

# Le Journal des Laboratoires

*Année 2019*

Mosaïque  
des Lexiques

B

Quand j'ai parlé de « traduire, mais » les *Sonnets de Shakespeare*, au point d'en faire le titre de ma résidence aux Laboratoires d'Aubervilliers, c'était après traduire que j'en avais. Je pensais à la théorie des ajusteurs du philosophe anglais John Austin (par ailleurs connu pour ses énoncés performatifs). Nous avons, écrit-il dans *Sense and Sensibilia* (*Le Langage de la perception*, qui a été traduit en français par Paul Gochet), le mot *pig*, c'est-à-dire : « cochon », mais voilà qu'un jour nous tombons sur un nouveau genre d'animal qui ressemble beaucoup à un cochon et dont le comportement est à peu près celui d'un cochon mais pas tout à fait – et pour lequel nous n'avons pas de nom. Que dire alors, se demande-t-il ? Que faire ? Se taire ? Ce que nous pourrions faire, et ferions sans doute avant tout, explique-t-il, c'est dire que cet animal est « comme un cochon », et une fois que nous aurions dit cela, ajouter : « mais ce n'est pas un vrai cochon ». Ce « comme » et ce « mais » sont ce qu'il appelle des « ajusteurs ». Si nous voyons les mots comme des flèches décochées vers le monde, écrit-il encore, le rôle des mots-ajusteurs est de nous libérer de l'incapacité où nous sommes de tirer autrement que droit devant nous. Je cherchais en observant et en lisant les *Sonnets* à en extraire un « dessin » et un certain nombre d'événements de langue, dans le but d'écrire des traductions qui seraient en quelque sorte des « scènes » sur lesquelles dire et montrer *ce qui arrive aux mots*. Ces premiers textes étaient parfois très proches d'une traduction *stricto sensu*, d'autres fois mettaient en œuvre des façons différentes d'entendre le verbe « traduire », allant jusqu'à s'apparenter à des remises en chantier du matériau original. Je me disais qu'il s'agissait, et je me dis toujours qu'il s'agit de remonter l'échafaudage devant les *Sonnets de Shakespeare*. J'ai essayé d'autres verbes que « traduire » mais j'avais toujours le sentiment que pour nommer ce que j'avais entrepris, qui est bien de passer d'une langue à l'autre, aucun verbe n'était plus juste que « traduire » ; d'un autre point de vue, ce verbe me semblait aussi un peu trop juste, trop étrié. C'était donc bien traduire, mais pas vraiment, ou pas seulement. C'était « traduire, mais ». Puis, alors que je réfléchissais à une façon de faire en public le travail que je viens de décrire, de le parler à l'occasion de la Mosaïque des Lexiques – façon qui est venue très vite, presque d'elle-même et dès la première occurrence : une lecture arythmique des sonnets, échappant à la linéarité des vers, sensible aux événements typographiques, mêlant descriptions et ébauches de traduction à une gestuelle minimale, scandant et relayant la parole, indiquant, dans l'espace réel ou sur l'écran ou la page virtuels devant moi, la place des mots les uns par rapport aux autres sur les différents vers, en l'absence du sonnet, face à l'assistance – m'est apparu que le « mais » que j'avais associé à « traduire » pouvait se lire différemment. Il s'agissait bien de traduire, oui, mais les *Sonnets de Shakespeare*.

« Mais » retrouvait son rôle de conjonction et cette conjonction s'intercalait entre l'acte de traduire et ce qu'il s'agissait de traduire, comme elle s'était intercalée entre le mot « cochon » et l'animal d'un nouveau genre. Traduire était rendu visible par le texte singulier auquel il se frottait, et c'était de cela et de cela seulement qu'il serait question, cette réflexion dont rendrait compte la réécriture et la mise en ligne progressive de ces « expositions » parlées sur le blog des éditions Agone (blog.agone.org). Il n'y avait pas de traduire en général, ou « digne de ce nom », mais seulement des expériences singulières de traduction et des réflexions du même ordre. De son côté, le verbe (ou le nom) n'est pas trop juste, il est toujours trop vague. J'allais passer à côté de cette évidence : on ne traduit jamais que des textes. Et ces textes, les *Sonnets*, sont bien des animaux d'un nouveau genre.

C'est en pensant à tout cela et en agençant le mobilier de la première séance de l'Atelier parlé de traduction – mon atelier mensuel de traduction collective aux Laboratoires d'Aubervilliers – que je me suis demandé si je voulais bien de cette table (la réunion de deux grandes tables, parfois trois) autour de laquelle je venais de disposer des chaises, alors que, tel que je l'avais conçu, l'atelier (c'est-à-dire la traduction) se ferait en parlant seulement, et que le texte à traduire puis le fichier de la traduction en cours seraient projetés sur le mur, au-delà de cette table. La table n'est-elle pas un meuble associé à l'écriture ? La chaise un peu aussi, certes : de ma visite de la maison de Sigmund Freud, Maresfield Gardens, à Londres, j'ai rapporté deux cartes postales, l'une montre le bureau de Freud couvert de statuettes et de petits objets tournés vers lui, son public quotidien (son « assistance »), l'autre, sa chaise fabriquée sur mesure. Or, d'écriture, dans cet atelier, dans la continuité de mes interventions parlées de la Mosaïque des Lexiques, j'étais bien déterminé à me passer. Il s'agit de traduire, mais en parlant, et en parlant de traduire, expérience et réflexion.

J'ai dans le temps participé à des ateliers de traduction collective : autour d'une grande table, en présence de l'auteur, écrivains et traducteurs penchés sur leur feuille prenaient en note la traduction au fur et à mesure qu'ils l'élaboraient dans la discussion. Une copie de l'état de la traduction était ensuite distribuée et l'on retouchait son exemplaire selon les décisions prises ensemble au cours de la relecture. Je me suis bien sûr inspiré de ces expériences, mais je me rends compte que le dispositif de l'Atelier parlé de traduction est à l'opposé de celui-ci. Premièrement, il n'y a aucun papier sur la table au départ : nous regardons, décrivons longuement, jusqu'à épuisement, l'original projeté au mur, en caractères blancs sur fond noir. Un moment que j'appellerais volontiers : « fabrication de l'original ». Toute traduction doit passer par cette fabrication. Irais-je jusqu'à dire qu'elle n'est que cela : la fabrication d'un original ? (Il s'est

agi, lors des séances du printemps 2019, de traduire *mais* des sonnets de Shakespeare, un par séance, parmi ceux dont – ou plutôt *que* j'allais parler trois jours plus tard au cours de la Mosaïque des Lexiques). Deuxièmement, c'est cet original qui est ensuite distribué à chaque traducteur, sur une feuille, en noir sur blanc. Non pour le retoucher, bien entendu, mais pour retoucher la traduction à venir qui, sous la forme d'un écran blanc où elle s'écrira en noir, l'a remplacé sur le mur. L'original longuement décrit, que nous connaissons bien à ce stade, même si nous ignorons encore en grande partie ce qu'il dit, nous venons de le mettre de notre côté, mais aussi, noir sur blanc comme elle, du côté de sa traduction qui commence.

