

DOSSIER THÉMATIQUE :

Quel avenir pour le théâtre dans le monde arabe ?

Pratiques, formes et perspectives de la pérennisation du courant théâtral dans le monde arabe

TRADUIRE NOVARINA EN ARABE*

Les mots sens dessus dessous

Georgine Ayoub

Institut National des Langues et
Civilisations Orientales, Paris / Cermom

Abstract | Le texte de théâtre est toujours un texte à venir, selon l'expression de Valère Novarina. Une fois écrit, il s'écrit encore sur scène. Et c'est toujours une entreprise délicate de le traduire. L'entreprise est encore plus difficile dès lors qu'on a affaire à un texte de théâtre où l'aventure de la pensée est dans le traversement même du langage, où affleure « une parole d'avant la capacité de parler », où les mots, « mis en mouvement », vous surprennent avec des sens imprédictibles, incisifs, à la faveur d'une sonorité mystérieuse ou d'un crochepied fait à la grammaire. C'est là la grande difficulté de la traduction du texte novarinien vers toute langue. Cette traduction est d'autant plus redoutable vers l'arabe littéraire que cette variété d'arabe a noué, depuis plus d'un millénaire, un lien indéfectible avec le sacré. Lien qui tend à figer sens et formes, à stigmatiser toute figure du multiple et de la variation. L'article tente de tisser une réflexion sur ces questions.

Mots-clés | Valère Novarina, traduction, théâtre novarinien, texte de théâtre, séance arabe médiévale, arabe littéraire, sens des mots.

* Le 5 octobre 2019, au Théâtre National de la Colline, à Paris, se réunissaient douze traductrices et traducteurs du monde entier « pour traduire, lire, discuter, danser et fêter les textes de Valère Novarina ». La rencontre était organisée par Marco Baschera et Constantin Bobas, en présence de Valère Novarina. Les travaux de cette journée ont été publiés par les éditions Hermann, en 2021, sous le titre *La République des traducteurs. En traduisant Valère Novarina*, ouvrage co-édité par Marco Baschera et Constantin Bobas. Le texte présent et les traductions qui figurent en annexe sont issus des travaux de cette journée à laquelle je participais pour traduire vers l'arabe, et ont été publiés dans *La République des traducteurs*, pp. 87 à 103. Comme la traduction est un « ressassement infini », pour reprendre un mot de Maurice Blanchot, j'ai fait quelques mineures modifications à la traduction, en la relisant. Je remercie les éditions Hermann, Valère Novarina, Marco Baschera et Constantin Bobas d'avoir permis la présente publication. Et suis heureuse qu'elle figure dans une revue universitaire du Liban.

Abstract | The theater text is always a text to come, according to Valère Novarina's expression. Once written, it writes itself over and over again on stage. And translating it is always a delicate undertaking. This task is even more difficult when we have a theatrical text where the adventure of thought resides in the very fact of going through language, where "a speech from before the ability to speak" emerges, where the words, "set in motion", surprise you with unpredictable, incisive meanings, thanks to a mysterious sonority or a tripping up of grammar. This is the great difficulty in translating the Novarinian theater into any language. This translation is even more formidable towards literary Arabic as this variety of Arabic has for more than a millennium forged an unbreakable link with the sacred, a link which tends to freeze meaning and forms, to stigmatize any figure of multiple and variation. This article attempts to weave a reflection on these issues.

Keywords | Valère Novarina, translation, Novarina's theatre, theatre text, medieval Arabic *maqâma*, literary Arabic, meaning of words.

Traduire Novarina en arabe, c'est introduire sur la scène arabe un théâtre où les mots se défont de leurs chaînes et, se lançant dans une improbable danse, percutent de plein fouet le spectateur, interdit, lorsqu'il s'y attend le moins, avec un sens inattendu, imprédictible, incisif, comme si les mots s'étaient recréés dans leur tournoiement. Leur mouvement, que porte dans sa chair et sa voix l'acteur, sorte de métaphysicien lunaire, devient le lien puissant entre la scène et la salle venue voir et écouter.

Valère Novarina le souligne souvent dans les entretiens qu'il a donnés, nos mots sont toujours prompts à devenir des idoles que nous nous hâtons de vénérer, d'arborer tels des fétiches qui éludent la pensée et la court-circuitent. Les textes de Novarina voudraient remettre les mots en mouvement, les voir se consumer au contact de la pensée, les rendre à leur nature de « bêtes semi-sauvages », « les mettre sens dessus dessous, les voir un instant à l'envers, dans un sens différent ou décalé » et « non plus les considérer selon [...] leur sens cerné, délimité, défini¹ ». Car il y a « un traversement du langage dans toute pensée vraie² ».

C'est cette aventure de la pensée qui anime le texte théâtral, qui fait l'intérêt de la traduction vers l'arabe littéraire et sa grande difficulté. Elle constitue, certes, la difficulté de la traduction vers toute langue car, justement, le sens dans ces textes est en équilibre instable. On ne sait jamais sur quel pied le mot, « levé avant son sens³ », pour reprendre l'expression de René Char, va danser ou retomber. Un croche-pied est justement toujours là, dans le tissu soyeux du mot poli par l'usage, une consonne de plus ou de moins, une conjugaison inhabituelle qui nous arrête brusquement devant un mot familier et nous fait réfléchir sur son sens. Toutes les ressources du langage sont utilisées à cet effet dans le théâtre novarinien.

Ainsi « les mots à double entente⁴ », les mots sans sens convenu qui égrènent leurs sonorités mystérieuses, les néologismes grammaticaux qui font surgir de nouvelles figures associées au mot, les énumérations de noms propres ou de surnoms qui déroulent, en quelques syllabes, tout un récit, les litanies, l'affleurement d'« une parole d'avant la capacité de parler⁵ », comme le dit le comédien André Marcon, tout cela s'attelle à nous faire réfléchir à notre parcours tourmenté d'êtres de langage aux mille noms et surnoms, stupéfaits d'être au monde⁶. Mais cette « mise en mouvement » du mot rend la traduction

1- *Littérature*, n° 176, décembre 2014, p. 19.

