एक, आत्मकथा अंक, दूसरा काशी अंक। हंस का काशी

अंक निकला तो पूरे आठ सौ रुपये खर्च हो गए। प्रेमचन्द को चिन्ता थी कि अब यदि एक अंक को छः रुपये की वी० पी० करें तो बहुत-सी जगहों से पत्रिका वापस आ जाने का भय था। उधर कागज वालों के काफी रुपये बाकी थे और अब उनसे कोई नई चाल चलने की हिम्मत न हो रही थी। काशी अंक चार सौ वी० पी० गए, एक सौ पचहत्तर वसूल हुए, दो सौ पच्चीस वापस आ गए। कागज वाले को सिर्फ तीन सौ रुपये चुका सके, बाकी एक हजार सिर पर सवार था। इस बार प्रेमचन्द की बधिया बैठ गई। इस बीच सेवासदन फिल्म से 750 रुपये मिले तो, "तंगी में जब कोई रकम हाथ आ जाती है तो वे सारी जरूरतें जो मुँह दबाए पड़ी थीं, यकायक चीख मारने लगती हैं। किसी के पास कपड़े नहीं हैं, किसी के पास जूते नहीं हैं। किसी की लड़की के लिए कुछ देना चाहिए।" (पृ० 41, वही)

प्रेमचन्द का साहित्यिक संघर्ष कितना कठिन था, यह इन पत्रों से समझ में आता है। आज हिन्दी में बहुत-से लेखक हैं जो खुद को हिन्दी साहित्य के केन्द्र में देखने की महत्त्वाकांक्षा रखते हैं। दक्षिणपन्थी ही नहीं, वामपन्थी भी हैं, मार्क्सवादी भी, क्रान्ति के दूत भी। इन्हें जीवन में आर्थिक अभाव नहीं। हजारों रुपये तनख्वाह मिलती है। किताबें भेंट-उपहार में मिल जाती हैं। प्रकाशकों पर दबदबा ऐसा कि अपनी ही नहीं, इशारा करके दूसरों की भी किताबें छपवा सकते हैं। पत्रिकाओं का सम्पादन भी करते हैं, पर गाँठ से दमड़ी नहीं लगानी पड़ती। इन सारी सुविधाओं के बीच भी दस पन्ने का लेख लिखना पड़े तो महीनों लग जायें। प्रेमचन्द लिखने के लिए अपने हर आराम को कुर्बान कर देते थे; ये अपने आराम के लिए बाकी हर काम को कुर्बान कर देते हैं। जिस विचारधारा का झण्डा ये हमेशा ऊँचा उठाए रहते हैं, निजी जीवन में, परस्पर व्यवहार में, उसे कोई स्थान नहीं देते। लेखन में क्रान्ति के सवाल पर मर्-मिटने को तैयार हैं, पर जीवन में अगर उनके लिए जरा भी तकलीफ उठानी पड़े तो समझते हैं, क्या मुसीबत आ गई!

इनके मुकाबले में देखने से प्रेमचन्द का साहित्यिक संघर्ष समझ में आता है। जिस राष्ट्रीय आन्दोलन के लिए वे लिख रहे थे, वह राष्ट्रीय आन्दोलन उन्हें बाजार में लुकाठी लेकर खड़े कबीर की तरह ललकार रहा था—'जो घर फूंके आपनो, चले हमारे साथ!' इस ललकार पर प्रेमचन्द ने कुछ हद तक अपना घर भी फूंका, लेकिन इससे भी ज्यादा खुद को फूंका। राष्ट्रीय आन्दोलन को आगे बढ़ाने के लिए, जनता को जगाने के लिए उन्होंने अपने आराम की कभी परवाह नहीं की; लेखन को गौण करके गोष्ठियों और गप्पबाजी को कभी अपना मुख्य कार्यस्थल नहीं समझा। रामचन्द्र शुक्ल की ही तरह उन्होंने भी अपना खून निचोड़कर लिखने का काम किया। पत्र-पत्रिकाएँ निकालीं, कर्जदार हो गए।

व्यावसायिक मार सही, दो-दो रुपयों का हिसाब जोड़ते रहे। जीवन-भर हाथ-पाँव मारते रहे कि मुझे थोड़ी-सी आर्थिक सुविधा और मिल जाए तो मैं यह भी कर लूँगा, वह भी कर लूँगा।