Il y a quelques années, j'ai fait avec des étudiants l'expérience suivante : nous étions assis devant un tableau blanc fixé au mur : à gauche, le texte à traduire avait été copié par l'un d'eux ; à droite, la traduction s'écrivait collectivement. Je notais ce qu'ils proposaient et les questionnais sur le texte à traduire écrit dans leur langue d'origine que je ne pratiquais pas (le laotien). De nombreuses traces de brosse accompagnaient à droite le passage d'une langue à l'autre, d'un texte à l'autre (car on ne traduit jamais que des textes). Mais ce que ces traces de brosse donnaient à voir, ce ne sont pas tant les hésitations des traducteurs que ce que Walter Benjamin a appelé « l'instabilité de l'original ». La traduction ne fixe rien, au contraire : elle saisit une circulation. Appelez cela le sens si vous voulez, le sens est un dessin et c'est cette circulation qui se dessine sous les coups de brosse. Un tableau, donc, et pas de table. Alors, à quoi bon cette réunion de tables devant un écran ? À quoi bon, si je suis le dernier attablé – puisque c'est moi qui transcris sur mon écran portable ce qui se dit de part et d'autre de la réunion de tables, le chuchoté comme l'affirmé, qu'il projette en grand.

Et qu'est-ce que j'y vois, sur cette réunion de tables ? Je vois, outre l'ordinateur et mes mains, une ou deux choses posées par certains en arrivant, peut-être pour dire « je suis là », ou « c'est là que je suis ». Mais il y a un autre objet, qui lui aussi dit cela : cet original, en autant d'exemplaires que de traducteurs. En regardant les feuilles déposées au bord de la table, m'est apparu que ces petits rectangles blancs matérialisent sur les grands rectangles de bois et devant l'écran blanc sur le mur la société qu'en traduisant nous formons. Cet original en autant d'exemplaires que nous sommes, on se rapproche soudain de lui sur la table ou on le rapproche de soi sur sa chaise, on vient chaque fois que nécessaire le consulter – y jeter un œil, *an eye*, ou un *I*, un je, pour reprendre cette homophonie qui traverse les *Sonnets* – chacun depuis son propre français, comme l'a révélé un « tour de table » préliminaire : « quel français parlez-vous ? » – pour voir par exemple si l'on « ne s'éloigne pas trop » ou, si l'on s'éloigne, pour voir comment on s'éloigne et s'éloigner encore de cette façon, ou s'éloigner

d'une autre façon, ou revenir. Et, dans tous les cas, redistribuer deux ou trois mots, d'anglais en l'occurrence, différemment traduits en français, sur l'écran.

Quelqu'un m'a un jour confié qu'une de mes lectures publiques lui avait fait l'effet d'une distribution des différents mots de mon texte aux différents auditeurs de la salle. Un sentiment sans doute dû à la comparaison qu'on pouvait faire entre le tout petit nombre de mots que j'employais alors dans un texte et le nombre peut-être encore moins élevé de personnes dans l'assistance. Mais si cette remarque me revient en décrivant ces feuilles en autant d'exemplaires que nous sommes sur une réunion de tables tournée vers un écran, c'est que je me mets à voir la traduction comme une distribution, une redistribution, chacun avec son original devant lui. Avec son original « devant lui », mais pas vraiment « devant ». Car chacun a réglé sa chaise pour se tourner un peu vers l'écran aussi, s'installer entre table et écran et entre le texte à traduire imprimé et sa traduction projetée (dans tous les sens du terme). « Entre », mais il suffit d'imaginer la scène pour voir que ce n'est pas vraiment « entre ». Les traducteurs, assis en retrait autour de la table, ne sont pas « entre » original et traduction. Le traducteur n'est pas « entre », comme voudraient nous le faire croire les publications bilingues ; il y a un angle.

Toutes les chaises ont reculé et quand on s'adresse aux autres autour de la réunion de tables, c'est souvent en regardant l'écran, l'écran de la réunion. C'est un film que ses spectateurs dictent à partir du document déposé sur la réunion de tables. De ce film dicté, je suis l'opérateur et le projectionniste. Un possible « suivi des modifications » n'empêche pas que ma caméra-projecteur numérique ne révèle pas comme le tableau les traces de « l'instabilité de l'original », aucun coup de brosse. Mais légèrement tournés, nous passons sans cesse de la réunion de tables à l'écran de la réunion, de l'écran de la réunion à la réunion de tables. Nous passons de chacun son original fabriqué ensemble à la traduction collective. Nous passons d'un côté au même. Car c'est bien *nous* qui passons, comme l'a écrit Gérard Granel : « Ni transcription, ni translation, ni équivalence, la traduction ne traduit rien. Elle *nous* traduit. » Nous passons, nous sommes assis. Nous dessinons un angle d'un texte à l'autre. Nous ne décochons pas nos flèches droit devant nous. Nos chaises reculées forment des angles, de légers angles avec nous, des angles sans quitter la table.



3 MAI : *ma/μά/but* (dans le noir, entre mes mains MA, puis MAI, puis MAIS s'affichent noir sur blanc sur l'écran d'un vieux ipad, je dis :) la glycine pousse (MAI) les muscles poussent (MAIS) l'ordinateur plante la terre boit la pluie (je pose la tablette par terre) η γλυσίνα μεγαλώνει (lumière) ο υπολογιστής κολλάει οι μύες σπρώχνουν (je pousse la tablette avec le côté du pied droit) η γη πίνει τη βροχή a muscle pushes a computer crashes land drinks in the rain wisteria plants grow (je marche jusqu'au petit rectangle marqué on ne sait pour quelle raison sur le sol et me mets soigneusement dedans :) il computer sta bloccando la terra beve la pioggia i muscoli crescono la glicina cresce (j'écris CREE avec la craie :) ça ne se lit pas « crée » mais CRRRI (accent anglais, italien ou grec) en français ça s'écrit CRI avec un E ça devient une langue et une femme elles viennent d'une tribu indigène canadienne que les français ont d'abord enregistrée comme KIRISTINON puis appelé CRI une Crie s'appelle CRIE quand elle écrit en Français ou aux français mais quand elle écrit à une CRIE elles s'appellent Nehiyawak mais pas toujours Nēhilaw ma non sempre Nēhinaw μα όχι πάντοτε Iyyu but not always mais / ma / μα / but but but but butt la seule CRIE que je connaisse s'appelle B+E = (to) BE être + A + R = BEAR un ours ou (to) BEAR porter supporter soutenir +D = BEARD une barbe en ajoutant un Y ça sonne comme un oiseau = BIRDY son prénom est F A Double N Y = Fanny Beardy drôle de nom drôle d'oiseau à l'orphelinat on l'appela Frances Nickawa elle est devenue «récitaliste» *performance artist* dirait-on aujourd'hui elle s'habillait avec les peaux douces des originaux et devant un public enthousiaste elle récitait souvent les poèmes d'une autre femme qui n'était pas CRIE mais moitié Inglese / moitié Mohawk half Αγγλίδα / half mohawk une Métis sa mère venait d'une riche famille de Londres et de beaucoup de souffrance son père venait d'une grande famille de chefs Mohawk il était diplomate polyglotte ils ont appelé leur fille Pauline Johnson elle

