

# Le Journal des Laboratoires

*Année 2019-2020*

Mosaïque  
des Lexiques

F

Let me try to say things well in different languages that I know well and not so well.

Permettez-moi d'essayer de dire des choses bien en langues que je connais bien et pas si bien.

Lassen Sie mich Dinge gut sagen in Sprache die ich behersche gut oder nicht so gut.

Permiteme decir cosas en idiomas que conosco bien y mal.

I want to see how I say things in different languages.

Je veux voir comment je dis des choses en langues différentes.

Ich will sehen wie ich Dinge in verschiedenen Sprachen sagen.

Quiero ver como me expimo en idiomas diferentes.

What kinds of errors do I make?

Quelles espèces d'erreurs ferai-je?

Was für Irrtümer werde ich machen?

Como me equivocarai?

That should be fun.

Cela devrait être amusant.

Kann Spass machen.

Puede ser rigolo.

And others too can consider how they talk differently in different languages.

Et autres aussi peuvent considérer comment ils parlent différemment en langues différentes.

Und andere können auch überlegen wie sie in verschiedenen Sprachen sprechen.

Y otros tambien pueden observar como sie hablan in idiomas diferentes.

For example, how would I say «get off my back» in other languages ?

Par exemple, comment dirai-je «foutez moi la pais» en autres langues ?

Zum Beispiel, wie würde ich «Stören-Sie mich nicht» in anderen Sprachen sagen ?

Por ejemplo, como podria decir «Hace puñetas» en otras idiomas ?

Would it not be more interesting if qualified people correct my errors ?

Ne serait-il pas mieux si je demande aux gens qualifiés de corriger mes erreurs ?

Wäre es nicht besser ob kluge Leute würden meine Irrtumer korrigieren ?

No estaria mejor si amigos qualificados correguiren mis faltas ?

No, because the idea is to see how I speak without any help.

Non, parce que l'idée est de voir comment je parle sans assistance.

Nein, weil die Idee ist zu sehen wie ich ganz allein spreche.

No, porque quiero ver como hablo solo.

But am I not just trying to show people that I more or less know four languages ?

Mais est-ce que je ne veux que démontrer que je connais plus ou moins quatre langues ?

Aber will ich nicht nur zeigen, dass ich vier Sprache ein bisschen kennen ?

Pero no quiero que mostrar que conosco quatro idiomas mas o menos ?

That's ok, because lots of people reading the *Journal* know four languages, and people like Souleymane Baldé know many more.

Pas de problème, parce que beaucoup de lecteurs du *Journal* parlent quatre langues, et quelques uns comme Souleymane Baldé parle beaucoup plus.

Kein problem, weil viele Leser des *Journals* vier Sprache sprechen, et einige wie Souleymane Baldé sprechen viel mehr.

No hay problema, porque muchos lectores del *Journal* hablan quatro idiomas, y Souleymane Baldé habla mucho mas de quatro.

And I think the *Journal* has a lot to do with how we translate and how we speak foreign languages.

Et je crois que je *Journal* est très concerné avec traduction et nos manières de parler langues étrangères.

Nein, weil das *Journal* hat viele Texte über übersetzung und wie wir ausländische Sprachen sprechen.

No, porque el *Journal* tiene muchos articulos sobre traduction et como hablamos idiomas diferentes.

But I don't want to continue making stupid mistakes.

Mais je ne veux pas continuer à me tromper bêtement.

Aber ich will nicht mehr idiotische Fehler machen.

Pero no quiero mas continuar como una vaca español.

Durant deux ans, j'ai eu la chance de pouvoir poser des questions qui me turlupinaient depuis mes quatre ans à Didier Barbier, professeur de mathématiques au lycée. Didier Barbier a commencé depuis plusieurs années, et continue, chaque jour, d'écrire une introduction aux mathématiques, intitulée Mathématiques pour l'honnête homme.

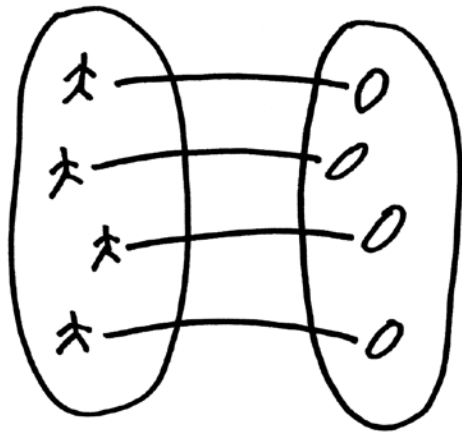
Cet entretien est issu du film qui lui est consacré. Film d'une durée d'environ trente heures qui n'est, selon lui, que le début d'une expédition dans les mathématiques.

ANTOINETTE OHANNESSIAN.  
Pourquoi compter ?

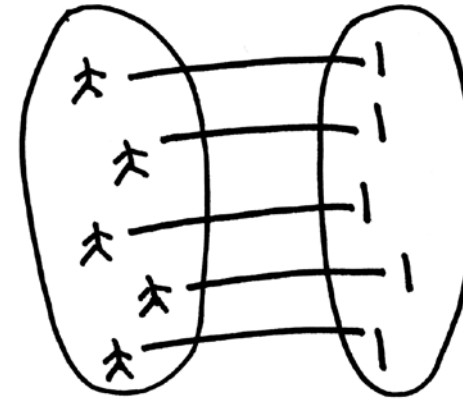
DIDIER BARBIER.  
Si un jour on part en pique-nique avec beaucoup de monde et beaucoup de sandwiches, il n'est pas garanti que chaque pique-niqueur ait son sandwich. Il est donc plus prudent de compter, et de remplacer beaucoup par un nombre qui désigne une quantité de manière moins vague.

A. O. Comment faire ?

D. B. Il faut voir si on peut relier chaque pique-niqueur à un sandwich ; si oui, c'est qu'il y a la même quantité de pique-niqueurs que de sandwiches.

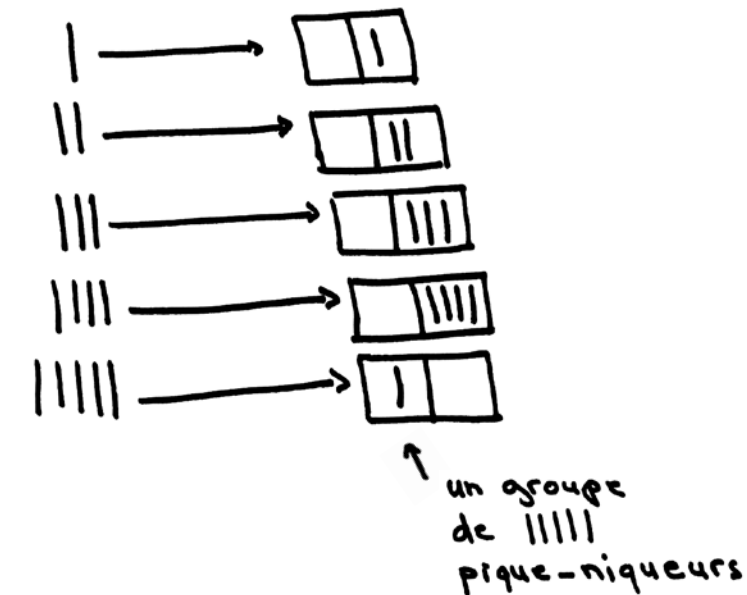


D. B. Si je veux connaître la quantité de pique-niqueurs, je représente chaque pique-niqueur par un bâton, je relie le premier pique-niqueur à un bâton, le suivant à un autre, le suivant à un autre. Quand j'arrive au dernier pique-niqueur, si je les ai tous reliés, c'est que j'ai autant de pique-niqueurs que de bâtons. Même méthode pour les sandwiches.