ऐसे अभावों की पृष्ठभूमि पर उन्हें बम्बई की अजन्ता सिनेटोन कम्पनी ने बुलाया। सुदर्शन को फिल्म कम्पनी में छः सौ की नौकरी पर जाते हुए देखा था। खुद अपने उपन्यास पर फिल्म बनाने का हक देकर 750 रुपये पाए थे। अब आठ हजार सालाना पर नौकरी का निमन्त्रण मिला। बहुत बड़ा प्रलोभन था। जैनेन्द्र को इस निमन्त्रण की सूचना दी और लिखा : "मैं उस अवस्था को पहुँच गया हूँ कि जब मेरे लिए हाँ के सिवा कोई उपाय नहीं रह गया।" (पृ० 44, चिट्ठी-पत्री II)

नई नौकरी को लेकर प्रेमचन्द ने सपने देखने शुरू कर दिए। वहाँ सालभर रहने के बाद कुछ ऐसा कन्ट्रैक्ट करके वापस लौटेंगे कि बनारस में बैठे-बैठे तीन-चार कहानियाँ लिखकर भेज दिया करेंगे और चार-पाँच हजार रुपये मिल जाया करेंगे। तब जागरण बन्द करना नहीं पड़ेगा और हंस भी मजे से निकलता रहेगा। पैसों की हाय-हाय खत्म होगी और धड़ल्ले से किताबें लिखेंगे और छापेंगे। जैनेन्द्र की भी छापेंगे।

पर अभी मित्रों-परिचितों से नौकरी पर जाने के लिए सलाह-मशविरे करना था; इसके औचित्य को सिद्ध करना था, जो असल में पहले से ही सिद्ध था। आठ मई को जैनेन्द्र को पत्र लिखकर पूछा—"क्या सलाह है।" फिर लिखा, "मुझे तो कोई हरज नहीं मालूम होता, अगर वेतन सात-आठ सौ मिले। साल-दो साल करके चला आऊँगा।" अपना धैर्य भी दिखलाया : "मगर अभी मैंने जवाब नहीं दिया है।" प्रसादजी ने फिल्मी दुनिया में जाने से मना किया था। इसकी सूचना भी जैनेन्द्र को दी और महत्त्व देते हुए लिखा : "तुम्हारी भी अगर यही राय है तो मैं न जाऊँगा।" पर, दूसरे पक्ष की राय भी बताई, "जौहरीजी कहते हैं, जरूर जाइए।" इसके बाद असलियत भी रख दी जो सब तर्कों से बड़ा तर्क थी, "चिर संगिनी दरिद्रता भी कहती है, चलो।" निष्कर्ष निकला : "जीवन का यह भी एक अनुभव है।"

बेशक, प्रेमचन्द के जीवन का यह भी एक अनुभव रहा। पर कैसा अनुभव ?

बम्बई जाने से पहले मार्च में उनके पुराने दोस्त प्यारेलाल शाकिर ने उन्हें फिल्म में जाने से मना किया। 16 मई को कलकत्ते की न्यू थिएटर्स कम्पनी से सुदर्शन ने पत्र लिखा कि यहाँ काम भी कम है, पैसा भी मिलता है, लेकिन जो मजा घर में बैठकर अफसाने लिखने में था, वह यहाँ नहीं। पर वहाँ पैसा नहीं। क्या करें।" (पृ० 266, वही)