2- BOYER Frédéric, NOVARINA Valère, « L'innovation par le verbe et l'image », entretien réalisé par Nathalie Sarthou-Lajus et François Euvé, *Études*, 2015 :1, p. 103.

3- CHAR René, *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1978, p. 109.

4- NOVARINA Valère, *La Quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L, 2012, p. 124.

5- MARCON André, « Le discours aux animaux au théâtre des Bouffes du Nord », entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat, *La Terrasse*, n°240, 28 janvier 2016.

6- « Chacun est en face de l'amplitude et du saut indicible de la vie, et de la stupéfaction d'être là. Et de l'étonnement de parler. Personne ne se remet de la chute de naître. » NOVARINA Valère, *L'Organe du langage c'est la main, Dialogue avec Marion Chénétier-Alev*, Paris, Argol, 2015, p. 127.

vers toute langue très difficile, voire impossible. Il faut accepter, dans ce cas, de perdre le texte pour le recréer⁷ afin qu'y apparaisse quelque figure qui s'inscrive profondément dans la culture du texte traduit et dans laquelle les locuteurs de cette langue se reconnaissent.

La traduction est d'autant plus redoutable vers l'arabe littéraire que cette variété d'arabe a noué, depuis plus d'un millénaire, un lien indéfectible avec le sacré. Lien qui tend à figer sens et formes, à stigmatiser toute figure du multiple et de la variation, à faire régner l'Un, dans son implacable univocité. Bien des mots de l'arabe sont devenus des idoles auxquelles on ne peut guère toucher. On a souvent déploré, à juste titre, la clôture du sens des mots dans une langue littéraire où rien ne devait bouger, le figement des mots empêtrés dans leurs habits de cérémonie. *A contrario*, on a souvent déploré le peu de cas que l'écriture contemporaine arabe faisait des mots, son inattention au mot. Et l'aimable charabia quelque peu creux dans lequel se complaisent souvent les textes en arabe littéraire moderne, calquant leurs tours et leur lexique sur les tours et le jargon occidental, accumulant les approximations, est sans doute une revanche que prend la langue, tenue trop longtemps à l'étroit dans une chemise empressée qui rudoie la peau.

Là aussi, pour que puisse devenir lisible, plutôt audible, une traduction, il faut accepter de perdre le texte pour le recréer. Plus que tout autre, le théâtre novarinien permet, sans doute même enjoint-il, au traducteur de se traduire en traduisant. C'est, là aussi, pour le traducteur, son immense intérêt. Mais cette recreation ne peut pas seulement être purement individuelle, purement idiomatique. Celui qui traduit se fait caisse de résonance de toutes sortes de forces qui traversent la langue. Son texte tente de s'inscrire profondément dans la culture tout en donnant à respirer un ailleurs qui bouscule. Si la traduction est sentie simplement comme un gadget de la modernité importé d'Occident, elle roulera vite au néant.

**

Dans sa tentative, le traducteur a de la chance. Car l'arabe écrit, dit arabe littéraire ou arabe classique – et, sans doute, toutes les variétés d'arabe –, a une longue, très longue et très antique attention au mot, à ses sorties fantasques, aux farces qu'il est toujours prêt à nous jouer. Sans doute, la clôture elle-même, imposée par l'histoire, y a-t-elle été pour quelque chose. Se sont développés, en effet, dans la culture, un travail fervent sur les mots et une réflexion puissante sur le langage, comme si ce qui ne pouvait se disperser travaillait la langue de l'intérieur. Certes, la structure des langues sémitiques s'y prêtait où des racines consonantiques instancient des formes morphologiques très régulières

7- Voir ce qu'en dit Frédéric Boyer à propos de la traduction de la Bible dans BOYER Frédéric, NOVARINA Valère, « L'innovation par le verbe et l'image », entretien réalisé par Nathalie Sarthou-Lajus et François Euvé, *Études*, 2015 :1, p.109.

qui permettent le jeu de mots et la « double entente ». Mais il y a davantage. Plusieurs genres hautement littéraires de la tradition ont, en effet, exploré des voies d'écriture qui peuvent rendre la voix de Novarina audible. On peut penser, en particulier, au genre de la séance (*Maqâma*), qui a exploré les ressources du langage et dont les maîtres médiévaux incontestés furent Hamađânî⁸ et Ĥarîrî⁹. Certes, les séances de ces deux auteurs sont bien éloignées dans leur esprit de la quête de Novarina, mais la séance qui, dans son mouvement giratoire, a cultivé le paradoxe, la parodie, le burlesque, la loghorrée verbale, où les mots scintillent de toutes leurs facettes, rend sans doute la quête de Novarina audible. Et il suffit de lire la supplique initiale des Séances de Ĥarîrî pour sentir, ardente, cette attention au mot, au feu duquel on peut se brûler, car se taire peut être aussi infâmant que l'excès de parole, et « l'outrage du mutisme infâmant » est aussi rédhibitoire que « l'excès de bavardage¹⁰ ».

Mais plusieurs autres voies d'écriture peuvent aussi évoquer la quête de Novarina. Les litanies de noms propres qui se retrouvent dans ses pièces de théâtre et cette fascination pour le passage des générations, héritée de la Bible, évoquent, par exemple, celles des historiographes arabes des VIII^e et IX^e siècles dans leurs généalogies qui remontent à Adam – généalogies influencées également par des traditions bibliques, mais aussi par des traditions propres à l'Arabie.

**

Mais il n'est pas question de faire une traduction précieuse ou érudite. Traduire, c'est s'adresser aux locuteurs arabes contemporains, dans une langue qui les touche, par des mots dans lesquels ils peuvent se reconnaître mais où résonne aussi une longue tradition littéraire. Et, remettre les mots en mouvement requiert, en définitive, de faire entendre le multiple sous l'Un, en premier lieu de faire résonner la langue française sous l'arabe, mais aussi de faire résonner silencieusement les variétés orales de l'arabe sous la variété littéraire et dans ses interstices. Traduire, c'est ne pas faire perdre au mot sa limpidité de cristal et au tour syntaxique sa sobriété ciselée par des siècles de culture et travaillée par la pensée, tout en lui gardant sa polyphonie, sa couleur et ses facettes ludiques, où s'entend le bruit de la rue. Car le théâtre arabe, qui ne s'est guère institué au XIX^e siècle en continuité avec les formes de théâtralité arabes classiques mais s'est voulu résolument un théâtre à l'occidentale, importé d'Occident avec la campagne de Bonaparte, a très vite adopté, au XX^e siècle, les variétés dialectales,

8- Aĥmad Badi' al-Zamân « le Prodige du Siècle », écrivain et épistolier arabo-iranien, naquit à Hamađân en 358/968 et mourut à Herât en 398/1008. Cf. BLACHÈRE Régis, « al-Hamađhâni », *Encyclopédie de l'Islam 2* [en ligne], Brill. Lien : <https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopedie-de-l-islam/alpha/b?s.rows=50&s.start=0&lang=de> (Consulté le 03 février 2023).