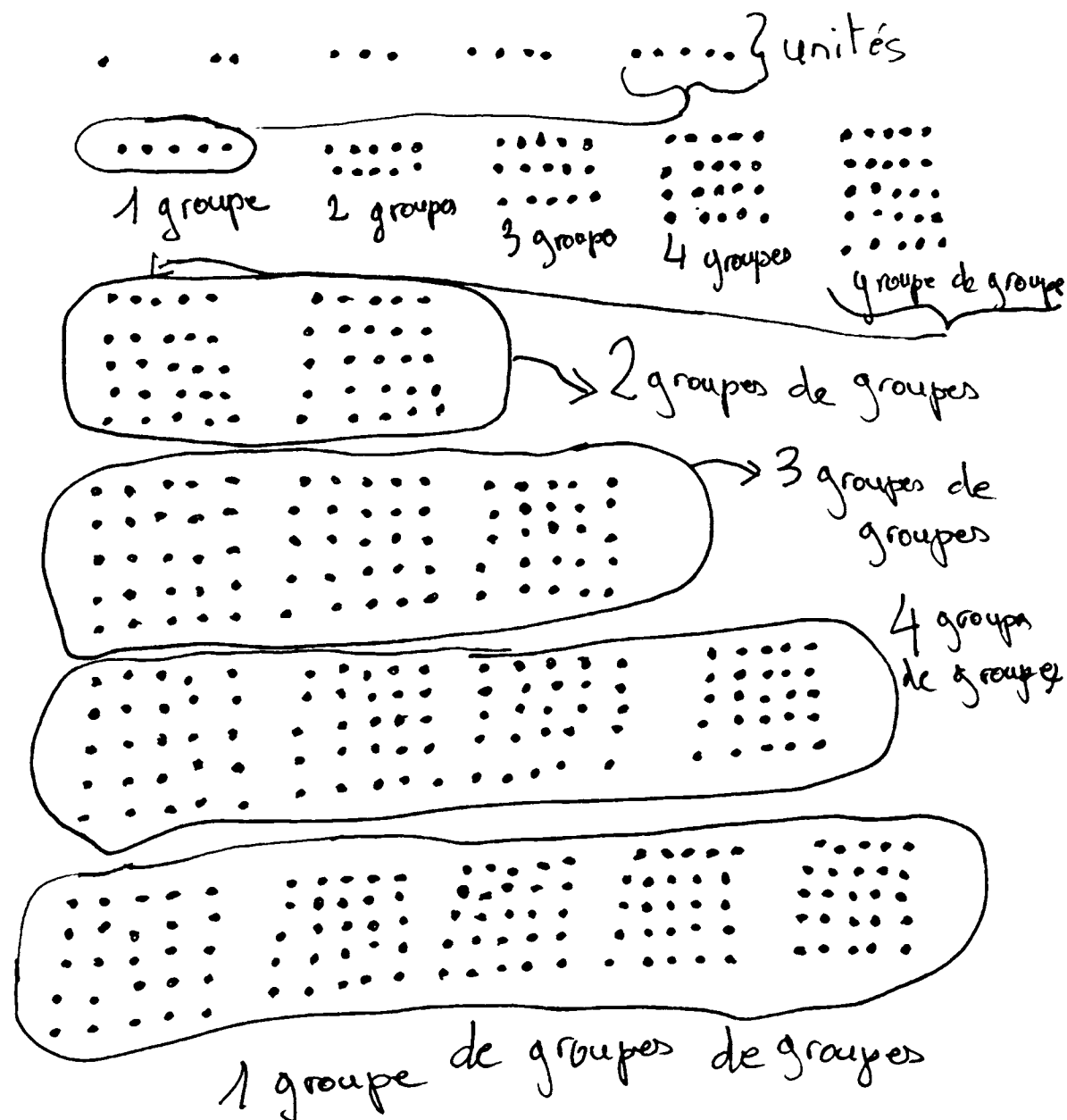


A. O. Mais ça marche pour les petites quantités uniquement ?

D. B. Jusqu'à IIIII bâtons environ, adaptés aux nombres des doigts d'une main. Pour manipuler des quantités un peu plus grandes, dès que j'ai IIIII pique-niqueurs, je fais un petit paquet qui correspond à un groupe de IIIII pique-niqueurs que je représente par un seul bâton.



D. B. Je commence à faire des groupes, pour voir jusqu'où je peux aller.



En quarante-quatre minutes, je viens de représenter un groupe de groupes de groupes de groupes de pique-niqueurs.

Le terme de « beaucoup », il faut l'abandonner au profit des quantités d'objets que l'on peut nommer. Je remplace les bâtons par des représentations symboliques de nombres. Un groupe de bâtons de II, je peux le représenter par le symbole numérique 2, un groupe de bâtons de III, je peux le représenter par le symbole numérique 3, un groupe de bâtons de IIII, je peux le représenter par le symbole numérique 4, ainsi de suite...

- A. O. Compter, c'est relier des choses à une liste de nombres apprise par cœur?
- D. B. Oui.
- A. O. Jusqu'où je peux compter? 1, 2, 3, 4...
- D. B. On peut toujours rajouter une unité, + 1, c'est donc sans fin.
- A. O. Y a-t-il un moment où les nombres n'ont plus besoin d'être incarnés en des sandwiches ou des piques-niqueurs pour exister en tant qu'objets autonomes?
- D. B. Oui, dès qu'on considère les nombres comme des entités auxquelles on s'intéresse en elles-mêmes. Dès qu'on oublie les supports matériels d'incarnation, sandwiches, pique-niqueurs. Dès qu'on commence à raisonner sur les calculs. Les nombres ont des propriétés. Un certain mystère. Où sont-ils? Ils n'ont pas de poids, pas d'odeur, mais on parle quand même d'eux. Quand on fait une addition, on oublie les pique-niqueurs et les sandwiches, on travaille sur des entités fantomatiques. On passe de la notion de *nombre de* à la notion de *nombre* tout court. On passe d'un adjectif à un substantif. C'est à leurs propriétés que je m'intéresse, je joue avec des symboles qui les représentent.