बम्बई पहुँचकर पहले तो प्रेमचन्द ने दोस्तों को यह दिखाने की कोशिश की

मानो वे फिल्मी दुनिया में खप सकते हों। उन्होंने ऐसी चिट्ठियाँ लिखीं मानो वे फिल्मी दुनिया के ही अंग हों। वे दोस्तों को फिल्म की ओर मुखातिब होने के लिए उकसाते रहे। जैनेन्द्र को लिखा कि तुम्हारे जेहन में कोई प्लॉट हो तो एक खुलासा भेज दो। "यहाँ कई डायरेक्टरों से जान-पहचान हो गई है। सम्भव है कहीं निकल जाए। बहुत-से सड़ियल लोगों की चीजें निकलती हैं तो फिर तुम्हारी क्यों न निकलेगी।" (पृ० 47, वही) जैनेन्द्र से उन्होंने एक बार नहीं, कई बार आग्रह किया। वह भी फिल्मी शैली में। मसलन हिमांशु राय पौराणिक या सामाजिक फिल्म के लिए कहानी चाहते थे। इसके लिए प्रेमचन्द ने जैनेन्द्र को लिखा : "अगर कोई स्टोरी ख्याल में हो तो उसका दो पेज का सिनॉप्सिस लिख भेजो।" (पृ० 56, वही) यह दो पेज के सिनॉप्सिस से कहानी का अन्दाज लगाने की शैली प्रेमचन्द ने बम्बई में ही सीखी। इससे पहले भी एक चिट्ठी में लिखा था कि पहले सिनॉप्सिस ही भेजो, "उससे कहानी का अन्दाज हो जाएगा।" (पृ० 84, वही) हिमांशु राय सीता पर फिल्म बनाना चाहते थे। जिस प्रसाद ने प्रेमचन्द को फिल्म लाइन में जाने से मना किया था, उस प्रसाद को भी प्रेमचन्द फिल्म के लिए लिखने की सिफारिश करने से बाज न आए, "मेरे ख्याल से सीता का जितना सुन्दर चित्र आप खींच सकते हैं, दूसरा नहीं खींच सकता।" (पृ० 184, प्रेमचन्द विश्व कोश।)

सबसे आत्मविश्वास-भरा पत्र तो उन्होंने दूर बैठे बनारसीदास चतुर्वेदी को लिखा। 27 सितम्बर; 1934 को बनारसीदास को उन्होंने बम्बई में अपने होने के औचित्य को सिद्ध करते हुए लिखा, "यहाँ की हालतें मेरे लिए काफी ठीक हैं क्योंकि इस उम्र में अब मेरे बहकने का कोई डर नहीं है। इसके विपरीत, हो सकता है कि मेरा इस लाइन में रहना कुछ रोक-थाम करे।" (पृ० 89, चिट्ठी-पत्री।।)

यानी प्रेमचन्द फिल्मी दुनिया में अपनी भूमिका को मानते थे। फिल्मी दुनिया प्रेमचन्द के लिए ठीक थी और शायद प्रेमचन्द भी उसके लिए ठीक साबित होंगे।

अजन्ता सिनेटोन में आए हुए उन्हें अभी चार महीने भी नहीं गुजरे थे। बनारसीदास को पत्र लिखने के ठीक दो महीने बाद जैनेन्द्र को लिखा कि मेरा बम्बई आना निरर्थक हुआ क्योंकि मैं यहाँ अपने मन-मुताबिक कुछ भी करने में असमर्थ हूँ। मैं जिन इरादों से आया था, उनमें से एक भी पूरा होता नजर नहीं आता। ये प्रोड्यूसर जिस ढंग की कहानियाँ बनाते आए हैं उसकी लीक से जौ-भर भी नहीं हट सकते।" (पृ० 51, वही) उन्हें लगा कि इस लाइन में रहकर वे कुछ भी रोक-थाम नहीं कर सकते। उन्होंने देख लिया कि उनके कलात्मक और सामाजिक मूल्यों और फिल्मी दुनिया के मूल्यों में कोई मेल नहीं। "वल्गैरिटी

को यह लोग 'एण्टरटेनमेण्ट वैल्यू' कहते हैं। अद्भुत में ही इनका विश्वास है। राजा-रानी, उनके मन्त्रियों के षड्यन्त्र, नकली लड़ाई, बोसेबाजी यही इनके मुख्य साधन हैं।" अपनी कला और रचनाओं में इन साधनों का उपयोग करना प्रेमचन्द का ध्येय कभी नहीं रहा। "मैंने सामाजिक कहानियाँ लिखी हैं, जिन्हें शिक्षित समाज भी देखना चाहे। लेकिन उनको फिल्म करते इन लोगों को सन्देह होता है कि चलें या न चलें।" जिस प्रेमचन्द की कहानियों को सारे हिन्दुस्तान की जनता ने बड़े चाव के साथ पढ़ा, आदर और प्यार से अपना लिया, उसी प्रेमचन्द की कहानियों को फिल्म के प्रोड्यूसर-डायरेक्टर सन्देह की नजर से देखते थे कि पता नहीं, लोगों को पसन्द आए या नहीं। प्रेमचन्द की यह खुशफहमी हवा हो गई कि फिल्मी दुनिया में उनकी भी एक भूमिका है।