9- Abû Muĥammad al-Qâsim b. 'Alî b. Muĥammad b. 'Uĥmân b. al-Ĥarîrî al-Baĥrî, poète et philologue arabe surtout connu par ses *Maqâmât*. Né en 446/1054, il mourut en 516/1122. Cf. MARGOLIOUTH David Samuel et PELLAT Charles, « (al-)Ĥarîrî », *Encyclopédie de l'Islam 2* [en ligne], Brill. Lien : <https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopedie-de-l-islam/alpha/k?s.rows=100> (Consulté le 03 février 2023).

10- ĤARÎRÎ (AL-), *Maqâmât*, Beyrouth, édition Khaffâjî, 2 vol., al-Maktaba al-Ĥaqâfiyya, s.d.

langues des échanges quotidiens, comme langue du théâtre, à côté de l'arabe littéraire et souvent en lieu et place de celui-ci. De grands dramaturges arabes se sont tenus entre arabe littéraire et variété dialectale dans leur écriture théâtrale et dans leur réflexion sur le théâtre. Langue bicéphale pour le locuteur, l'arabe doit le rester pour l'auditeur. Une variété doit en faire entendre en silence d'autres, dans un total respect de la variété littéraire dans laquelle est ici écrit le texte. Respect qui demeure sa condition d'intelligibilité et la condition du traversement du langage par la pensée.

**

Dans les ateliers qui se sont tenus au théâtre de la Colline les 5 et 6 octobre 2019, trois extraits furent proposés aux traducteurs. Sans doute la difficulté majeure des extraits proposés dans l'atelier n° 1 était-elle non pas tant dans la traduction de l'extrait lui-même que dans la traduction du titre des œuvres dont ces textes sont extraits. Traduire un titre n'est jamais anodin : celui-ci cristallise l'œuvre.

Lumières du corps, qui conjugue corps et lumières plurielles, là où on s'attend à l'opacité pour le corps et à l'unicité pour la lumière, qui fait résonner, en silence, l'expression « lumières de l'esprit », se traduit avec bonheur en arabe, si on emprunte deux voies, toutes deux millénaires. Voie du christianisme arabe où le terme *jasad*¹¹ garde, vibrant, dans ses sonorités, le mystère de l'incarnation, et voie du soufisme en Islam qui pense à la fois la lumière et des lumières plurielles, dans une tradition qui remonte aux grands mystiques musulmans médiévaux. *Lumières du corps* traduites par la simple annexion d'un nom à un autre, *anwâru al-jasad*, se fait, sans l'avoir cherché, l'écho de titres de multiples ouvrages soufis où se trouve le mot *anwâr*¹².

En revanche, la traduction du titre *La Quatrième personne du singulier* n'est pas aussi immédiate. Elle ne peut guère être littérale, les grammairiens arabes n'ayant pas appréhendé les pronoms comme une classe homogène qu'ils auraient nommée de manière formelle ainsi que le fait la grammaire grecque et, à sa suite, « les grammaires de toutes les langues dotées d'un verbe¹³ », mais les ayant désignés en relation avec leur rôle dans l'énonciation : la première personne étant *al- mutakallim* (« celui qui parle »), la deuxième personne *al-mukhâtab* (« celui à qui on s'adresse ») et la troisième personne *al-ghâ'ib* (« celui qui est absent [à l'énonciation] »). Aussi, partant de ces désignations qui impliquent « une notion juste du rapport entre les personnes¹⁴ » et individuent le terme « singulier », nous proposons une dénomination négative de cette quatrième personne du singulier. Elle est *al-mufrad alladhî laysa bi-mutakallimin*

11- Prononcer le s /s/ et non /z/.

12- On peut penser par exemple à *Miškâtu al-anwâr de Ghazâlî* (m.1111) (*Le Tabernacle des Lumières*, tr. R. Deladrière, Paris, Seuil, 1981) ou à *al-Anwâru al-qudsiyya...* de Sha'rânî (m.1565).

13- BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976 <1966>, t. I, p. 225.

14- *Ibid*, p. 227.

wa-lâ mukhâtabin wa-lâ ghâ'ibin, littéralement « le singulier qui n'est ni celui qui parle, ni celui à qui on s'adresse, ni l'absent [à l'énonciation] ». Sans doute une quatrième personne du singulier.

**

Le texte de théâtre est un « texte à venir », dit Novarina. L'affirmation est au centre de ce premier extrait. Ce qui la précède et la suit ne fait que la déplier, qu'en déployer les mouvements. Le texte théâtral est un in-accompli, qui ne cesse de s'accomplir sur scène. Écrit, produit, objet créé, il devient sujet sur scène, écrit écrivant. L'opposition si sobre, car apophonique, que permet l'arabe littéraire entre une forme passive et stative du verbe – ou, plus exactement, dont le sujet est « inconnu » – et une forme active progressive, un *yuktabu* (« qui est écrit ») par opposition à un *yaktubu* (« qui écrit »), tente d'évoquer cet écrit écrivant et prépare la traduction de l'expression « texte à venir ». Celle-ci sera simplement rendue par un participe actif qualifiant « texte », participe qui, en arabe littéraire et dans bien des langues sémitiques au demeurant, désigne, comme la forme préfixale du verbe, un procès non borné, un procès ouvert, un procès futur imminent. Un texte toujours à venir, en somme, un *naṣṣun âtin abadan*.