elle s'appela T comme télépathie (rayons centrifuges) E comme έρως (cœur) K comme Kairos (point de basculement) A comme Arrow (flèche en bois) H comme le souffle (-) I comme Iris (œil ouvert) O comme Orignal (cornes d'un orignal) N comme Non (X) W comme double (2) A comme Apprendre (!) K comme KNIFE (couteau) E comme Evermore (spirale) = TEKAHIONWAKE qui en Mohawk veut dire double wampum ou monnaie double pendant ses performances la moitié du temps elle parlait avec une robe de réception anglaise l'autre moitié avec un habit mohawk qui était un collage fait maison collier de griffes d'ours autour du cou plume d'aigle dans les cheveux deux langues l'une dans l'autre deux robes l'une après l'autre deux paulines là tout le temps comme les deux portes identiques de la maison où elle grandit une porte vers la forêt pour l'arrivée des Indiens une porte vers la route ouverte par les colons ainsi arrivait-elle à rester indépendante sans famille sans mari mais ses poèmes étaient écrits en anglais son public constamment blanc des deux côtés de l'atlantique Fanny Beardy et Pauline Johnson ne se sont jamais rencontrées mais dans un monde qu'on peut imaginer préférable au nôtre elles se trouvent et tombent amoureuses -ou pas - - - ALGUE (dessin sur le Y de FannY - - EAU (dessin d'un lac) - - RYTHME (dédoublé de la spirale ascendante de Evermore) elles travaillent ensemble elles aiment remanier passant la langue l'une dans l'autre les textes de Pauline comme ici, *Fire-Flowers* (1903) dans une version du 3 mai 2019 :

where the forest fires have spread / scorching relentlessly the coolest lands  
 de petites fleurs sauvages soulèvent leurs têtes fluo / and life revives and blossoms à nouveau  
 #Fire-Flowers  
 fiori di fuoco      Fire-Flowers Fire-Flowers Fire-Flowers  
 de feu Fleurs      de feu Fleurs  
 άνθη φωτιάς      άνθη di fuoco  
 Fire-Flowers      Fleurs φωτιάς      nous sommes le 3 mai  
 l'ordinateur plante (je le délaisse par terre)  
 la glycine pousse (pose d'une petite sculpture en bois trouvée à un vide-grenier en septembre 2018  
 sur le signe 🍷)

## NOTA BENE:

Les lectures assistées sont faites de quelque chose de plus ou moins déjà écrit (parfois un texte, parfois un schéma) dont le but est de se modifier au contact de l'ambiance et des spectateurs. Il s'agit moins de lire que de dire, de passer de l'écrit vers une supposée oralité, qui mime et l'oralité et l'écriture, pour produire quelque chose qui ne peut être là que grâce au milieu spécifique de ce « là » et à l'aide d'un tiers, qui peut être par exemple une craie, un écran petit ou grand, allumé ou pas, une phrase chantée, des morceaux de bois (branche d'érable, crayon ikea), des chiens qui cherchent ou qui s'ennuient, un fruit qui tient debout sur un ordi tout plat, des hémérocailles à manger/caresser puis offrir, etc. Chaque lecture assistée est imaginée et écrite pour un milieu spécifique qui la façonne, puis la change pendant qu'elle a lieu\*.

C'est une expérience fragile ; une inclination / inclinaison (une « préposition » ?) animiste. Une boule de cèdre anti-mite ou une éponge de mer sont aussi importants dans l'ensemble que chaque mot, intonation ou tournure de la voix et du corps qu'elles motivent et permettent.

\* (ces 4 pages ici en font l'expérience)

Qui bouge là ?  
Est-ce l'air ou mes doigts ?  
Est-ce mes pieds pour toi ?  
Antonia, Antonia, Antonia.

Est-ce que ton corps s'évapore ?  
Est-ce que ton cœur bat encore ?

Antonia, viens près de moi.

L'éclat de ta réalité c'est vrai comme un rocher.  
Dans la baie de Propriano, la montagne dans nos dos.  
Que c'est beau, que c'est beau, que c'est beau.  
J'ai cherché sur la plage, j'ai scruté dans les vagues,  
Ta beauté, ta beauté, t'as plongé, j'ai coulé,  
Dans le fond de la mer.

Ton portrait me souriait, me disait doucement de laisser faire.

Antonia, les larmes quand tu t'en vas.  
Antonia, les larmes quand t'es pas là.

Moi ce que je voudrais, en plus du salaire à vie,  
C'est de danser avec toi toute la nuit.  
Moi ce que je voudrais, en plus de la PMA,  
C'est de parler avec toi toute ma vie.

Antonia, tu dors ?  
Antonia, c'est mort.  
Si proche et si loin, quand on se donne la main.  
Des roches et des poings, quand c'est l'heure de la fin.

Qui bouge là ?  
Est-ce l'air ou mes doigts ?  
Est-ce mes pieds pour toi ?





MARGARET MORE, fille aînée de Thomas More, traduit un traité d'Érasme, le *Precatio dominica in septem portiones distributa*, qui est publié en 1525. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** sa traduction est considérée comme très littérale. Rassurons-nous, « [l]es traductions étant toujours fautives, elles sont forcément féminines », dira plus tard John Florio, traducteur de Montaigne en anglais, au XVI<sup>e</sup> siècle. À l'époque, un grand nombre de femmes autrices étaient avant tout traductrices, seule activité acceptable pour les femmes.

MARY HERBERT a publié en 1578 la première pièce profane traduite en anglais, *Marc-Antoine* de Robert Garnier, qui donne une image positive de Cléopâtre. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle n'a pas composé d'œuvre originale.

En 1643, MARIE DÉSIRÉE PAULINE ROLAND traduit le *Traité du divorce* de Milton. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle a aussi affirmé : « Je ne consentirais jamais à épouser aucun homme dans une société où je ne pourrais pas faire reconnaître mon égalité parfaite avec celui auquel je m'unirais... »

En 1683, ANNE DE LA ROCHE-GUILHEM traduit *L'Histoire des guerres civiles de Grenade*, de Ginés Pérez de Hita.