जिस समय प्रेमचन्द ने बनारसीदास को आत्मविश्वास-भरा पत्र लिखा था, उस समय उनकी लिखी कहानी पर मजदूर फिल्म बन रही थी। प्रेमचन्द के साहित्य से परिचय रखने वाले किसी भी व्यक्ति को यह विश्वास न आएगा कि मजदूर की कहानी प्रेमचन्द ने लिखी थी। मजदूर वर्ग की चेतना को दूषित करने वाली, सामाजिक यथार्थ को तोड़-मरोड़कर और उसमें झूठ मिलाकर, बनावटी और गढ़े हुए चरित्रों से बनी इस फिल्म को प्रेमचन्द के मित्रों ने पसन्द नहीं किया। चित्रपट में उसकी कटु आलोचना भी हुई। खुद प्रेमचन्द ने जैनेन्द्र को लिखे पत्र में कबूल किया—"'मजदूर' में मैं इतना थोड़ा-सा आया हूँ कि नहीं के बराबर।" (पृ० 52, वही) इसी पत्र में अपनी अगली फिल्म के बारे में लिखा, "इसके बाद एक रोमांस जा रहा है। वह भी मेरा नहीं है। मैं उसमें बहुत थोड़ा-सा हूँ।" प्रेमचन्द ने अब फिल्म जगत में अपने खपने की किसी भी उम्मीद को छोड़ दिया। उन्होंने जैनेन्द्र को बताया कि "लेखक कलम का बादशाह क्यों न हो, यहाँ डायरेक्टर की अमलदारी है और उसके राज्य में उसकी हुकूमत नहीं चल सकती। हुकूमत माने तभी वह रह सकता है।" यहाँ लेखक यह नहीं कह सकता कि—"मैं जनरुचि को जानता हूँ।" क्योंकि, डायरेक्टर और भी जोर से कहता है, "आप नहीं जानते, मैं जानता हूँ।" डायरेक्टर खुलकर कहते हैं कि "हम यहाँ जनता का सुधार-संस्कार करने नहीं आए हैं। हमने व्यवसाय खोला है, धन कमाना हमारी गरज है।"

प्रेमचन्द ने फरवरी, 1934 में ही फिल्मी दुनिया छोड़ देने का निश्चय कर लिया जबकि उनके साल भर के कण्ट्रैक्ट को पूरा होने में अभी तीन महीने और थे। उन्होंने जैनेन्द्र को लिख दिया कि "मई के अन्त में बन्दा काशी में उपन्यास लिख रहा होगा।" उन्होंने जैनेन्द्र को लिखा कि "फिल्म में मेरे मन को सन्तोष नहीं मिला। बनारस में धन नहीं है, मगर सन्तोष है।" जो बात सुदर्शन ने प्रेमचन्द से कही थी, ठीक वही बात आज प्रेमचन्द जैनेन्द्र से कह रहे थे। सुदर्शन

और प्रेमचन्द में फर्क यह था कि धन के साथ सन्तोष न मिलने पर भी सुदर्शन धन को ठुकरा न सके; प्रेमचन्द ने इसे अधीरता से ठुकरा दिया।

फिल्म जगत के उनके अनुभव कड़वे रहे। राष्ट्रीय आन्दोलन सिर्फ राष्ट्रीय स्वाधीनता का आन्दोलन न था। वह जन-जागरण का आन्दोलन भी था। वह समाज में सुधार का, सामाजिक पुनर्गठन का आन्दोलन भी था। लेकिन राष्ट्रीय आन्दोलन में प्रेमचन्द जिन मूल्यों के लिए लड़ रहे थे, फिल्मी दुनिया में उन्हें जगह नहीं मिली। जनता को उनसे ज्यादा जानने का दम्भ भरने वाले फिल्म निर्माता-निर्देशकों ने उन मूल्यों को यह कहकर ठुकरा दिया कि इसमें 'एण्टरटेनमेण्ट वैल्यू' नहीं है। फिल्मों की संस्कृति और मूल्यों की कड़ी आलोचना करते हुए प्रेमचन्द ने 19 मार्च, 1935 को हशमुद्दीन गोरी को लिखा सिनेमा वाले सिर्फ पैसा कमाने के व्यावसायिक उद्देश्य से प्रेरित हैं और समाज के सुधार में विश्वास नहीं करते। "सिनेमा में किसी इस्लाह की तवक्को करना बेकार है। यह सनत भी उसी तरह सरमायादारों के हाथ में है जैसे शराब-फरोशी।" शराब का व्यापार करने वाले पूँजीपतियों से तुलना करके प्रेमचन्द ने अपने वक्त के फिल्म-व्यवसाय के बारे में बता दिया कि राष्ट्रीय आन्दोलन को उसके प्रति कैसा रुख रखना होगा। फिल्मों के जरिए समाज में नंगे नाचों, चुम्मावाजी और स्त्रियों पर पुरुषों की हिंसा को जायज ठहराया जा रहा था। जीवन-भर प्रगतिशील मूल्यों और राष्ट्रीय संस्कृति के लिए लड़ने वाले लेखक को अपनी और राष्ट्रीय आन्दोलन की इस विवशता पर क्षोभ हुआ कि जिस औपनिवेशिक संस्कृति के खिलाफ देश में संघर्ष चलाया गया, उस औपनिवेशिक संस्कृति की सारी बुराइयाँ फिल्म के जरिए भारतीय समाज में लगातार फैलाई जा रही हैं।" उन्होंने लिखा, "सिनेमा के जरिए मगरिब की सारी बेहूदगियाँ हमारे अन्दर दाखिल की जा रही हैं, और हम बेबस हैं।" बेबस इसलिए कि समाज में इसके खिलाफ कोई आन्दोलन न था, जनता में सजगता न थी।