Cette idée d'un texte de théâtre toujours à venir existe-t-elle déjà dans le théâtre arabe ? La question embarrasse, laisse perplexe, jusqu'au moment où l'on réalise qu'elle présuppose, implicitement, l'existence de grands textes de théâtre en langue arabe dont la vie dépasse celle des représentations de la pièce. Un colloque très récent sur le théâtre arabe¹⁵ constatait la crise du texte de théâtre et de l'écriture théâtrale arabes décrivant une relation tendue entre metteur en scène et auteur où le rôle de l'auteur est souvent relégué à celui d'« exécuteur » des desiderata du metteur en scène ou de l'acteur-étoile. Il reste néanmoins qu'il existe de grands textes de théâtre. Si l'on revient aux expériences théâtrales les plus marquantes de la dernière décennie, ce sont celles d'un auteur-metteur en scène-acteur qu'on a vu se produire parfois au festival d'Avignon. Elles disent, à leur manière, que le texte théâtral est effectivement un « texte à venir », l'auteur-acteur se chargeant de réécrire sur scène, avec sa propre chair, le texte qu'il a écrit.

Le texte, tissé par l'auteur, se retisse sur scène. Trame de l'écrit qui se noue à la trame de l'espace et surtout à la chair de l'acteur. Le terme qui dit « texte » en arabe, le terme *naṣṣ*, ne contient guère la métaphore du tissage. Le verbe *naṣṣa*, qui était pour nous un impensé avant cette réflexion sur la traduction, signifie, au sens propre, dans la langue du VIII^e siècle, « élever quelque chose », sens propre

15- Il s'est tenu dans le cadre du festival théâtral de Shâriqa (29 février – 6 mars 2020). Cf. Compte-rendu des colloques qui ont accompagné le festival : NÂJÎ Sâfira, «Ayyâm al-Shâriqa al-masrahiyya : multaqa fikrî yunâqîš iškaliyyat al-masraḥ wa- urûḍ jassadat ma'âl al-insân wa-ḥarâb al-'âlam» [en ligne], *al-Faysal*, Riyad, 2020/523 – 524. Lien : <https://www.alfaisalmag.com/?p=18426> (Consulté le 03 février 2023).

qui semble avoir fait essaimer cette métaphore en de multiples directions. En particulier, *naṣṣa*, c'est « élever » un dit prophétique (*ḥadīth*) à son auteur ultime, à travers une chaîne de transmetteurs qui traverse de multiples générations. C'est aussi « élever » quelque chose ou quelqu'un, et donc le montrer – ainsi, par exemple la mariée dans une noce –, en conséquence le rendre apparent, univoque. Et c'est cette univocité – univocité de la lettre qui ne souffre aucune ambiguïté, univocité du sens qui ne souffre aucune interprétation seconde –, qui semble devoir être retenue pour l'usage du terme *naṣṣ* en tant que texte. C'est, du moins là, l'opinion de plusieurs lexicographes, dont celle d'un immense savant du XV^e siècle, Suyūṭī. Quoi qu'il en soit, *naṣṣ* est effectivement utilisé pour désigner les mots exacts, la lettre du texte d'un auteur ou d'un écrit. En somme, le *naṣṣ*, rivé aux chaînes de l'Un, est très exactement ce que l'écriture théâtrale, celle de l'auteur, celle de l'espace, celle de la « chair », devra se charger de délier.

C'est le verbe *kataba* (écrire) et sa nominalisation (*kitāba*, écriture) qui permettent de rejoindre la métaphore du tissage. Il est fort probable que *kataba* au sens d'« écrire » soit un sens propre du mot, la racine, corrélée à ce sens, existant dans d'autres langues sémitiques. Toutefois, le premier sens qu'on lit dans le plus ancien dictionnaire arabe, un dictionnaire du VIII^e siècle¹⁶, est « coudre avec une ficelle ou une lanière de cuir, les narines d'une chamelle [afin qu'elle ne reconnaisse pas que le petit qu'elle allaite n'est pas le sien] ». C'est « coudre ou recoudre un sac ou une outre, nouer avec une ficelle l'orifice d'une outre... » C'est cette capacité de nouer, de lier, de coudre et de recoudre, qui se fait l'écho direct du « tout se tisse sur scène » de Novarina, jeu de nœuds et de recouture qui présuppose de défaire les liens d'un *naṣṣ* figé dans sa lettre. Un autre verbe au demeurant vient au secours de *kataba*, le verbe *ḥabaka*, signifiant « tisser de manière serrée », « serrer un nœud ». Il a donné en arabe contemporain un dérivé nominal, *ḥabkat-un*, qui est le terme consacré pour « trame, texture » d'une histoire.

Cette conception du texte de théâtre comme un « texte à venir » a certes un impact sur la traduction : sans doute la conscience aiguë que le texte traduit n'est qu'un texte en puissance, appelé à être retissé sur scène.

**

Dans la traduction de l'extrait de *La Quatrième personne du singulier*, le traducteur doit, en effet, trouver une voie de traduction qui, à la fois, fasse résonner les allusions bibliques et décrive des réalités ou des dynamiques scéniques très concrètes. L'arabe littéraire connaît plus d'un millénaire de traductions des textes bibliques – et il est des esprits audacieux qui pensent même que des fragments de la Bible avaient déjà été traduits dans cette variété d'arabe avant l'Islam. En tout cas, l'immense ouvrage qu'ont constitué les deux traductions

16- *Kitāb al-'ayn* sous *kataba*.

nouvelles de la Bible au XIX^e siècle à partir des sources hébraïques, araméennes et grecques, a profondément marqué l'arabe moderne. Le verbe, dans l'Évangile de Saint Jean, est traduit par le terme *kalima* (« mot », « parole »). L'acte du verbe, *fi 'lu al-kalima*, qui semble très biblique, décrit aussi très concrètement ce qui se passe sur la scène novarinienne, où le mouvement des mots, l'acte de la parole, est le lien, puissant, qui attache le spectateur à la scène, mouvement porté par le feu du souffle – *lahab al-nafas* – de l'acteur. Entre *nafas* (« haleine », « souffle », « respiration ») – que nous avons choisi pour souffle – et *nafs* (« âme »), une simple voyelle et le bonheur des racines sémitiques porteuses d'une notion sémantique commune. Se présente inmanquablement à l'esprit le terme *rûh*, signifiant, dans un arabe plus ancien, « souffle » et « esprit », mais il ne nous semble pas pouvoir exprimer le souffle, la respiration de l'acteur qui est la respiration du mot.