*C'est grâce à mon vocabulaire que je parle, bien que je ne sois pas toujours d'accord avec lui.*

Épisode 1, avec seize étudiants de l'ÉSAD Grenoble-Valence  
Épisode 2, avec Vanessa Morisset et Pascale Murтин  
Épisode 3, avec Hugo Bésikian et François Hiffler  
Épisode 4, avec Didier Barbier  
Épisode 5, avec Hélène Villovitch

Cahier D  
Inédit  
Cahier E  
Cahier F  
Cahier H

We’ve been walking together for three hours from Aubervilliers on the way to Charles de Gaulle Airport. I give the signal to the group of five to form a circle. We stand in the woods at the end of an unpaved track. I smell leaves still damp from the morning’s rain. A gust of wind blows, shakes loose heavy drops of water. I take off my pack for a moment to confirm the next turn. After reviewing both maps, I venture ahead to study the landscape. I step out of the woods and see stubs of harvested corn stalks sticking out of a brown clay-like soil. As I walk, mud clings to my shoes. Joy spreads from my solar plexus outward through my limbs.

In ON FOOT: AUBERVILLIERS, I led a silent, cell-phone free walk each day from September 10<sup>th</sup> through October 3<sup>rd</sup>. Each of the twenty-four walks began and ended at Les Laboratoires d’Aubervilliers. Groups were between three and seventeen. Walks lasted between three and fourteen hours covering between seven and forty-four kilometers (four and twenty-seven miles).

I stand on the banks of the Canal de l’Ourcq under an overpass of the highway which circles the perimeter of Paris. It’s late afternoon, and the sky is covered with steel-grey clouds. I smell stale urine and feces, mingled with the subtle odor of fresh-water from the canal. I hear car engines and tires hushing on the bridge above, and an intermittent clunk clunk as the cars pass a lip in the road. From another overpass five hundred meters away, a steady low blue noise is interrupted by a louder falling burp of a truck. Towering charcoal grey clouds approach quickly from the West. A few drops of rain plunk on the concrete, then five to ten, and suddenly a downpour. I can identify three layers of sounds – the drops falling near where we stand on the quai, the sheen of all of the drops together on the water, and the full thick rush of wet tires on asphalt.

Departure times for walks were scheduled and posted. Walks began in the evening Tuesdays and Fridays, in the morning on Thursdays, Saturdays and Sundays, and in the afternoon on Wednesdays. On Mondays, the walks began at different times each week. There was no charge for the walks. Participants registered in advance and received a confirmation email detailing the start time of the walk, what participants should bring, and the parameters of participation: no talking with the mouths, no talking with the eyes, no talking with the hands, and no cell phones. Participants were encouraged to leave the phones at home.

All walks began and ended at Les Laboratoires d’Aubervilliers. Usually about fifteen minutes after the scheduled time, all the participants had arrived. I asked them to form a circle with me, and we talked through the parameters of participation. I introduced the member of the Les Laboratoires team who, in case of emergencies, kept a cell phone, turned off, in their pack. I then reminded participants that these walks would be cell-phone free, and invited them to leave their phones securely at Les Laboratoires.

I introduced two exercises to support silence on the walk: keeping part of the attention in the back foot while walking, and paying attention to what moves in the body when one breaths. After answering questions about the walks, I encouraged participants to go to the bathroom one more time, and then asked if there was anything else to be said before entering silence. We then stood in the circle in silence. Walks typically began thirty minutes after the scheduled time.

I sit on at the picnic table in the middle of the Bois de Vincennes at 9:45 on a crisp Sunday morning. Bright golden rays of sun stream through the trees, softened by a dissipating mist. To my right, at intervals, I hear the rapid pace of joggers as their feet thump on the dirt path. Occasionally, I hear bicycle wheels clicking by. My attention is mostly taken by the birdsong, all around of a chorus of chirping, squeaking, crooning, whooping, and occasionally screeching. The calls come from all directions, now in front, now behind, to the left, to the right. Sometimes one calls and another responds. Behind this, I hear a low hum rise as a car approaches, and fall again into the ever-present low roar of Paris traffic. Two cars pass together, then one from the left as two approach from the right. I notice a release deep in my chest, my ribs expanding in all directions, and water at the back of my eyes.

After a moment of silence, I stepped out of the circle and the walk began. We walked together in silence, staying together as possible through the streets of Aubervilliers, Saint-Denis, Bobigny, La Courneuve, Pantin, the 18<sup>th</sup>, 19<sup>th</sup>, and 20<sup>th</sup> arrondissements in Paris, and on longer walks to the Bois de Vincennes, Bois de Bologne, and Romainville. Along the way, we stopped at intervals. I signaled again to form a circle and we either stood and listened, or stretched and sipped water. On the longer walks, we stopped for meals. Sometimes, I needed to review the map to confirm I was on the route, and other times to check the time against the distance traveled.

In the middle of each walk, we stopped for about forty-five minutes for the field recording. Recording sites were often in parks or a few meters off of the walking path to avoid loud conversations from passersby. One location was in the middle of a construction site, and another at the edge of a runway. I set up the field recording equipment and we listened in silence for thirty-three minutes.

It’s night over the Saint-Denis Canal and the air is cool but not yet cold. As I step onto the pedestrian bridge, I hear a loose wooden slat of the walkway shift, clinking under my foot. Walking forward, I hear other clacks of other loose boards. One participant steps onto the bridge, and I hear a loose board clink under their weight. There is an uneven rhythm as we both walk across. A third participants steps onto the bridge, and a fourth and a fifth. Click, clack, clickety, click. Clack clack. I look southeast down the canal toward Paris and see a full yellow moon just over the horizon.

After the recording, I packed up the equipment, we formed another circle, and began the walk back. We stopped along the way, again forming circles to stretch and listen. Upon returning to Les Laboratoires, we formed a last circle and spent a moment in silence together. I broke the silence by saying “thank you” to the group, and invited them to enjoy a snack and a beverage as I set up the recording for playback. Those who wished to could sit or lay down to listen to the day’s recording. This was the completion of the walk for participants. For me, it was the beginning of the next walk.

Quando io movo i sospiri a chiamar voi,  
e 'l nome che nel cor mi scrisse Amore,  
LAUdando s'incomincia udir di fore  
il suon de' primi dolci accenti suoi.

Vostro stato REal, che 'ncontro poi,  
raddoppia a l'alta impresa il mio valore;  
ma: TAcì, grida il fin, ché farle honore  
è d'altri homeri soma che da' tuoi.

Così LAUdare et REverire insegna  
la voce stessa, pur ch'altri vi chiami,  
o d'ogni reverenza et d'onor degna:

se non che forse Apollo si disdegna  
ch'a parlar de' suoi sempre verdi rami  
lingua mortal presumptüosa vegna.