ANNE DACIER travaille pendant quinze années à la traduction de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* d'Homère qui paraissent successivement en 1711 et 1716. Elle est à l'origine de l'apparition du mot « traductrice » dans la langue française. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** Montesquieu dira d'elle : « Mme Dacier, au contraire, a joint à tous les défauts d'Homère tous ceux de son esprit, tous ceux de ses études, et j'ose même dire tous ceux de son sexe ; telle que ces prêtresses superstitieuses qui déshonoraient le dieu qu'elles révéraient, et qui diminuaient la religion à force d'augmenter le culte. »

En 1748, ANNE-MARIE DU BOCAGE fait paraître une traduction en six chants du *Paradis perdu* de Milton. Voltaire et Fontenelle font son éloge et l'abbé de Bernis publie des vers en son honneur. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle a aussi fait scandale en montant à la Comédie-Française une tragédie intitulée *Les Amazones* qui déclencha les misogynies : « On peut nommer cette pièce *Les Menstrues de Melpomène*. [...] Qu'elle se contente de régner au lit, et qu'elle nous laisse le théâtre ! »

ÉMILIE DU CHÂTELET traduit les *Principia mathematica* de Newton, sous le titre *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, publié en 1756, son biographe André Maurois écrit qu'**ELLE L'A TRADUIT MAIS** qu'elle « est un exemple remarquable de l'immortalité qu'assurent à une femme des amours illégitimes, pourvu que l'objet en soit illustre [...] ». Tant de travaux seraient aujourd'hui fort oubliés si elle n'avait pas été la maîtresse de Voltaire ». Une des métaphores sexistes employées depuis le XVII<sup>e</sup> siècle pour parler des traductions est justement celle de « belles infidèles ». Les traductions ne peuvent être que belles ou fidèles, jamais les deux simultanément. Ainsi que l'exprime Lori Chamberlain, en 1998, dans son texte « Gender and the Metaphorics of Translation », je cite : « En ce qui concerne *les belles infidèles*, la fidélité est définie par un contrat implicite entre la traduction (la femme) et l'original (le mari, père ou auteur). Cependant, l'infâme « deux poids, deux mesures » opère ici comme dans les mariages traditionnels : la femme/la traduction « infidèle » est jugée publiquement pour des crimes que le mari/l'original est légalement incapable de commettre. Bref, ce contrat rend impossible toute culpabilité d'infidélité de la part de l'original. Une telle attitude trahit une réelle anxiété face au problème de la paternité et de la traduction ; elle imite le

système de parenté patrilinéaire où la paternité – et non la maternité – vient légitimer l'enfant.» Ainsi, l'enfant/la traduction est la production du père/de l'original, reproduit par la mère/la traductrice.

En 1798, paraît la traduction de SOPHIE DE CONDORCET de la *Théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle serait aussi à l'origine des thèses féministes défendues par son mari, Nicolas, dans son ouvrage *Sur l'admission des femmes au droit de cité*.

ALBERTINE NECKER DE SAUSSURE traduit le *Cours de littérature dramatique* d'August Wilhelm von Schlegel, publié en 1814. Mme de Staël, cousine d'Albertine, met en garde Schlegel, réputé volage, de compromettre la réputation d'Albertine avec laquelle il collabore étroitement. Celui-ci répond : «Ce serait comique à dire : J'ai une intrigue avec une femme qui, si elle était découverte, mettrait sa famille dans la désolation. – Elle vous aime donc ? – Non, elle me traduit.» **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle ne l'aime pas. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** signant la préface, elle se présente comme le traducteur et préserve son anonymat. Dans son ouvrage *Étude de la vie des femmes*, elle écrira : «Quand l'instruction donnée aux femmes aura été aussi solide et aussi forte qu'elle a été incohérente depuis deux siècles, on se prononcera sur leurs facultés en meilleure connaissance de cause.»

En 1830, CHARLOTTE BRONTË, termine sa traduction du premier chant de *La Henriade* de Voltaire.

En 1842, ADA LOVELACE, fille du célèbre lord, surnommée par lui «la princesse des parallélogrammes», commence à travailler à la traduction d'une présentation de la machine analytique de Babbage, écrite par Federico Luigi, comte de Menabrea.

Ce singulier mémoire se trouve rapidement enrichi de notes personnelles écrites par Ada. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** la traduction anglaise du volume initialement rédigé en français fait finalement trois fois la taille du texte original.

En 1843, ALBINE HORTENSE LACROIX voit paraître sa traduction de la *Correspondance inédite de Goethe et de Mme Bettina d'Arnim*. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** sous le nom de Sébastien Albin.

LOUISE SWANTON BELLOC traduit *La Case de l'oncle Tom*, de Harriet Beecher Stowe, publié en 1853.

GEORGE ELIOT a terminé de traduire *L'Éthique* de Spinoza en 1856. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** il n'aura pas été publié de son vivant. Elle avait endossé un pseudonyme masculin afin d'être prise au sérieux.

Charles Darwin pensait à LOUISE SWANTON BELLOC pour traduire en français *L'Origine des espèces*, elle déclina l'invitation et ce fut finalement CLÉMENCE AUGUSTINE ROYER qui s'en chargea, il fut publié en 1862. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** Darwin renia ensuite cette traduction à plusieurs reprises.

JULIA EVELINA SMITH a traduit la Bible en anglais et l'a fait publier ensuite dans une maison d'édition entièrement tenue par des femmes en 1876. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle ne s'est pas embarrassée de recherches particulières pour ce faire. Dans la préface, elle prévient : «Le public pourrait estimer que j'ai de manière générale une trop grande confiance en moi pour ne pas m'être entretenue avec les savants d'une si grande œuvre, mais puisqu'il n'existe qu'un seul livre en hébreu, et que je l'ai circonscrit mot pour mot, je ne vois pas comment on pourrait en savoir plus que moi à ce sujet.»

ELEANOR MARX, fille de Karl, a réalisé la première traduction en anglais de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert en 1886.

En 1912, CONSTANCE GARNETT, passeuse de littérature russe en langue anglaise, voit paraître sa traduction de *The Brothers Karamazov* de Dostoïevski. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle subira ensuite les critiques de Nabokov qui qualifia ses traductions de : «sèches, plates, et toujours d'une insoutenable timidité», ou encore de Brodsky qui avancera que «si les lecteurs de langue anglaise ne peuvent pas faire la différence entre Tolstoï et Dostoïevski, c'est parce qu'ils ne lisent ni l'un ni l'autre. Ils lisent Constance Garnett.»

En 1926, MARIE DORMOY voit paraître sa traduction en français des *Lettres de Michel-Ange*.

MARGUERITE YOURCENAR traduit *Les Vagues* de Virginia Woolf, qui paraît en 1937. Il s'agit de sa première traduction publiée. «Par scrupule de traducteur, j'étais allée la voir à l'époque, pour lui poser certaines questions sur la manière dont elle préférerait que fussent traduites certaines phrases contenant une allusion à des thèmes ou images de la poésie anglaise : littéralement, ou en tâchant d'obtenir de mêmes effets avec des thèmes analogues connus du lecteur français. Mais ce problème, et en général celui de la traduction, lui restait assez étranger.» **ELLE L'A TRADUIT MAIS** lorsque j'ai acheté la version traduite par Yourcenar, on m'a signalé une fois arrivée en caisse que la version traduite par CÉCILE WAJSBROT en 1993 était plus fidèle et préférable. J'ai néanmoins lu *Les Vagues* version Yourcenar, et il est depuis resté mon ouvrage préféré de Woolf.