Pour traduire le rythme emporté, haletant, de l'extrait proposé, animé par des rejets violents et définitifs, structurés par la répétition des négations en « pas de... », rejets que contrebalancent des affirmations tout aussi fortement scandées (introduites par « mais... »), collier d'énumérations négatives ou affirmatives, nous avons proposé des phrases nominales mises dans la portée d'une négation générique inaugurale, la négation *lâ*, et, en contrepoint, des énumérations affirmatives. Pas de verbe dans les principales – nous l'avons réalisé en réfléchissant à notre traduction. Pas de prédications qualificatives mais des assertions d'existence ou de négation de l'existence, le seul verbe – hormis les verbes des relatives – étant à peine un verbe, le verbe *laysa*, « ne pas être ». De multiples allitérations se font écho pour évoquer le « combat musical » de l'extrait : aux pluriels des assertions négatives dans les deux premières lignes, se déclinant par des pluriels féminins externes en *-ât*, répondent les allitérations galopantes en *-âr*, *-râ*, des assertions affirmatives où la voyelle /a/ se combine avec la liquide vibrante /r/ : *afkâr*, *i 'şâr*, *'irâk*, *jârîf*. Toute la traduction est dominée de part en part par cette voyelle ouverte longue, la plus sonore de toutes, un /â/ qui se retrouve quasiment dans tous les mots.

Au fond, la manière la plus juste d'aborder la traduction du théâtre novarinien est de se laisser guider par les mots. C'est le mot, sa grâce immédiate, son écho à travers les siècles, qui semble guider la pensée et lui prendre la main. L'acteur qui réécrit le texte par sa respiration propre, qui met en mouvement les mots dans sa propre chair, devrait se voir offrir – dans l'idéal – par le traducteur, des mots qui respirent, sans ornements superflus, des mots dont on entend encore, longtemps après qu'ils ont été prononcés, la résonance.

**

Des trois extraits proposés, la traduction de la scène extraite de *L'Animal imaginaire* reste incontestablement la plus inquiète. On en écrit et réécrit les répliques et les noms de « personnages » indéfiniment, jamais sûr de n'avoir

pas seulement agencé des mots inertes, jamais sûr d'avoir été juste envers eux. Entreprise hasardeuse que de rendre justice aux néologismes, où il faut entendre la valeur d'un suffixe qui dépoussière un mot ancien, d'un substantif qui a migré du côté des verbes ou d'une négation emphatique qui a décidé de se défaire de sa négation. Comment rendre justice à tous ces mangeurs aux qualificatifs mystérieux, qui participent d'un banquet où manger et parler ont partie liée ? Il n'est pas rare de trouver repas et parole liés dans les œuvres classiques arabes. Ainsi, par exemple, dans *Les Avides* de *Jâhiz*, où l'avare déploie des trésors de subtilité et d'éloquence pour ne pas déroger à la loi de l'hospitalité tout en empêchant son hôte de partager son repas. Mais, au fond, ces avides médiévaux sont trop heureux de vivre. La scène de *L'Animal imaginaire* frappe, elle, par le lien de la parole à la dévoration, à la destruction, à la mort, à l'excès, « au grand jamais ». D'emblée, c'est le cercueil qui est évoqué, dès la première réplique. Là aussi, pour espérer réussir une traduction où les mots deviennent parole, se laisser immerger dans l'œuvre, « chose fermée¹⁷ » disait Valéry, et se laisser immerger dans l'idiome, tenter une traduction idiote. La traduction pourrait se souvenir de ce mot de Rilke qui disait que seul l'amour pouvait garder les œuvres d'art, être juste envers elles¹⁸. Amour de l'oeuvre, amour de l'idiome.

Au titre de l'universel, ce sont les résonances de *ḥatf* et de *ḥayya*, proposés ici pour « mort » (des choses) et « vivante » (la), qui nous serviront de conclusion. Nous le faisons remarquer jadis, vie et mort, en arabe, s'inscrivent dans une seule image, celle du lien, du fil, de la corde, image qui résonne mystérieusement avec le texte novarinien et que *Jean qui corde*, nouant et dénouant ses trames, devrait entendre d'emblée. La vie est un lien – ne dit-on pas *qayd al-ḥayât* ? – que la mort vient ronger (*qarada al-ribât*). Et que dit d'autre Le Rongiste novarinien, par son nom même, sinon ce désir de ronger encore et encore ? Mais la mort aux multiples noms dans l'Arabie antique est aussi un lien, une corde, qui vous traîne irrésistiblement (*man yaku fî ḥabli l-maniyyati yanqad*, « celui qui se trouve [pris] dans la corde de la mort se trouve traîné »). Ce n'est toutefois pas *maniyya* qui a été choisi, ici, pour la mort des choses. *Maniyya* est la mort singulière, celle qui vous est destinée. *Ḥatf* évoque ce côté impersonnel, définitif et irrémédiable du périr que suggère cette mort des choses échangée contre la faim. La faim affamée ne désire rien savoir des choses qu'elle condamne. Quant à *Ḥayy*, qui résonne à l'unisson de *ḥatf*, mais pour désigner le vivant, ce terme, par la grâce des racines sémitiques, a des affinités merveilleuses avec *ḥayawân* (« animal »), terme clé du théâtre novarien, lequel *ḥayawân* désigne, au demeurant, dans les textes arabes classiques, tout être vivant. Enfin, *ḥayy*, mis au féminin, ce qui est le cas dans le texte, donne *ḥayya*, qui désigne aussi le serpent, principe

17- « Toute belle œuvre est chose fermée : Rayonne muette ». VALÉRY Paul, *Cahiers*, Paris, édition du CNRS, Imprimerie nationale, 29 volumes, 1957-1961, vol. XIII, p.155.