- Ce que je vous propose de faire, pour commencer, c'est de regarder ce sonnet de Pétrarque, de le décrire sans chercher à traduire. Je vois que le poème compte quatre strophes. Les deux premières sont d'une ligne plus longues que les deux dernières.
- Il y a des majuscules au début des trois premières, mais pas de la dernière.
- Toutes se finissent par un point, sauf la troisième qui se finit par deux points.
- Il y a parfois des majuscules à de drôles d'endroits...  
— A... LAU... RE...
- Je suppose que c'est *Laure*... À *Laure*?
- Ça a l'air adressé à *Laure*, oui.
- Mais le *TA*... je ne vois pas à quoi sert le *TA*.
- LAU... RE... TA... LAU... RE...
- Est-ce que c'est *Laureta*?
- *Ta* *Laure*. Ce n'est pas n'importe quelle *Laure*, c'est *ta* *Laure*.
- En dehors de ça, il y a un A majuscule à *Amore* en haut et à *Apollo* en bas.
- Chaque fois qu'il y a LAU, c'est dans des mots qui se ressemblent : LAUdando et LAUdare.
- Qui doit vouloir dire *Louer*. Je me souviens qu'en latin, *laudare*, c'était *louer*. C'est un souvenir.
- *Laudare*, c'est l'infinitif, non ? Et *laudando*, c'est... *louant*... c'est le gérondif.
- C'est quoi, ces apostrophes qu'on voit partout ? Par exemple, au début de la deuxième strophe...  
*Che 'ncontro*.
- C'est la première lettre du mot qui a été enlevée.
- C'est une élision ?
- Normalement, c'est *incontro*. Et *il nome*, au deuxième vers.
- C'est pour des raisons de métrique ?
- Pour éviter un hiatus. Et pour la métrique.
- La première strophe, c'est la première personne ; la deuxième, c'est la deuxième personne. *Quando io* c'est la première ; *Vostro*, c'est la deuxième. Ensuite, ce serait la troisième.
- Ah oui ! Mais à quoi voit-on que c'est la troisième personne ensuite ? Ce n'est pas évident.
- Il y a des mots qu'on reconnaît parce qu'ils ressemblent beaucoup au français. *Nome*, c'est sûrement *le nom*...  
*Altri*, c'est *autres*.
- Le système de rimes des deux tercets est particulier. On ne voit pas trop ça en français. Ou pas du tout. Ils sont vraiment symétriques – *segna, degna, degna, vegna*.

- Les sonnets, c'est toujours comme ça, non ?
- Non, il y a des variations. Dans les tercets finaux, en français, je ne crois pas qu'il y ait cette forme-là. Dans le sonnet anglais non plus, d'ailleurs : il y a un distique qui est séparé, non ?
- Un distique final, oui.
- Le dernier mot de la deuxième strophe, *tuoi*, c'est un tutoiement ?
- Oui, c'est : *le tien*.
- Alors il y a vraiment cette idée que la deuxième strophe serait la deuxième personne !
- Ça commence par *vostro* et ça se termine par *tuoi*. Ça passe du *vous* au *tu* ?
- *Mortal presumptüosa*... Mortelle présomption...  
— *Présomptueux* ?
- Et ce mot *presumptüosa*, avec un *u* tréma, il existe aussi, en italien moderne ?
- Non, pas du tout. Le mot est exactement le même aujourd'hui, mais sans le tréma.
- Et donc le mot qui court en majuscule, c'est le prénom *Laure*, c'est ça ?
- *Laureta*. Le *-ta* est un...
- Un diminutif ?
- ... une adresse affectueuse, en fait.
- Oui, *Petite Laure*.
- Oui, c'est ça.
- Est-ce qu'en italien, on entend le prénom *Laure* dans *Valore* ?
- Non.
- Ça ne se prononce pas de la même façon ?
- Non, parce qu'on prononce toutes les voyelles, en italien : *Laure*, c'est *la-ou-ré*. *Valore*, c'est *va-lo-ré*. C'est proche, mais ce n'est pas exactement le même son.
- LAU... RE... TA. LAU... RE.
- Et il manque le deuxième TA.
- Il dit deux fois *Laure*, une fois affectueusement, puis une autre fois...
- *Degna* et *disdegna*, une fois c'est *digne*, une fois c'est *dédaigner*.
- Ou *indigne*, peut-être ?
- Il y a deux *altri*. *Altri homeri* et *altri vi chiami*.
- Où ça ? Ah oui, dans la troisième strophe : *ch'altri vi chiami*.
- J'ai une question : il y a deux fois écrit *honore*, mais deux fois de façon différente. À la deuxième strophe, puis à la troisième, mais cette fois sans *e* et sans *h*. C'est le même mot ?