En 1948, MARTHE ROBERT voit paraître sa traduction du *Journal* de Kafka. Pour elle, la lecture et l'écriture n'étaient «que deux visages d'une même passion». **ELLE L'A**

**TRADUIT MAIS** elle a aussi écrit sur Kafka en rappelant le contexte social et culturel trop souvent oublié dans l'étude de l'œuvre de l'auteur.

En 1957, SUZANNE BACHELARD, fille de Gaston, voit paraître sa traduction de *Logique formelle et logique transcendantale* d'Edmund Husserl.

En 1965, CLARA MALRAUX, épouse d'André, traduit *A Room of One's Own* de Virginia Woolf sous le titre *Une chambre à soi*. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** le choix du titre sera plus tard vivement critiqué.

En 1972, SYLVIA GLEADOW traduit *La Politique du sexe* de Shulamith Firestone.

En 1976, GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK traduit en anglais *De la grammatologie* de Derrida. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle semble s'en excuser par un effet de fausse modestie : «Je pense que *De la grammatologie* méritait une meilleure traductrice, et bien sûr une introductrice qui s'y connût davantage. Mais alors qu'en serait-il de ma vie si je n'avais pas traversé ce tonnerre de Dieu ?»

En 1977, CLARICE LISPECTOR traduit *Curtain* d'Agatha Christie. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** certains choix mettent en évidence la présence de la traductrice, comme le mot *espírita*. Le spiritisme n'était pas aussi commun au Royaume-Uni à l'époque d'Agatha Christie que dans le Brésil de Lispector, il s'agit donc d'un cas de domestication. Le terme d'origine en anglais était *psychic*.

En 1979, FRANCOISE CARTANO traduit *La Femme sadienne* d'Angela Carter.

La même année, CLAIRE MALROUX traduit *Loiseau qui es-tu ?* d'Anna Kavan. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle a également traduit de nombreux ouvrages d'Emily Dickinson ou encore les *Sonnets portugais* d'Elizabeth Barrett Browning.



En 1984, la psychanalyste MARGUERITE DERRIDA, femme de Jacques, traduit les *Essais de psychanalyse* de Mélanie Klein, suivront ensuite quatre autres traductions de Klein.

En 1987, NICOLE BROSSARD, considérée comme pionnière de la traduction féministe, met en scène, dans son roman *Le Désert mauve*, un dialogue fictif entre les tout autant fictives traductrice Maude Laures et autrice Laure Angstelle :

«Je peux vous reprocher ce qui existe dans votre livre.

— De quel droit?

— De vous lire me donne tous les droits.

— Mais traductrice, vous n'en avez aucun. Vous avez choisi la tâche difficile de lire à rebours dans votre langue ce qui dans la mienne coule de source.

— Mais lorsque je vous lis, je vous lis dans votre langue.

— Comment pouvez-vous me comprendre si vous me lisez dans une langue et transposez simultanément dans une autre ce qui ne peut adéquatement trouver place en elle? Comment croire un instant que les paysages qui sont en vous n'effaceront pas les miens?

— Parce que les paysages vrais assouplissent en nous la langue, débordent le cadre de nos pensées. Se déposent en nous.»

En 1989, la traductrice BARBARA GODARD publie un article intitulé «Theorizing Feminist Discourse/Translation» dans la revue *Tessera*. Elle invente le terme *Womanhandling* afin de définir ce qu'est une traduction féministe. En anglais, *manhandling* signifie «malmener» : **ELLE L'A TRADUIT MAIS** «[l]a traductrice féministe, en affirmant sa différence critique, le plaisir qu'elle prend à d'interminables relectures et réécritures, exhibe les signes de la manipulation qu'elle opère du texte. Le *Womanhandling* en traduction implique une substitution de la traductrice modeste

et effacée. En la remplaçant, elle participe activement à la création de sens et fait progresser l'analyse conditionnelle. Il s'agit d'une provisionnalité continue, consciente du processus, qui accorde une attention autoréflexive à la pratique. La traductrice féministe exhibe sa signature en italique, dans les notes de bas de page – ou encore au sein d'une préface.»

En 1990, la traductrice en anglais de *Sous la langue/ Under the Tongue*, de NICOLE BROSSARD, SUSANNE DE LOTBINIERE-HARWOOD, est accusée de «*hijacking*» relativement à sa traduction de *Lettres d'une autre*, de Lise Gauvin, pour avoir féminisé la traduction. Elle s'explique dans la préface au livre : «Ma pratique de la traduction est une activité politique visant à faire parler la langue pour les femmes. Je signe donc cette traduction en ayant employé toutes les stratégies possibles afin de rendre le féminin visible dans la langue.» Dans «Deux mots pour chaque chose», elle affirme : «Je suis une traduction. Dans mon corps bilingue habitent au moins deux mots pour chaque chose. Si je dis *lips*, je ne dis pas *lèvres*. À double sens de la tête au cul, je parle toujours *beside myself*. Dans l'image rêvée, mes *lèvres* se posent sur tes *lips*. Le jour se lève, je me réveille visitée par ta chaleur *though you are far away (I do not know it)*.» **ELLE L'A TRADUIT MAIS** «Double de la tête au cul, je suis une trahison. Je pense en français j'aime en anglais. Je trompe ma-maman lalalangue of love. Je suis le scandale du corps bilingue, l'irrecevable l'a-syntaxique l'impossible à topographier.»

En 1995, BÉATRICE COMMENGE voit paraître sa traduction d'*Inceste. Journal inédit et non expurgé des années 1932-1934* d'Anaïs Nin. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle a aussi traduit, en l'espace de trente ans, l'intégralité de son journal.

En 2000, SAM BOURCIER traduit *Le Manifeste contra-sexuel* de Paul B. Preciado. **ELLE L'A TRADUIT MAIS**, ainsi qu'exprimé dans sa préface, il s'agit d'une cotraduction-production : «Deux autres gestes contra-sexuels peuvent être cités comme étant indicatifs du rapport qu'entretient Beatriz Preciado avec la déconstruction. Avec tout d'abord cette pratique ouverte et rendue manifeste justement de la traduction-production. Le geste contra-sexuel – méta-constructiviste en cela du moins attentif aux translations textuelles transnationales – consiste à afficher la “déconstruction” comme théorie et pratique de la traduction et de l'inévitabilité d'une re-traduction constante.»

En 2001, paraît la traduction de JUDITH REVEL de *Kairos, Alma Venus, Multitude*, écrit en prison en 1998 par Antonio Negri, son mari.

En 2002, dans son ouvrage *La Traduction comme réception*, BARBARA GODARD précise que «[l]'enjeu est d'exposer l'incohérence interne aux catégories universelles sur lesquelles reposent les oppositions homme/femme, théorie/fiction, texte/contexte, forme/contenu, modalités énonciatives/pratiques sociopolitiques».