जून, 1934 से मार्च, 1935 तक, अजन्ता सिनेटोन में दस महीने रहकर प्रेमचन्द बनारस लौट आए। हिमांशु राय ने उनके सामने बनारस से ही फिल्म के लिए कहानियाँ लिखकर भेजने का कण्ट्रैक्ट करना चाहा। कभी प्रेमचन्द ने खुद यह सपना देखा था। दस महीने के अनुभवों के बाद उन्होंने इस सपने से भी मुँह मोड़ लिया।

प्रेमचन्द फिल्मी दुनिया से लौट गए। चित्रपट का आन्दोलन भी अगले कुछ सालों के बाद टूट गया। हिन्दी फिल्में राष्ट्रीय आन्दोलन का अंग न बन सकीं। हिन्दी फिल्में हिन्दी की जातीय संस्कृति से दूर ही रहीं; आज भी दूर हैं। इसके कारण क्या हैं?

हिन्दी फिल्मों के मुकाबले बंगला फिल्में बंगला के साहित्य और जातीय

संस्कृति के तब भी निकट थीं, आगे भी निकट रहीं। कारण क्या है?

एक खास कारण यह है कि बंगला फिल्मों के निर्माण का केन्द्र बंगाल में ही रहा और बंगाली लोग ही बंगला फिल्मों का निर्माण करते रहे जबकि हिन्दी फिल्मों का निर्माण-केन्द्र हिन्दी प्रदेश से बाहर कायम हुआ और हिन्दी फिल्में बनाने का काम हिन्दी लोगों ने नहीं बल्कि विजातीय लोगों (गैर-हिन्दीभाषियों) ने किया। इन्होंने बाजार की जरूरत से अपनी फिल्मों में माध्यम तो हिन्दी भाषा को रखा, लेकिन हिन्दी-भाषी समाज की संस्कृति और परम्पराओं में कभी दिलचस्पी नहीं ली। हिन्दी भाषा भी वे अँगरेजी के माध्यम से ही समझ पाते हैं। यह स्थिति आज बनी हुई है; 1934 में भी यही हालत थी जब प्रेमचन्द को अपनी लिखी कहानी या संवादों का अँगरेजी में तर्जुमा करके अजन्ता सिनेटोन के अधिकारियों को समझाना पड़ता था।

इसका मतलब यह हुआ कि आधुनिक काल में बंगाली या मराठी जातियों के सांस्कृतिक विकास की प्रक्रिया से हिन्दी जाति (?) के सांस्कृतिक विकास की प्रक्रिया कुछ अलग और पिछड़ी हुई रही है। हिन्दी प्रदेश में पुनर्जागरण का आन्दोलन बंगाल और महाराष्ट्र की तुलना में इतना कमजोर रहा कि यहाँ सामाजिक-सांस्कृतिक विकास उस तरह से नहीं हो सका कि हिन्दी-भाषी शिक्षित मध्यवर्ग भी फिल्म-निर्माण में उसी तरह जुटता और उसे जातीय रूप देता जैसे कि बंगाली या मराठी शिक्षित मध्यवर्ग ने किया। ऐसी हालत में प्रेमचन्द को बाजार से टकरा कर पराजित होना ही था।

□□