- Je pense que c'est le même mot. Simplement, le *e* de *onor*, le second, a été tronqué, et le *h*, je ne pense pas que ça fasse de différence de sens.
- Ah bon!?
- Tu crois qu'il est élidé, le *h*?
- Premièrement, on a *ché farle honore, lui faire honneur*. Et deuxièmement...
- Digne d'honneur.
- Oui, c'est ça.
- C'est un rapport décontracté à l'orthographe!
- À l'époque, l'orthographe ne devait pas vraiment exister.
- Et peut-être aussi que ça l'arrange, pour la métrique.
- Est-ce qu'il y a des règles d'élision ou est-ce que ce sont des libertés qu'il prend?
- En tout cas, là, sur ce vers, il y a une forme de retour entre ce *d'onor*, et, plus tôt, *d'ogni. Ogni, Onor*.
- Et alors qui c'est, cet Apollo?
- Apollo, c'est Apollon.
- Et Amore, c'est Amour, hm?
- Amour personnifié, oui.
- *Scrisse*? C'est *écrire*?
- *Scrisse*, on a l'impression de le comprendre phonétiquement. Ça crie. Ça fait quelque chose de déchirant...
- C'est la plume qui crisse.
- Est-ce que c'est quelque chose qui fait sens?
- Quand tu écris, ça crisse. Surtout qu'à l'époque, ils avaient des plumes d'oie!
- *Mi scrisse Amore... F'écris Amour*?
- C'est Amour qui écrit... Le poète est touché par l'amour, qui vient lui désigner la personne...
- C'est le verbe *écrire* courant?
- Oui.
- *Sospiri*, c'est comme *soupir*; c'est comme... il y en a plein dans l'amour, les chansons. (*Chantonnant*) *Sos-pi-ri!*
- C'est aussi un souffle. Le souffle qu'on produit justement en parlant.
- Et *chiamar*, alors, c'est quoi?
- C'est *appeler*, non?
- Oui. *Appeler* dans le sens de hêler, mais aussi *appeler* dans le sens de «je m'appelle».
- De nommer, aussi?
- Oui, comme en français.
- Oui : «*Come ti chiami?* Comment tu t'appelles?»
- Et alors ce *vegna*, tout à la fin?
- Intuitivement, tout à l'heure, en relisant : *lingua mortal presumpüosa vegna*, j'ai pensé à trois adjectifs : *mortelle, présomptueuse, et vaine*.
- Ah, ce serait donc : *Langue mortelle présomptueuse vaine*?
- Oui, pour le moment, je pense à une suite de trois adjectifs.
- Alors on va l'écrire.
- Heu... On a fini, ça y est (*rires*)?
- On a un possible dernier vers. J'écris *Quando* pour *Quando* tout en haut, c'est le début du poème, et, tout en bas, ces quatre mots qu'on a traduits comme ça : *Langue mortelle présomptueuse vaine*. Alors... Qu'est-ce qu'il y a entre?
- *Movo*, c'est comme *mouvoir*, c'est bouger.
- *Quando je bouge les soupirs*?
- C'est le verbe *muovere*, donc bouger, oui, mais là, ce serait plutôt *Quando j'exhorte, quand j'incite*. C'est forcer à bouger, en fait.
- *Lancer*?
- C'est d'ordre phonatoire. *Quando j'invite les souffles à sortir pour vous appeler / et le nom que dans le cœur m'écrivit Amour*.
- *Scrisse*, c'est le passé?
- Passé simple, oui. C'est le verbe *scrivere*.
- *Voi*, c'est...? — *Vous*. — Donc : à vous appeler?
- *Movo i sospiri*, c'est normal, comme formule?
- Non, ce n'est pas normal...
- Même pour un type du xiv<sup>e</sup> siècle?
- Ça!
- *J'invite, j'incite...* — *Je pousse*?
- *Quando je pousse les soupirs à vous appeler? Et le nom que dans...*
- *Vous appeler*? Ce n'est pas plutôt *vous interpeller*? Ce n'est pas au téléphone!
- C'est *nommer*, non?
- Ça peut vouloir dire les deux.
- Pour une fois qu'on a un mot qui a exactement la même double signification en français et en italien!... Seulement, *Quando je pousse les soupirs à vous appeler*, on dirait un peu que c'est un étranger qui parle!
- C'est peut-être *par*? *Quando je pousse les soupirs à vous appeler par le nom que dans le cœur...*
- Non, attention, c'est : à *vous appeler* et *le nom*. Il ne faut pas oublier ce *et*.
- Ce n'est pas le verbe *être*?
- Non, non, c'est *et*, la conjonction. Si c'était le verbe être, ce serait *è*, avec un accent grave.
- Comme au début du huitième vers.
- Je vous appelle, et j'appelle aussi le nom qu'Amour m'écrivit dans le cœur? Deux choses?
- C'est étrange qu'il dise *io, je*, non? Il n'aurait pas besoin de le dire en italien. On dirait qu'il insiste sur ce *je*. Cela crée une symétrie avec *voi, vous* : *Quando moi, je pousse les soupirs à vous appeler, vous. Vous et le nom qu'Amour m'écrivit dans le cœur*.
- On pourrait mettre *écrire* au présent?
- Tu veux le mettre au présent?
- Pour faire honneur à notre participante taïwanaise (qui nous a dit que la plus grande différence entre le chinois et le français, ce sont les temps).
- Pourquoi tu veux du présent?
- Bah, il a toujours l'air assez épris. Ce n'est pas fini.
- Ensuite : *LOUant, on commence à entendre de l'extérieur / le son de ses premiers doux accents*.
- *Ses*, c'est *suoi*?
- Oui, ce sont les accents du nom. C'est un possessif.
- Ce ne serait pas plutôt quelque chose comme : *Commence à s'entendre de l'extérieur le son de...?*
- Oui, ça *s'entend*; les mots sortent, je pousse les soupirs... Le *s'*, en italien, le *si, s'incomincia*, c'est la troisième personne.
- Le son s'entend. On entend le son.
- On commence à le percevoir.
- Est-ce que c'est le son qui est à l'extérieur, ou est-ce que c'est toi?
- Littéralement, *s'incomincia udir di fore*, c'est *entendre de l'extérieur*. Il faut rester dans quelque chose de... comment dire... physique.
- *De dehors*?
- On prononce un mot, il sort, et on l'entend.
- *Au-dehors*?
- Je crois qu'il faut rester très près des mots. Je dirais presque terre à terre. C'est une langue qui est très proche du latin et donc...
- Très matérielle, d'après toi?
- Continuons : *Votre...?*
- Je dirais : *Votre état royal, que je rencontre ensuite...*
- *Real*, c'est *royal*? Ce n'est pas *réel*?
- Si on ajoutait un *e* à *real*, ça voudrait dire *réel*.
- Tu crois qu'il joue entre les deux mots?
- *LOUer... ROyal... Ça donne LOU-RO!*
- On pourrait aussi écrire *LAUer* et *REyal...*
- *Raddoppia*, c'est le verbe *raddoppiare*, redoubler. Renforcer. Alors... Je traduis littéralement, hein!... *Redouble à la haute entreprise ma valeur. Valore* qui peut avoir le sens de *courage*.
- *Redouble ma bravoure*?
- *Ma* — *Mais...*
- *TACi* — *TAIS-toi*. — *TACet!*
- ... *crie la fin*. Ensuite : *Ché, c'est per ché... Parce que lui faire honneur...* En sachant que ce *farle, lui faire*, c'est pour un féminin... Lui faire honneur à elle... *È...*
- Là, cette fois, avec l'accent grave, c'est le verbe *être*.
- *Homeri*, c'est le pluriel de *homero*; c'est une acception littéraire. Ça peut être l'épaule, mais ça peut être aussi les flancs d'une montagne, avec l'idée d'ascension.
- Ça se dit, *épaule de montagne*, non?
- On dit *épaule* de cette façon, en italien?
- *Épaule*, c'est *spalla*.
- Donc, là, ce n'est pas *épaule*.
- On a *humérus*.
- Oui, c'est ça. (*Montrant son épaule*) Ça va de là jusqu'au coude.
- Mais c'est au pluriel.
- C'est peut-être juste un mot pour dire *bras*.
- Peut-être que ce serait intéressant que je vous dise ce que veut dire le mot suivant? *Soma*, c'est un poids très lourd. Mais c'est aussi l'opposition de la lourdeur du corps avec l'esprit.
- *Soma*, somatique.
- Est-ce un hasard que le grec, *soma, le corps*, donc, retrouve ce sens de poids corporel?
- *Soma* veut dire *corps* en grec?
- Oui... *Somatique*... C'est lié au corps.
- Ça veut dire que ça lui pèse sur les épaules?
- Oui, je le comprends comme ça : un poids sur les épaules.
- C'est quoi, *altri*? — *Autres. Les autres*.
- Les autres poids sur les épaules?
- Un poids pour d'autres épaules?
- *Lui faire honneur... c'est...* En gros : ce n'est pas à toi de porter ce poids.
- *C'est un poids pour d'autres épaules que les tiennes*.
- Ah! Oui!