En 2004, paraît le *Dictionnaire des intraduisibles*, réalisé sous la direction de BARBARA CASSIN, il rejette l'idée de traduction univoque. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** «Traduire un dictionnaire des intraduisibles, c'est porter l'oxymore au carré», dit-elle. «L'intraduisible n'est pas ce qui n'est pas traduit mais ce qui requiert une incessante dimension d'accueil et d'écoute», disait HÉLÈNE CIXOUS.

En 2005, CYNTHIA KRAUS traduit *Trouble dans le genre* de Judith Butler. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle doit s'excuser, dans une note préalable, de son emploi de l'écriture inclusive :

«Le choix de la féminisation est, certes, très controversé pour le français. Mais à défaut de pouvoir universaliser le pronom *elles* comme le fait Monique Wittig dans *Les Guerillères*, nous ne pouvions renoncer à cette pratique existante sans re-naturaliser le monopole masculin de l'universel.»

En 2009, ORISTELLE BONIS traduit *Des singes, des cyborgs et des femmes* de Donna Haraway. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** il nous est arrivé avec plus de vingt ans de retard, ainsi que souligné dans la préface écrite par Marie-Hélène Bourcier.

En 2010, LAURENCE VIALLET traduit *Don Quichotte : ce qui était un rêve* de Kathy Acker. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** il ne s'agit pas d'une traduction ordinaire, ainsi qu'elle le précise : «La traduction que je présente s'est donc attachée à être fidèle au concept, et non pas à la lettre. Il a non pas fallu traduire ce que disait Kathy Acker, mais s'interroger sur la production, l'origine de son énonciation, sans toujours la traduire littéralement, afin de démêler la question de l'intertextualité dans son *Don Quichotte*. [...] Je me suis ainsi retrouvée entre enquêtrice et lectrice.»

En 2011, HÉLÈNE QUINIOU traduit un extrait de *The Translator's Invisibility: A History of Translation* de Lawrence Venuti, dans la *RdL* : «Prenant acte que la traduction ne peut jamais être adéquate au texte étranger (au travers de réserves comme “le plus possible”), Schleiermacher laissait le choix au traducteur entre une pratique “domesticante”, une réduction ethnocentrique du texte étranger aux valeurs de la culture de réception amenant l'auteur en terrain connu, et une pratique “étrangéante”, une pression ethno-déviante exercée sur ces mêmes valeurs pour marquer les différences linguistiques et culturelles du texte étranger, projetant le lecteur en terre étrangère.»

En 2012, l'éditrice LÉA GAUTHIER propose une nouvelle traduction des *Trois guinées* de Virginia Woolf. « En fait, une seule traduction de ce texte avait été réalisée par VIVIANE FORESTER, en 1976, et le livre édité par les Éditions des femmes puis repris en 10/18 était épuisé depuis quelque temps. »

En 2015, EMMA RAMADAN traduit *Sphinx* d'Anne Garréta en anglais. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** « Garréta est difficile à traduire parce que sa voix ne s'installe pas, elle offre un aperçu de la langue narratrice mais pas davantage. Son geste est volontaire, elle préserve ainsi une ambiguïté de genre. »

En 2016, MARIE DARRIEUSSECQ traduit *A Room of One's Own* de Virginia Woolf et le titre passe d'«une chambre à soi» à *Un lieu à soi*. Dans la préface qu'elle a également rédigée, elle précise : « Ce n'est pas une *bedroom*, mais une *room of one's own*. Pas une chambre à soi, mais une pièce, un endroit, un lieu à soi. On a pourtant toujours traduit le titre de l'essai de Woolf sous le signe de la chambre. L'intention était peut-être louable : appuyer le souci d'une vie épargnée par «treize enfants», ces treize enfants qu'une chambre conjugale sans contraception ne manquait pas de jeter dans les jupes des femmes, ces treize enfants que Woolf cite comme entrave absolue pour une vie à soi. Ou bien l'intention était misogyne, consciemment ou pas : où travaille une femme sinon en chambre ? Que pourrait-elle faire d'un bureau ? »

En 2017, MARIE COSNAY, propose une nouvelle traduction des *Métamorphoses* d'Ovide. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** il avait déjà été traduit à quatre reprises en 1925, 1966, 2001 et 2009, pourquoi une nouvelle traduction : « C'est un texte de passage, de métamorphose, qui est appelé à ne pas être figé. De sorte qu'on lui est fidèle en le renouvelant. Comme le dit Ovide, "la cire est d'autant plus apte à travailler qu'on la travaille" », répond-elle.

En 2018, EMMANUELLE PÉCHENART traduit *Dernières lettres de Montmartre* de l'autrice *queer* taïwanaise Qiu Miaojin. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** elle annonce d'emblée que « les noms et prénoms des personnages apparaissant dans ces lettres sont transcrits en *pinyin*. Solution simple mais décevante, car elle ne rend pas la poésie de certaines significations, graphies, ou même sonorités. Le prénom de la destinataire principale, Xu, est d'une grande délicatesse ; il se prononce *hsü*, et le caractère qui le compose, formé de trois éléments désignant la femme, la bouche, la soie, signifie "duvet". »

En 2019, HÉLÈNE COLLON, grande traductrice de SF, voit paraître sa traduction de *Danser au bord du monde* d'Ursula Le Guin.

La même année, DANIELA SHREIR va voir paraître sa traduction de Chantal Akerman, *My Mother Laughs*. **ELLE L'A TRADUIT MAIS** il lui a d'abord fallu convaincre les éditrices de la nécessité de publier Akerman en anglais.

En 2019, je relève sur la page Twitter de NOÉMIE GRUNENWALD, traductrice entre autres de bell hooks, la citation suivante de Michèle Perrot : « On conseille aux jeunes filles d'étudier les langues étrangères parce que la traduction est une occupation, éventuellement un métier convenable pour une femme. Il y aurait naturellement beaucoup à dire sur cette assignation des femmes à la traduction. »

## LES LOCOS

au train où vont les locos  
les loco les locomotives  
faut les mots « locomotiver »  
écoute-la écoute-la  
prends les armes et coutelas  
écoute-la alarme-toi  
sans larme  
prends l'arme  
lame et coutelas  
au train où vont les locos  
les loco les locomotives  
faut les mots « locomotiver »

## NOUS RÎMES

nous rîmes  
nous rîmes avec rime,  
nous rîmes avec crime,  
nous rîmes  
with cream  
and dream  
nous rîmes avec prime  
nous rîmes prime (apostrophe)  
ou nous rîmes prime (gain)  
nous rîmes avec frime  
nous rîmes avec trime  
nous rîmes nous nous nourrîmes  
nous rîmes avec rime  
nous rîmes

## MOTUS

motus et bouche cousue  
motif et biche sise eu  
sise eu motif à bouche cousue  
la bise l'abuse la bouche cousue  
six bûches motif biffer l'abus  
motus et bouche cousue

