

LA  
JOURNÉE  
DE  
PRINTEMPS

—  
TRADUIRE  
LA COULEUR

# LE PROGRAMME

LE samedi 13 juin 2009 s'est tenue à l'Institut Charles V de l'université Paris VII la Journée de printemps organisée par ATLAS et dont le thème était « Traduire la couleur ».

Après l'ouverture de la journée par Catherine Bernard, directrice de l'Institut Charles V et la présentation d'Hélène Henry, présidente d'ATLAS, Annie Mollard-Desfour a proposé une conférence intitulée « Lexique chromatique et reflet culturel ». Les participants se sont ensuite répartis dans les différents ateliers du matin : anglais avec Anne-Françoise Bécharde-Léauté, allemand avec François Mathieu et gbaya (République centrafricaine) avec Yves Moñino.

Après la pause-déjeuner, les ateliers ont repris avec Julián Ríos et Geneviève Duchêne pour l'espagnol, Antonia Cristinoï-Bursuc pour le palikur (Brésil) et Jocelyne Fernandez-Vest pour le same (Laponie).

Pour finir, on a pu écouter des textes lus par le comédien Alain Carré et un morceau de musique de Sophie Lacaze interprété par la flûtiste Emilie Brisédou.

# COULEURS D'AFRIQUE

YVES MOÑINO\*

La Journée de printemps de l'association ATLAS m'a permis de découvrir le monde chaleureux des traducteurs littéraires, et je remercie les organisateurs de m'avoir convié à animer cet atelier sur les couleurs dans une langue d'Afrique Centrale. Il s'agissait pour moi d'un défi, car les textes publiés en gbaya, une des langues parlées en République Centrafricaine, sont rarissimes, dans la mesure où nous avons affaire à une société à tradition orale.

Avant de soumettre des extraits du conte « Pourquoi on enterre les jumeaux à la croisée des chemins » à l'épreuve de la traduction dans cet atelier très vivant grâce à la pétillante et joyeuse sagacité des participants, il m'a paru nécessaire d'introduire une conception des couleurs qui n'est pas fondée sur un lexique désignant des teintes fixes, et de partir en guerre contre le préjugé dominant, y compris chez nombre de linguistes, selon lequel un nom de couleur désignerait une portion, plus ou moins large selon les langues, du spectre des couleurs, de l'arc-en-ciel par exemple. Le cas du gbaya a permis d'illustrer que les « noms de couleurs » ne sont pas réductibles à leur seule fonction colorimétrique, et que cette fonction n'est même pas leur principale raison d'être. Les termes de couleur gbaya, et il y en a une bonne soixantaine, renvoient avant tout, du point de vue perceptif, à de la lumière et non à des teintes fixes (« clair, sombre, vif » au lieu de « blanc, noir, rouge ») ; de plus, leur dénotation précise avec soin si le stimulus coloré correspond à un état d'origine, essentiel, permanent, ou à un procès transitoire, non abouti. C'est ainsi que le même gris recevra deux noms différents selon qu'il réfère à la robe caractéristique d'un âne ou à la couleur d'un ciel changeant, et qu'à l'inverse, un même adjectif associé à une qualité particulière de « vif » pourra s'appliquer au jaune d'une banane en train d'achever de mûrir, à l'orange ou au jaune orangé d'une mangue, voire au vert d'un citron à la même étape de leur évolution.

Les locuteurs de n'importe quelle langue peuvent toujours se prêter à des enquêtes sur leur lexique des couleurs à partir de la

présentation de cartons colorés, mais les gloses obtenues par ce moyen sont les éléments d'un langage technique artificiel créé pour ce contexte singulier, plus que des segments de langues naturelles. Rien ne démontre que ces gloses ont partout pour fonction de coder des zones focales fixes, aussi larges soient-elles. En gbaya, le lexique de la couleur encode des états ou des changements de luminosités, et très accessoirement des teintes fixes. Si l'on veut comprendre quelque chose à la vision des couleurs des locuteurs et à la façon dont ils en parlent, il faut se tourner vers les préoccupations de peintres comme Monet ou Renoir, et laisser de côté celles des industriels du plastique, des tissus ou de l'automobile, dont les nomenclatures sont fondées sur des teintes fixées, longueur d'onde à l'appui, qui imposent une approche substantialiste de la couleur.