18- « Les œuvres d'art sont d'une infinie solitude ; rien n'est pire que la critique pour les aborder. Seul l'amour peut les saisir, les garder, être juste envers elles. » RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, trad. de Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, Grasset, 1984, p.33.

de vie, animal qui ondule, nouant et dénouant son corps. Et, point ultime de rencontre, *ḥatf* partage avec *ḥayy* (« vivant ») son *ḥa* initial qui évoque le souffle et qu'évoque, dans cette Cène qu'esquisse la dernière réplique, le h final du *painh*, du *vinh*, et du *rhien*.

**

Voici donc, dans l'après-coup, quelques observations sur une traduction qui tentait simplement de conserver aux mots de Novarina leur mouvement, leur inquiétude.

Reste que tenter de rendre aux mots leur mouvement est une aventure risquée qui requiert, en tous les sens, la grâce. On peut s'y essayer, ainsi que nous l'avons fait, sans jamais être sûr du résultat.

Références

- *Al-Qalaq (L'Inquiétude)*, mise en scène Valérie Warnotte, texte de Valère Novarina traduit en arabe par Georgine Ayoub, 2017, France.
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1976 <1966>.
- BLACHÈRE Régis, "al-Hamaḍānī", *Encyclopédie de l'Islam* 2 [en ligne], Brill. Lien : <https://referenceworks.brillonline.com/browse/encyclopedie-de-l-islam/alpha/b?s.rows=50&s.start=0&lang=de> (Consulté le 03 février 2023).
- BOYER Frédéric, NOVARINA Valère, « L'innovation par le verbe et l'image », entretien réalisé par Nathalie Sarthou-Lajus et François Euvé, *Études*, 2015:1, p. 103-114.
- CHAR René, *Le nu perdu*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1978.
- GHAZĀLĪ (m.505/1111) = Abū Ḥāmid Muḥammad b. Muḥammad al-Ġazālī al-Tūṣī, *Miškātu al-anwār wa-miṣfātu al-asrār*, éd. Abd al-ʿAzīz al-Sayrawān, Beyrouth, ʿĀlam al-Kutub, 1986 ; traduction française, *Le Tabernacle des Lumières*, tr. Roger Deladrière, Paris, Seuil, 1981.
- HAMADĀNĪ (al-) (m. 398/1008) = Aḥmad Badīʿ al-Zamān al-Hamaḍānī, *Maqāmāt*, éd. Muḥammad ʿAbduh, Beyrouth, Dār al-Machriq, 1982.
- ḤARĪRĪ (al-) (m.516/1122) = Abū Muḥammad al-Qāsim b. ʿAlī b. Muḥammad b. ʿUṭmān b. al-Ḥarīrī al-Baṣrī, *Maqāmāt*, Beyrouth, éd. Khaffājī, 2 vol., al-Maktaba al-Ṭāqāfiyya, s.d.
- ḤALĪL (al-) (m.175/791) = Abū ʿAbd al-Raḥmān al-Ḥalīl b. Aḥmad al-Farāhīdī, *Kitāb al-ʿAyn*, éd. M. al-Maḥzūmī et I. al-Samarrāʿī, Bagdad, Dār al-Raṣīd, 1980-1985.
- JOUVEN Nathalie, « Valère Novarina : une poétique théologique ? », *Littérature*, 2014:176, 144 pages.
- MARCON André, « Le discours aux animaux au théâtre des Bouffes du Nord », entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat, *La Terrasse*, n°240, 28 janvier 2016.

- MARGOLIOUTH David Samuel et PELLAT Charles, «(al-)Ḥarīrī», *Encyclopédie de l’Islam* 2, Brill. Lien : http://dx.doi.org/prext.num.bulac.fr/10.1163/9789004206106_eifo_SIM_2733 (Consulté le 03 février 2023).
- NÂJĪ Sâfira, «Ayyâm al-Shâriqa al-masraḥiyya : multaqa fikrî yunâqiš iškaliyyat al-masrah wa-‘urûḍ jassadat ma’âl al-insân wa-ḥarâb al-‘âlam», *al-Faysal*, Riyad, 2020/523 – 524, <https://www.alfaisalmag.com/?p=18426> (Consulté le 03 février 2023).
- NOVARINA Valère, *Le Discours aux animaux*, Paris, P.O.L., 1987.
- NOVARINA Valère, *L’Animal du temps*, Paris, P.O.L., 1993.
- NOVARINA Valère, *L’Inquiétude*, Paris, P.O.L., 1993.
- NOVARINA Valère, *Lumières du corps*, Paris, P.O.L., 2006.
- NOVARINA Valère, *La Quatrième personne du singulier*, Paris, P.O.L., 2012.
- NOVARINA Valère, « Une sphère infinie dont le cercle est partout, la circonférence nulle part », entretien réalisé par Olivier Dubouclez, *Littératures*, 2014:176, p. 11-25.
- NOVARINA Valère, *L’Organe du langage c’est la main*, Dialogue avec Marion Chénétier-Alev, Paris, Argol, 2015.
- RILKE Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, trad. de Bernard Grasset et Rainer Biemel, Paris, Grasset, 1984.

Annexes

Atelier 1

انوار الجسد، دار ب. و.ل للنشر، ٢٠٠٦، ص. ٩٢
Extrait Atelier 1a : *Lumières du corps*, P.O.L., 2006, p.92

١٦٣ - إِنَّ النَّصَّ الْمَسْرَحِيَّ قَلْبٌ، لَا يَعْرِفُ وَلَنْ يَعْرِفَ أَبَدًا رَاحَةَ الْكِتَابِ : فَهُوَ لَا يَبْرَحُ يَكْتُبُ بَعْدَ أَنْ يُكْتُبَ. يَكْتُبُ بِالْجَسَدِ، يَكْتُبُ بِالْفِضَاءِ [الْمَسْرَحِيَّ]، يَكْتُبُ بِمَادِيَّةِ الْأَكْسِسَوَارَاتِ. إِنَّهُ نَصٌّ آتٍ أَبَدًا: قُوَّتُهُ فِي أَنَّهُ أَمَامَ [نَفْسِهِ]. وَهُوَ يَحْتَفِظُ فِي ذَاتِهِ بِالْقُدْرَةِ عَلَى تَغْيِيرِ الْعَالَمِ الْمَادِي، عَلَى تَحْوِيلِ كُلِّ مَا يَعْضُرُ عَلَى طَرِيقِهِ.