## RÉVEILLON

réveillons-nous  
après le réveillon  
si on n'est pas trop dans le gaz  
après les fuites de gaz  
si on n'a pas trop de gaze  
sur les bosses après l'explosion  
réveillons-nous  
après le réveillon  
faut qu'on bosse  
faucou rapace  
faut qu'on repasse  
après le gaz  
faucou rapace  
après l'explosion  
réveillons-nous  
après le réveillon

## UN MUR

il fait partie de la maison  
ce n'est pas un homme  
c'est un mur  
il va de la rue au balcon  
ce n'est pas un homme  
c'est un mur  
un mur  
il est touché par le voisin  
et passé la grille  
c'est la fin  
ce n'est pas un homme  
c'est un mur  
un mur  
il s'est écroulé dans le jardin  
ce n'est pas un homme  
c'est un mur  
un mur

## ÉCRIVONS

nous nous écrivons  
nous nous écrivons  
écrivons-nous!  
point d'exclamation!  
écrivons-nous  
point d'exclamation!  
taillons nos crayons  
taillons-nous  
quelle taille faites-vous?  
taillez-vous!  
taillez vos crayons  
écrivons-nous et crions  
point d'exclamation!

Je me demande souvent quelles stratégies les spectateur-trice-s LGBTQI+ mettent-iels au point pour se faire une place dans les histoires qui leur sont racontées et qui correspondent, majoritairement, à une grille de lecture cis-hétéronormative et blanche? Cette interrogation m'a poursuivie ces dernières années dans mes réceptions de danses et dans mon travail d'artiste et de chercheur.

Dernièrement, je me suis fait des films devant une œuvre, dont voici la genèse :

Dans les années 1970, le danseur japonais Kazuo Ôno retrouve Antonia Mercé, dite La Argentina, une danseuse de flamenco qu'il avait vue danser à la fin des années 1920 à Tokyo. Les retrouvailles sont particulières puisqu'elle est morte en 1936. C'est d'abord en visitant une exposition de peintures qu'Ôno la voit. Les formes, les motifs, les couleurs agencées sur une des toiles lui évoquent la danse de La Argentina. Puis, de retour chez lui, en feuilletant d'anciens programmes de théâtre, devant un portrait de la danseuse, il l'entend qui lui dit : « Ôno, vient danser. Moi aussi, je vais danser, alors dansons ensemble. » Cette interpellation, résolument performative, l'incite à accepter cette invitation à danser. Cette parole contient une force oraculaire, le destinant inévitablement à remonter sur scène. Il crée, en 1977, *Admiring La Argentina*, traduit en français par *Hommage à la Argentina* ou simplement *La Argentina*. Le titre anglais est plus ouvert et suggère davantage la chorégraphie d'un regard voire d'une histoire d'amour. Il dansera cette pièce pendant près de vingt ans et sera surnommé « le plus vieux danseur du monde ».

Dans son autobiographie, Ôno<sup>1</sup> parle souvent d'elle. Elle revient comme un motif. C'est à la fois une référence dans son histoire de la danse et, surtout, une référence affective. Il rêve d'elle, il parle d'elle, il la cherche, il va se recueillir sur sa tombe. Il la voit partout, dans tout ce qu'il fait. Et puis, il

revient souvent sur la première fois qu'il l'a vue. Il se souvient parfaitement de ce que sa danse lui a fait. Il dit qu'elle a lui a jeté un sort ce soir-là. Mais il est incapable de refaire ce qu'elle faisait.

C'est probablement ça qui me touche dans la danse, c'est que très souvent, il ne nous reste pas grand-chose. On oublie. Quand ça nous marque, il nous reste des fragments, des flashes, et tout un lot de sensations. Ces restes sont, pour moi, des lieux d'invention. Parce que l'auteur-e d'une pièce, je crois que c'est nous, spectateur-ric-e-s.

À travers un enchaînement de courtes séquences dansées, Ôno répond à une danse qu'il a vue, en dansant. Il traduit pour nous le choc d'une expérience esthétique, les effets que celle-ci génère et qui perdurent à travers le temps, les traces qu'elle a laissées et les souvenirs qu'elle réveille. Il crée une relation inventive avec une œuvre qui appartient au passé, il dialogue littéralement avec une artiste disparue et fabrique une fiction chorégraphique qui déborde l'aspect historique de la performance. Il déjoue la notion d'archive dans son acception matérielle, en s'attachant à révéler les affects qui le lient à cette danseuse. Comment traduire une expérience esthétique à d'autres?

La mise en scène, fabriquée en collaboration avec son ami Tatsumi Hijikata, procède à un montage d'anciennes danses d'Ôno entrecoupées par des noirs et des changements de costumes et de musiques. Comme ils le seraient dans un cabaret, les noirs sont souvent accompagnés d'applaudissements dans la salle. La seconde partie de la pièce propose de nouvelles danses, dans lesquelles le danseur porte des robes aux connotations hispaniques (des robes à jupons, par exemple), le visage peint en blanc et les cheveux coiffés d'une fleur. La pratique *drag* ou encore la filiation-fiction qu'Ôno agence au plateau vient alors prolonger l'existence d'Antonia Mercé.

J'observe un certain état de plaisir et d'extase qui irrigue chaque séquence, qui habite son corps et ses danses. « On dit rarement à quel point certains morts peuvent nous rendre heureux<sup>2</sup> », écrit Vinciane Despret. L'apparente légèreté du danseur suggère un bonheur de danser à nouveau grâce/par elle. Traversé par des sensations et des affects qui le débordent, qui l'entraînent dans une voie inhabituelle. La bouche entrouverte du danseur japonais en est une des expressions les plus révélatrices, les déplacements des mains et des doigts en mouvement presque constant convoquent également un certain rapport au toucher et au plaisir qui l'anime dans ses danses en vis-à-vis avec son souvenir de la danseuse disparue. Toucher, caresser, goûter. Il prend soin d'elle, dans une veine extraromantique. Il devient La Argentina ou encore l'amant-e de La Argentina. Parce que Kazuo Ōno, il aime La Argentina, il aime Antonia. Antonia, c'est sa lumière, c'est son feu. Ōno, il aimait dire que la plus belle des danses consistait à écrire une lettre d'amour avec ses pieds. Il disait aussi qu'après sa mort, quand son corps aurait été incinéré, ses cendres marcheraient à côté de La Argentina.

Ōno, c'est un *lover*, il m'a tout appris dans les déclarations d'amour. Quand je le vois avec sa robe et tout son maquillage, je me raconte que c'est une femme qui aime une femme. Point barre. C'est un conte lesbien. Un conte lesbien, c'est bien... un conte lesbien, ça peut-être que bien...