- C'est pas mal, ça. *Così...*
- *Ainsi.*
- *Ainsi... LOUer... ou LAUer... et RÉvéerer...*
- C'est quoi ce *et*?
- C'est *et*.
- Aussi? Ça peut être *et* et *e*?
- Ce ne serait pas du latin?
- Ce serait un mot latin, là, au milieu? Il y est encore deux vers au-dessous.
- *LAUer et RÉvéerer enseignent le mot même.*
- *Voce*, ce n'est pas la voix?
- Si, mais c'est aussi le mot, la parole. Je crois que là, pour comprendre, il est important de revenir à ce qu'on voit. Le *mot même*, c'est *LAU-RE*. C'est le mot qu'ils indiquent, qu'ils révèlent.
- *Pur che... Pourvu que... Pur ch'altri vi chiami... Pourvu que d'autres vous appellent.*
- Ah, c'est vraiment un truc sur le téléphone!
- *Allo-re-ta?*
- Ensuite, je crois que... C'était la difficulté... Je crois qu'il faut entendre... *Degna*, ce serait *digne*, mais maintenant je pense que c'est le verbe *degnare*, qui fait écho à *insegnare*, qui est au-dessus. Ce serait *réputé digne de*.
- *O*, c'est *ou*?
- Oui, c'est pour ça que je pense que c'est un verbe, parce que c'est *enseigner... ou... penser être digne de*. Il faut remettre un verbe après *enseigner*, je pense.
- *De toutes révérences et honneurs... sont dignes?*
- On peut remettre de l'ordre, parce que lui met les mots dans cet ordre pour avoir une rime, mais nous n'avons pas besoin de ça pour le moment.
- Le sujet, c'est quoi?
- C'est *louer et révéerer*.
- Ils ne sont pas à la troisième personne du singulier, en italien, les deux verbes?
- Si! Ce sont des singuliers. *Insegna* et *degnà*, *enseigne* et *est digne*.
- Pourtant *louer* et *révéerer* sont deux!
- Est-ce que ça veut dire qu'on a mal interprété le sujet ou est-ce que ça peut être mis au singulier bien qu'ils soient deux? Pris comme une seule entité?
- *Louer* et *révéerer* seraient deux et ne feraient qu'un. C'est peut-être à ça que sert le *et* latin?
- Oui, *LAUdare* et *REverire* pourraient être considérés comme un seul.

- Est-ce que ce ne serait pas : *Louer comme révéerer enseigne*? Est-ce qu'il n'y a pas un *comme* là-dessous? Je me le demande. Passons au dernier tercet.
- *Si ce n'est que peut-être Apollon... Disdegnare*, ce serait *s'offenser, s'indigner*, voire *se mettre en colère*.
- *À moins que peut-être Apollon...*
- ... *s'indigne*.
- *À moins qu'Apollon s'indigne*.
- *À moins que peut-être...* Il y a un *peut-être*.
- *Sauf si Apollon s'indigne*.
- *À-moins-que-sauf-erreur-peut-être-éventuellement!*
- *Ch'a parlar de' suoi sempre...*
- *Qu'à parlar de soi toujours?*
- ... *de' suoi sempre verdi rami*, ce sont *ses branches toujours vertes*. *Qu'à parlar de ses branches toujours vertes*.
- Et après on aurait cette : *langue mortelle présomptueuse vaine?*
- Finalement, je pense que *vegna* est un verbe. Un verbe au subjonctif.
- *Vegna*, c'est *venir*, c'est ça? *Devienne?*
- Si on avait un subjonctif, avec le verbe *venir*, ça serait *venga*, mais là on a *vegna*. Ça pourrait ne pas être choquant d'avoir une inversion, ici... Pour la rime.
- Pourtant *vegna* fait plus *vienné* que *venga*!
- Donc : *À moins que peut-être Apollon s'indigne : qu'à parlar de ses branches toujours vertes...* Et?
- *Que langue mortelle présomptueuse en vienné à parlar de ses branches toujours vertes?*
- Plutôt : *Qu'à parlar de ses branches toujours vertes langue mortelle devienne présomptueuse*.
- C'est ça. *Présomptueuse*. Gardons le tréma, ce sera encore plus *présomptueux*... Bon, on va pouvoir commencer à traduire.

L'atelier parlé de traduction se déroule une fois par mois aux Laboratoires d'Aubervilliers, ouvert à qui veut traduire en parlant, en parlant de traduire. Je remercie chaleureusement tous les participants de l'atelier et Stéphanie Réchet qui a soumis ce texte – Francesco Petrarca, *Canzoniere*, V – à la traduction parlée collective, dont on peut lire ici le début.

Pascal Poyet

Traduire, mais

Cahier B

Mesdames, Messieurs,

Boxing Beats et Les Laboratoires d'Aubervilliers présentent ce soir *Le Défi des mots de la boxe*.

Dans le coin bleu, Jude Joseph.  
Dans le coin rouge, Saïd Bennajem.

BOXE

Direct

Crochet

Direct

Uppercut

Direct

Crochet

Tape fort, encore, encore

Crochet

Direct

Uppercut

On esquive, on esquive

Stop

BOXE

Dentier, eau, serviette, coquille

## BOXE

Je viens direct enchaîner  
une droite suivie d'une gauche

J'esquive et j'enchaîne avec un uppercut  
auquel tu me réponds par un retrait

Je te déstabilise avec mon jeu de jambes

Et moi, je tente de te cadrer  
mais tu voles comme un papillon

Et moi, je te pique comme une abeille  
12345678910, tu es K.-O., tu n'es pas censé te relever

J'ai de l'espoir, par le poing naît l'espoir  
et de l'espoir naît l'histoire

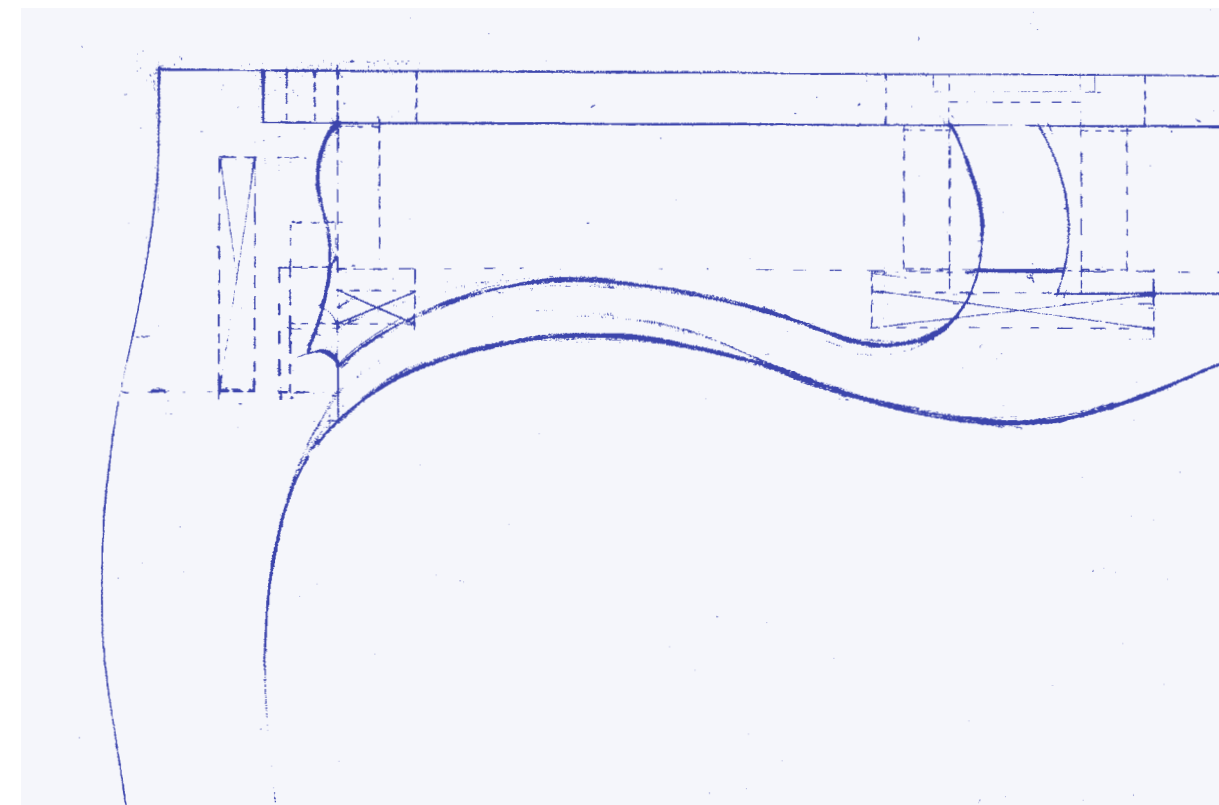
Je te défie Je te défie au corps-à-corps