163. Le texte de théâtre est inquiet. Jamais il ne connaîtra le repos du livre : une fois écrit, il va écrire encore avec la chair, avec l’espace, avec la matérialité des accessoires. C’est toujours un texte à venir : sa force est devant. Il garde en lui le pouvoir de transformer le monde matériel, de métamorphoser tout ce qu’il croise.

١٦٤ - إِنَّ الْإِخْرَاجَ، بَعْمَلِهِ، يَجْعَلُ مِنَ الْعَرْضِ نَفْسَهُ نَصًّا مَحْبُوكًا. فَالْإِخْرَاجُ هُوَ الْكِتَابَةُ الْحَيَّةُ. النَّصُّ الْمَكْتُوبُ يَشْرَعُ فِي رِبْطِ نَفْسِهِ بِنَسِيجِ الْفِضَاءِ، فِي اللَّعْبِ مَعَ الْفِضَاءِ، فِي تَقْيِيدِ نَفْسِهِ بِهِ مِنْ جَدِيدٍ... كُلِّ شَيْءٍ يَنْسَجُ عَلَى الْخَشْبَةِ: «الْأَحْدَاثُ الْمَسْرَحِيَّةُ تَنْعَقِدُ فِي حَبْكَةٍ» عِبَارَةٌ يَنْبَغِي فَهْمَهَا حَرْفِيًّا. فِي الْمَسْرَحِ كُلِّ شَيْءٍ يَغْدُو نَصًّا مَنْسُوجًا وَيَنْبِرِي يَحْبُكُ نَفْسَهُ بِالْمَمَثَلِ وَالْفِضَاءِ وَجَسَدِ الْجُمْهُورِ.

164. Par le travail de la mise en scène, la représentation elle-même devient un texte. La mise en scène, c'est l'écriture au vif. Le texte écrit vient se nouer à la trame de l'espace, jouer encore avec, s'y enchaîner à nouveau... Tout est tissé sur scène : « Le drame se noue » est une expression à prendre à la lettre. Au théâtre, tout est texte et tout vient se tresser à l'acteur, à l'espace et au corps du public.

*

المفرد الذي ليس بمتكلم ولا مخاطب ولا غائب، دار ب. و.ل للنشر، ٢٠١٢، ص. ٨٣
Extrait Atelier 1b : *La Quatrième personne du singulier*, P.O.L., 2012, p. 83 s.

لا أَفْكَارَ عَلَى الْخَشَبَةِ، أَبَدًا! ولا أَفْكَارَ فِي الذُّهْنِ كَذَلِكَ - بل شَخْصِيَّاتٌ ذَاتٌ إِيقَاعٍ، كَائِنَاتٌ متذبذبة، حيواناتٌ تتصارع - لا ذواتٌ كذلك، ولا أسماءَ ذاتٍ ولا صفاتٍ ولا كائِناتٍ متماسكة! بل فعلُ الكلمة، لَهَبُ النِّفْسِ، مُحْرَقًا، يجعلُ الحروفَ تَتَوَهَّجُ... لا انتظامَ افكارٍ مَرْتَبَةً: ليست هذه إلا تماثيلَ لِعَرَضِ الأَزْيَاءِ مَكَانِهَا فِي وَاجِهَاتِ الدَّكَاكِينِ. ليست إلا دُمَى مُتَحَرِّكَةً تَوَقَّفَتْ عن الحركة! الأَفْكَارُ الحَقُّ لَوَالِبِ، سَيْلٌ جارِفٌ، إِعْصَارٌ - كَأَنَّهَا عِرَاكٌ موسيقيٌّ. هذا ما يعلمُه الممثلُ خَيْرَ عِلْمٍ لَأَنَّهُ يَحْطِي، كلَّ يومٍ، في أعماقِ غرْفَتِهِ الذَّهْنِيَّةِ، بِفِرْحَةٍ الحيوانِ الذي وضع الإيقاعَ قبل أن يَصْعَ الكَلَامَ.

Pas d'idées sur la scène, jamais ! et pas non plus d'idées dans la pensée - mais des *personnages rythmiques*, des *instabilités*, des *bêtes au combat* - pas de *substances*, ni substantifs, ni adjectifs, ni *d'êtres qui tiennent* ! mais *l'acte du verbe*, le feu du souffle, brûlant, *ardant* toutes les lettres... pas d'agencement d'idées agencées : ce ne sont que des mannequins de devanture, des marionnettes à l'arrêt ! Les vraies pensées sont en spirales, en torrents et en tourbillons - comme autant de *combats musicaux*. Cela, l'acteur le sait bien, parce qu'il rencontre chaque jour, tout au fond de sa chambre mentale, la joie de l'animal qui inventa le rythme avant de parler.

Atelier 3

ESSAI DE TRADUCTION
DE L'EXTRAIT N. 1 ATELIER 3

ايها الدماغ، إنك في نهاية المآل لتابوت كل فكر حق.
Ô cerveau tu  s finalement le cercueil de toute pensée véritable !

القروض - ج ك
LE RONGISTE. — JK
فلنأكل ما ينتظرنا.
Mangeons ce qui nous attend.

ملتهم العالم - ف ف
L'ENGLOUTISSEUR DU MONDE. —VV
لسنا ما في الأطباق.
Nous ne sommes pas c  qu'il y a dans les plats.

الآكل إلى أبد الآبدين - ن س
LE MANGEUR AU GRAND JAMAIS. — NS
فلنجهز على كل شيء!
Finissons tout !

الطفل النموذج الأساسي. - أي ضوع IP
L'ENFANT BASIQUE. —Ipose IP
هلم ندمر العالم آكلين إياه!
Procédons à la destruction du monde par sa manducation.

آكل الظلال - ر ت
LE MANGEUR D'OMBRE. — RT
نقايط جوعنا بحتف الأشياء
Contre la mort des choses, nous échangeons notre faim.

الآكل الآلي العالم في الأسماء- IP
LE MANGEUR ONOMATE. — IP
كلا! كلا! إن الجوع هو الحي. حتى إن اسمه كان قديماً « الحية »
Non non, c'est la faim qui est vivante ! Dans l'ancien temps, on appelait même
la faim « la vivante ».