La particularité de cette œuvre tient peut-être au fait qu'elle me saisit à son tour. S'il s'agit de danser le saisissement – celui de Ōno pris par la danseuse de flamenco –, je dois avouer qu'il me contamine à son tour. Face à cette danse, je n'arrive pas à me défaire d'un recours à un langage métaphorique, comme si sa gestuelle me piégeait dans un vaste agencement d'images. Je ne parviens pas à m'échapper d'une forme de pensivité, de contemplation. Devant la vidéo que je regarde, j'entrouvre la bouche comme lui. Happée et contaminée

par cet espace semi-ouvert, qui devient presque un œil, une entrée du regard, un trou de serrure par lequel il faut regarder, le viseur d'une caméra qui me permet de me faire des films à ma guise. Je ne peux m'empêcher de me raconter des histoires, de fictionner avec lui/elle. Les télescopes historiques, esthétiques et affectifs concourent à me laisser dans une ambiguïté, du début jusqu'à la fin. Qui danse? Qui bouge là? Ces questions auxquelles je ne peux pas répondre me laissent devant une béance, un vide, un trou, une sensation que je ne sais pas nommer.

Sensation « ōno ». *Ōno-Sensation*. Cette formule, presque magique, est le nom d'une création présentée en juin 2019 au CN D à Pantin et dont j'avais proposé un fragment lors d'une Mosaïque des Lexiques aux Laboratoires d'Aubervilliers, le vendredi 1<sup>er</sup> février 2019.

J'en propose ici un autre, [page 35](#) : les paroles d'une chanson dédiée à Antonia Mercé, qui auraient pu être écrites par Ōno lui-même, c'est ce que je me raconte.

1. Kazuo Ohno et Yoshito Ohno, *Kazuo Ohno's World from Without and Within*, traduit du japonais par John Barrett, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 2004.
2. *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015, p. 36.

Les Laboratoires  
d'Aubervilliers

Conseil d'administration  
Xavier Le Roy  
(président)  
Corinne Diserens  
Alain Herzog  
Latifa Laâbissi  
Jennifer Lacey  
Mathilde Monnier  
Jean-Luc Moulène  
Jean-Pierre Rehm

Direction collégiale  
François Hiffler  
Pascale Murin  
Margot Videcoq

Équipe  
Lydia Amarouche  
(accueil, relations  
avec les publics,  
documentation)  
Sophie Bravo-Morales  
(attachée  
à l'administration)

Florine Ceglia  
puis Tiphaine Peynaud  
(administration)  
Marie-Laure Lapeyrère  
(communication  
et relations presse)  
Ariane Leblanc  
(coordination  
La Semeuse)  
Éric Rouquette  
(comptabilité)  
Philippe Saltel  
(régie générale)

Le Journal des Laboratoires /  
Mosaïque des Lexiques

Direction éditoriale  
Pascal Poyet

Coordination éditoriale  
Marie-Laure Lapeyrère

Ont contribué à ce numéro

Madeleine Aktypi  
Souleymane Baldé  
Dector & Dupuy  
Olivier Cadiot  
Ondine Cloez  
Françoise Gorla  
François Hiffler  
Frédéric Léal  
Pauline Le Boulba  
Valentin Lewandowski  
Nelly Maurel  
Messieurs  
de Gennevilliers  
(Toufik Benrabia,  
Brahim Boukasse,  
Aimé Camara,  
Idder Dagali,  
Lahoucine Oulbaraka,  
Jean-Michel Trehore)  
Pascale Murin  
Émilie Notéris

Antoinette Ohannessian  
Diederik Peeters  
Pascal Poyet  
Fabrice Reymond  
Adeline Rosenstein  
Jean-Charles Teulier  
Sarah Tritz  
Margot Videcoq  
Fabrice Villard

Retranscriptions  
Anne-Laure Blusseau  
Marie-Laure Lapeyrère

Relecture  
Anne-Laure Blusseau

Design graphique  
Julie Rousset

Imprimé en  
3 000 exemplaires  
par Edgar imprimeur  
(Aubervilliers)  
sur Arena White  
Rough 90 gr.  
Fedrigoni France  
www.fedrigoni.fr

Dépôt légal  
décembre 2019

Licence  
Les contenus  
de ce journal sont  
mis à disposition  
selon les termes  
de la licence Creative  
Commons : Paternité  
– Pas d'utilisation  
commerciale –  
Pas de modification.

Une biographie  
de chaque auteur est  
consultable sur le site  
des Laboratoires :  
www.leslaboratoires.org



Les Laboratoires d'Aubervilliers sont une association régie par la loi 1901, subventionnée par la Ville d'Aubervilliers, la direction régionale des affaires culturelles (DRAC) d'Île-de-France – ministère de la Culture, le Département de la Seine-Saint-Denis et la Région Île-de-France.

île de France

seine-saint-denis  
LE DÉPARTEMENT

AUBERVILLIERS

LES LABORATOIRES  
D'AUBERVILLIERS

Les Laboratoires d'Aubervilliers  
41, rue Lécuyer – 93300 Aubervilliers  
+33 (0)1 53 56 15 90  
info@leslaboratoires.org



A            Fatiguer la réponse, reposer la question (Arabic–Hebrew –Dutch) / Nelly Maurel [3]. Comment je parle / Messieurs de Gennevilliers [7]. Bref, quelques chansons / Pascale Murtin [11]. Deux leçons de peul / Souleymane Baldé [13]. Pascal Poyet avec Pascale Murtin, François Hiffler et Margot Videcoq / Conversation du vendredi 6 septembre 2019 [18]

B            Traduire, mais / Pascal Poyet [27]. 3 mai : ma / μά / but / Madeleine Aktypi [31]. Antonia / Pauline Le Boulba [35]. ELLE L’A TRADUIT MAIS / Émilie Notéris [36]. Bref, quelques chansons / Pascale Murtin [43]. Un conte lesbien ça peut être que bien / Pauline Le Boulba [45].

C            Nettoyage de printemps / Olivier Cadiot [51]. Regimen sanitatis salernitanum ou l’art de conserver la santé / Ondine Cloez [53]. LA TRACE EN AVANT, une anthologie de la partition (extraits) / Fabrice Reymond [57]. Bref, quelques chansons / Pascale Murtin [61]. Apparition – Préparation – Usurpation – Réparation / Diederik Peeters [63]

D            Suite Menu Flèche / Sarah Tritz avec les dessins de Hélio Tritz-Thieffine [75]. Bref, quelques chansons / Pascale Murtin [77]. Nolonté / Valentin Lewandowski [79]. C’est grâce à mon vocabulaire que je parle, bien que je ne sois pas toujours d’accord avec lui / Antoinette Ohannessian [83]. Ce qui fait que tout se fait / Françoise Gorla [89]. Joker / Frédéric Léal [93]

E            Le jour du tabouret (repérage) / Dector & Dupuy [99]. Pourquoi la *Balade toxique aux Quatre-Chemins*? / Jean-Charles Teulier [103]. Du 1<sup>er</sup> au 31 mai 2018, nous avons regardé le journal de 20 heures / Antoinette Ohannessian et François Hiffler [105]. La Woyzeck infidèle / Adeline Rosenstein [106]. Bref, quelques chansons / Pascale Murtin [113]. Trois Ornaments Minimalistes. Hommage à Tom Johnson : traduire, mais... encore? / Fabrice Villard [115]