Je relève le défi

## BREAK

Prélude pour viole de gambe quand *do* a cassé. *Mi-sol* (grave).

Sixte majeure



Dessin d'un bureau Louis XV. Vue de face coupée.

Je ne pense pas que le plus dur soit de fabriquer une viole de gambe ou un bureau Louis XV. Le plus dur doit être d'acheter le bois. (Je dis certainement ça parce que je n'ai pas encore acheté le bois et, donc, je n'ai pas commencé à fabriquer la viole de gambe.) Quel bois faut-il pour la viole de gambe? Cela peut être assez simple : de l'épicéa, de l'érable ondé, de l'ébène, du tilleul... Mais après, que choisir comme coupe? En quartier? Le temps de séchage. Combien de temps? Éviter que le bois ne bouge trop. Des années de séchage. Séchage naturel? en séchoir?

Bon, ça, c'est pas le pire, il faut trouver la bonne scierie.

Je me limite à certains mouvements. Improviser, ce sont mes gestes qui se limitent. Je retombe sur ce que j'ai fait avant. Il y a quelque chose qui me tient. Ce que je connais. Ce que mon corps connaît.

Prélude\* est, au départ, une forme improvisée, non écrite, avant de commencer une sonate, une suite de danse... Permettant au musicien de s'échauffer dans la tonalité, mais également de s'accorder tout au long de l'improvisation, car les cordes bougent et il y en a beaucoup, surtout pour le luthiste\*\*.

*Toccata*\*\*\* est une pièce improvisée, comme le prélude, surtout utilisée en Italie pour les claviers. Ce qui permettait au musicien de prendre connaissance de l'instrument, car, contrairement aux autres musiciens, le claveciniste ou l'organiste se déplacent très rarement avec leur instrument sur le dos. Ils doivent s'approprier différents claviers, exercer un nouveau toucher, et montrer leur habileté adaptable.

En espagnol, on dit «toucher la musique\*\*\*\*» pour dire «jouer de la musique».

Quel est le «pré-amusement» dans l'ébénisterie?

*Jouer de la musique* vient de la musique populaire profane. Joueur de musique. Ménétrier\*\*\*\*\*. Attention, à la cour, ce ne sont pas des joueurs de musique mais des Musiciens, ils ne jouaient pas de la musique mais ils touchaient la musique, en premier lieu les clavecinistes et les organistes. *L'Art de toucher le clavecin*\*\*\*\*\*. Instrument à touche.

\* *Praeludere*, se préparer à jouer.

\*\* Mais alors, si pendant le concert, son instrument se désaccorde, doit-il refaire un prélude?

\*\*\* Qui vient de *toccare* (it.), «toucher».

\*\*\*\* *Tocar* (es.).

\*\*\*\*\* Joueurs de musique jouant à l'occasion de fêtes. Au vu des instruments, ils doivent jouer debout. Peut-être marcher. Et faire danser. Ils jouent généralement du violon ou des instruments qui font du «bruit». Qui sonnent. Comme la vielle à roue, le saqueboute, le hautbois... Musique non écrite.

\*\*\*\*\* Traité de François Couperin, qui comprend huit préludes non mesurés. C'est une première forme d'écriture du prélude, indiquant quelques rondes sans mesure structurant une improvisation. Plus tard, les préludes furent écrits, suivis de pièces à danser. Il y en a qui en écrivent trois ou quatre avant de commencer la sonate. Avait-elle déjà commencé? À chaque prélude, recommence-t-elle?

Je mets en moyenne vingt minutes à m'accorder. Des fois, je ne joue pas après. J'ai beaucoup de mal à accorder mon *mi*, je ne suis jamais satisfaite de son timbre.

Il y a les gens qui reconnaissent les arbres parmi tous les arbres. Il y en a qui appellent les forêts des «colonies d'arbres». Il y en a qui voient les arbres comme un ensemble, «l'arbre». Je fais partie de cette catégorie. J'aime l'oiseau, j'entends qu'il y en a des différents mais ils resteront pour moi «l'oiseau». J'entends qu'il y a des notes différentes mais pour moi elles resteront des sons.

Là où nous posons les doigts sur une guitare, violon et tous les instruments à cordes : la touche.

Ces musiciens ne se sont pas rendu compte qu'ils se rapprochaient des ménétriers en touchant cette nouvelle forme : le «prélude». Avant de jouer.

Il est vrai qu'avant de commencer un ouvrage, nous devons procéder au dessin de celui-ci, ensuite, peut-être, faire une analyse de fabrication (en tout cas, savoir dans quel ordre nous allons organiser notre travail) et la fiche de débit. Mais je ne crois pas que ce soit là le prélude de l'ébéniste. Ces étapes, je les comparerais à l'écriture, c'est notre support de lecture. Maintenant, à nous de l'interpréter.

La première chose à faire, une fois l'écriture finie, nous devons commencer par tronçonner. C'est, très souvent, la première étape.

Mais avant de commencer à faire un meuble, il faut un établi. Une caisse à outils. On demandait à l'apprenti de le faire. Un établi. Je ne sais pas s'ils le font encore. Je crois qu'ils font la caisse à outils. Mais pour faire un établi, c'est plus pratique si on a déjà un établi. Qui arrive avant? L'établi ou l'établi? La première personne qui a dû faire un établi a sans doute galéré. Bon, pour fabriquer un établi, il faut d'abord le dessiner. Choisir son bois. Faire la fiche de débit. L'analyse de fabrication. Ça, l'apprenti l'a certainement fait parce qu'il n'y a qu'à l'école qu'on fait ça. Bon, ça revient au même que de fabriquer un meuble. Donc, on ne peut pas vraiment dire que l'établi soit le prélude à la fabrication, vu que c'est une fabrication. C'est une répétition des mêmes mouvements.

En musique, le prélude est-il vraiment de la musique?

L'affûtage\* est-il le prélude de l'ébéniste?

La préface sert-elle à s'échauffer?

Elle arrive avant le livre mais, avouons-le, elle est écrite après.

\* Avant de fabriquer, l'ébéniste affûte ses outils. Avant d'affûter ses outils, il en fabrique certains.