الآكل لُقمة لُقمة - ن س
LE MANGEUR LONGIS. — NS
إنني آكل ما مات في داخلي! اقتسموا هذه الرفاة.
Je mange ce qui est mort à l'intérieur de moi. Partagez ces restes.

البديل - ي ي
LE SUBSTITUT. — YY
إني أنعشى من ذاتي
Je soupe de moi.

الآكل اللحمي - ف ف
LE MANGEUR CARNATIF. — VV
في مملكة قتلرصاص، يحمل آكل ذاته رأسه في لا مكان!
Au royaume de Tubal, le mangeur de soi-même porte sa tête nulle part !

النهمة - م ل
LA VORATRICE. — ML
ما من شيء قد يقزّز نفسي قدر عجينة إنسانية أو شيء يشبه مادّة إنسانية سُكبت على
عجينة إنسانية، شيء قد يصبح انسانا لفرط ما عُجن مع العجينة الانسانية، بحيث يغدو
نوعا من الحجر-البلاط الانساني الملحي المعجون عجنا طويلا.
Il n'y a rien qui me dégoûterait comme de la pâte humaine ou comme une chose
qui ressemblerait à de la substance humaine versée et qui deviendrait une
personne à force d'avoir été pétrie avec de la pâte d'homme, en sorte qu'elle
deviendrait une matière de pierre-hominidalle longuement pétrite.

الآكلة بغيرها - ي ب
LA MANGEUSE OBLIQUE. — IP
يأتي العالم ويصرخ: ابجدية! يسأل عن الباب: يريد الخروج
فلنحاك من يروننا ونبتلع صمتهم.
كم ساعة مضت ونحن معا في العبودية داخل هذه العلبة الانسانية؟ أجب، يا يوحنا
فرنسيس لحم-نرد!
Le monde vient et il crie *alphabet* ! Il demande la porte : il réclame la sortie.
Imitons ceux qui nous voient et mangeons leur silence.
Depuis combien d'heures sommes-nous ensemble en esclavage dans cette
boîte humaine ? Réponds, Jean François Gigodet !

الآكل ذو العربة - ج ك
LE MANGEUR À LA CHARRETTE. — JK
عبّر عن الخانوق القديم الخاص بك!
Exprime ton vieux Stranglu !

الناهش - ر ت
LE MORDEUR. — RT
اي علبة تحبس أفضل حبس؟
Quelle est la boîte qui enferme le mieux ?

الآكلون برمتهم
TOUS LES MANGEURS
انا! انا!
C'est moi ! c'est moi !

الجاروفَـاه — د ب

L'HOMNIVORE. —DP

نشرب نبيذاً مزيفاً ونأكل خبزاً مزيفاً وننطق كلمات مزيفة.

Nous buvons du faux vin, nous mangeons du faux pain, nous prononçons des fausses paroles.

المناور الانساني - م ل

LE MAÑŒUVRIER HUMAIN. — ML

كل ما هو جسمٌ يدوم حذاً.

Ce qui forme corps dure une borne.

الآكل الآتي من ما وراء-ذاك - يويو ي ي

LE MANGEUR D'OUTRE-ÇA. —Youyou YY

هيا ! لا تخافوا! إنه لخبزاه مزيف، نبيذاه مزيف، لإطعام أجسادكم المزيفة بلا شيء، بلا شيء! أه!

Vous pouvez y aller, c'est du faux painh, du faux vinh, pour nourrir vos faux corps, avec du rien. Rhien

ملخص | النص المسرحي نصٌّ آتٍ أبداً، حسب تعبير فالير نوفارينا. لا يبرح يكتُب نفسه مراراً وتكراراً على خشبة المسرح. لذا فإنَّ ترجمته دوماً صعبة. والحال أنها أكثر صعوبة عندما نتعامل مع نص مسرحي تكمن مغامرة الفكر فيه في عبور اللغة نفسها، نصٌّ يبرز فيه «كلام من قبل القدرة على الكلام»، حيث الكلمات، وقد خرجت من جمودها «ودُفعت إلى الحركة»، تفاجئك بمعان قاطعة غير متوقعة، ذلك بفضل تغيّر صوتي غير ملحوظ أو تعثر مقصود في القاعدة النحويّة. هذه هي الصعوبة الكبرى في ترجمة مسرح نوفارينا إلى أي لغة كانت. وتغدو هذه الترجمة بالغة التعقيد حين تكون اللغة المنقول إليها هي العربية الفصحى. ذلك أنه يوجد، منذ أكثر من ألف عام، رابط غير قابل للحل يجمع الفصحى بالمقدّس، رابط يميل إلى تجميد المعاني والصيغ، وإلى وصم أي تعدد أو تغيّر فيها. والبحث ادناه محاولة للتفكير في هذه المسائل جميعها.

كلمات مفتاحية | فالير نوفارينا، ترجمة، مسرح نوفارينا، النص المسرحي ، المقامة الهمذانية والحريية، العربية الفصحى، تبديل معاني الكلمات.

Notice biographique | Lauréate d'un concours de philosophie national à la fin de ses études secondaires au Liban, titulaire d'une maîtrise de philosophie générale de l'Université de Lyon 2 (École supérieure des Lettres, Beyrouth), d'une maîtrise de Lettres Françaises de l'Université libanaise de Beyrouth, Georgine Ayoub obtenait à Paris, de l'Université de Paris IV, un DEA en histoire de l'Art en 1979, et, de l'Université de Paris VII, en linguistique générale, une thèse de 3e cycle en 1981 suivie, en 1996, d'un doctorat d'État. En 1984, elle obtenait l'agrégation d'arabe (major de promotion).

Elle a fait toute sa carrière dans les universités de Paris, essentiellement au département d'Études Arabes de l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales. Elle y est actuellement professeur émérite. Ses travaux portent sur la linguistique, la philosophie du langage et l'histoire de la grammaire dans la tradition arabe, ainsi que sur la poésie pré-islamique et le zajal. Parallèlement, elle suit l'activité théâtrale en France et traduit Novarina.