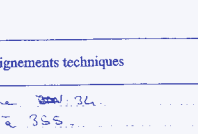
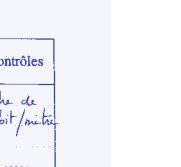

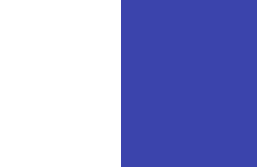
Que reste-t-il d'une écriture qui ne bouge plus? Est-ce à ce moment qu'on reprend son souffle? Ou est-ce à ce moment qu'on a le souffle coupé?

C'est un peu comme ne pas sentir si c'est une levée.

Il est plus difficile, pour un violiste, de respirer que pour un flûtiste. Je vous assure. En apnée, sans phrasé.

Le prélude est joué avant. Mais il est pensé après puisque le reste, ce qu'il doit préluder, est déjà écrit. Mais je suis sûre que même si les préludes sont joués avant, ils sont écrits après. La sonate donne le ton. Sonate en ré mineur. Après, le compositeur prépare l'écoute avec un prélude.

En ce moment, je joue en *la* 440, et je dois vous avouer : *la* 415\* me manque. Je ne saurais dire pourquoi. Je ne pense pas que mon oreille entende le décalage d'un demi-ton.

Repères			Désignation	M.O.	Outils	Croquis des usinages	Renseignements techniques	Contrôles
Pb.	S.ph.	Op.						
10.	11	A	TRONÇONNAGE TRONÇONNER	Sct p	φ 35 mm L = 30		frêne 36 L à 355 L à 435	Filre de débit/mètre
20.	21	A	DELIGNAGE DELIGNER couper de long	SR	long. 35mm		φ longueur pour la 4 35 mm	Filre de débit/ mètre
30	31	A	DE GAUCHISSAGE DE GAUCHIR UN PLAT acén. SR 1	DE.	3 jets HSS		Δ longueur 350 mm	TABLE
	32	A	DE GAUCHIR un chant acén. SR 2 et SR 1					
40.	41	A	RABOTAGE RABOTER // SR 1	RA	4 jets HSS		Δ longueur min 350 mm, réglé, longeur 38 épaisseur 15 et 20	TABLE

Première page d'une analyse de fabrication d'un échiquier.

\* En 1687, dans *L'Art de toucher le dessus et basse de viole*, chapitre v, « Exemple de l'Accord de quarte en quarte », Danoville écrit : « On commence toujours par la quatrième, laquelle étant montée au ton de l'Opéra... » Or la quatrième est la corde de *do*.

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  
Bertille Acolat  
(stage La Semeuse)  
Brahim Ahmadouche  
(sécurité incendie)  
Lydia Amarouche  
(publics et  
documentation)  
Sophie Bravo-Morales  
(administration  
et production)  
Tiphaine Peynaud puis  
Angela De Vincenzo  
(administration)  
Marie-Laure Lapeyrère  
(communication  
et relations presse)

Ariane Leblanc  
(La Semeuse)  
Meyline Maceno  
(stage publics  
et documentation)  
Éric Rouquette  
(comptabilité)  
Souad Souid (entretien)  
Sylvain Labrosse  
Gaëtan Lajoie  
Iris Loyal  
Yann Le Meur  
Antoine Moriau  
Jérémie Sananes  
(régie)

Le Journal des Laboratoires /  
Mosaïque des Lexiques

Direction éditoriale  
Pascal Poyet

Coordination éditoriale  
Marie-Laure Lapeyrère

Ont contribué à ce numéro  
L'atelier parlé  
de traduction

Lydia Amarouche  
Phoenix Atala  
Didier Barbier  
Saïd Bennajem  
et Jude Joseph  
Stéphane Bérard  
et Vanessa Morisset  
Mia Brion  
François Deck  
et Jacopo Rasmì  
Magali Desbazeille  
Gabriel Gauthier  
Laurent Goldring  
François Hiffler  
Tom Jonhson  
Tiphaine Kazi-Tani  
Elsa Michaud

Hélène Mourrier  
et Cuco  
Pascale Murin  
Antoinette Ohannessian  
Samson Pignot-Renevy  
Guillaume Rannou  
et David Poullard  
Alma Sauret  
Craig Shepard  
Anderson H.S. Vieira  
Hélène Villovitch

sur Arena White  
Rough 90 gr.  
Fedrigoni France  
www.fedrigoni.fr

Dépôt légal  
juin 2020

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.

Traductions  
Marion Naccache  
Pascal Poyet

Relecture  
Anne-Laure Blusseau

Design graphique  
Julie Rousset

Imprimé en  
3 000 exemplaires  
par Edgar imprimeur  
(Aubervilliers)

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



île de France

SEINE-SAINT-DENIS  
LE DÉPARTEMENT

AUBERVILLIERS

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.

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

LES LABORATOIRES  
D'AUBERVILLIERS

F L'exercice de la vache espagnole / Tom Johnson [3]. C'est grâce à mon vocabulaire que je parle, bien que je ne sois pas toujours d'accord avec lui. Épisode 4 / Antoinette Ohannessian et Didier Barbier [6]. Report – ON FOOT: AUBERVILLIERS / Craig Shepard [10]. L'atelier parlé de traduction, séance du mardi 29 octobre 2019 [12]. Le défi des mots de la boxe / Saïd Bennajem et Jude Joseph [17]. Il est éteint\* / Alma Sauret [19] G L' / François Hiffler [27]. Do-list / Hélène Mourrier et Cuco [28]. L'acadam / Tiphaine Kazi-Tani [37]. Bref, quelques chansons / Pascale Murtin [39]. «Jamais il n'effaçait une ligne» / Yves-Noël Genod [43]. H L'Opéra de dessous : une esquisse. / Stéphane Bérard et Vanessa Morisset [51]. O ritual do Ipadê / Anderson H.S. Vieira [55]. Ulysse / Phoenix Atala [57]. C'est grâce à mon vocabulaire que je parle, bien que je ne sois pas toujours d'accord avec lui. Épisode 5 / Antoinette Ohannessian et Hélène Villovitch [63]. Surprise sonnet / Mia Brion [67] I Aucun indice / Elsa Michaud [75]. Le rituel de l'*Ipadê* / Anderson H.S. Vieira [79]. Formes d'exagération / Samson Pignot-Renevey [81]. Your Opinion Matters 1 / Magali Desbazeille [85]. Direction Aubervilliers #1. Prochain train dans 1 048 320 minutes. / Lydia Amarouche [90]. J Plusieurs livres que je n'ai pas lus du moins en entier / Gabriel Gauthier [99]. Pour comprendre ce que signifie le complexe militaro-culturel... / Laurent Goldring [103]. ON FOOT: AUBERVILLIERS. Un compte rendu / Craig Shepard [106]. Studium / François Deck et Jacopo Rasmi [108]. La conjugaison ordinaire : se dire qu'après tout / Guillaume Rannou et David Poullard [115]

\* Chantez-le! Vous connaissez la chanson. *Mi mi mi sol* (grave).