C'est cette conception que j'ai tenté de transmettre, en commençant par définir le champ sémantique des noms de couleurs en gbaya, qui englobe, en plus de surfaces colorées unies brillantes ou mates, les motifs naturels (pelages, plumages) et fabriqués (peints, gravés ou tatoués). C'est ainsi que des qualificatifs français comme « bariolé, tacheté, strié, écossais, pied-de-poule » seraient considérés par les Gbaya comme des termes de couleur à part entière. J'ai voulu montrer comment les soixante vocables présentés s'inséraient dans les classes grammaticales de la langue : trois verbes et un adjectif de base « être ou devenir clair non lumineux, être ou devenir sombre, être ou devenir vif ; clair lumineux (primitif ou abouti) », trois adjectifs dérivés des verbes « clair en devenir, sombre, vif », quarante-quatre adverbes précisant la coloration de l'un des trois verbes précités et dix substantifs qui sont les seuls à désigner des teintes fixes, mais pas toujours saturées. Enfin, j'ai décrit les usages figurés des noms de couleurs gbaya, leurs connotations dont certaines révèlent des associations presque universelles, comme « être ou devenir vif » et « être mûr, mûrir (fruits) », et d'autres une vision inverse des conceptions indo-européennes, puisque « être ou devenir sombre » signifie aussi « être mûr ou adulte, mûrir ou devenir sage, adulte (humains) » et « respecter », tandis que « être ou devenir clair » est synonyme de « être sale, salir » et de « faire honte ». Les usages symboliques des termes de couleur dans cette société ont également été évoqués.

Les personnes qui n'ont pu participer à l'atelier et les lecteurs intéressés par le sujet de la couleur dans les langues africaines et les problèmes linguistiques qu'elle pose trouveront ci-après une courte bibliographie de référence.

## Bibliographie

Berlin, Brent & Paul Kay, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1969. [la plus célèbre conception substantialiste des noms de couleurs]

Caprile, Jean-Pierre, *La Dénomination des couleurs chez les Mbaï de Moïssala (Tchad)*, Paris, SELAF, 1971.

Guédou, Georges & Claude Coninckx, « La Dénomination des couleurs chez les Fon (Bénin) », *Journal des Africanistes*, 1986, vol. 56, n°1, pp. 67-86.

Moñino, Yves, « Une autre conception des lumières. Sur les noms de couleur en gbaya », dans *Du terrain au cognitif. Linguistique, ethnolinguistique, ethnosciences. À Jacqueline Thomas*, Elisabeth Motte Florac & Gladys Guarisma (éds.), Paris, Peeters, 2004, pp. 241-265.

Thomas, Jacqueline M. C., « Des noms et des couleurs », dans *Graines de parole (Écrits pour Geneviève Calame-Griaule)*, Paris, Éditions du CNRS, 1989, pp. 373-394.

Tornay, Serge (éd.), *Voir et nommer les couleurs*, Paris, Labethno, Université de Paris x – Nanterre, 1978. [Excellente introduction aux noms de couleurs dans les langues des cinq continents ; quatre articles sur des langues d'Afrique noire, dont le mina du Bénin, le tenda du Sénégal et le kikongo du Congo]

Wald, Paul, « Clôture sémantique, universaux et terminologies de couleur », dans S. Tornay (éd.), 1978, pp. 121-138. [Critique de la conception substantialiste des noms de couleurs]

---

\* Yves Moñino est directeur de recherches au LLACAN (CNRS-Inalco).

---

# « SANS LAQUE DE GARANCE »

FRANÇOIS MATHIEU

**H**ERMANN Hesse commence à peindre en 1917 à l'âge de quarante ans. Sur les conseils du psychothérapeute Josef Bernhard Lang, disciple de Carl Gustav Jung, il dessine le contenu de ses rêves, mais finit par trouver l'exercice vain. En revanche, quand après avoir quitté femme et enfants, il s'installe dans le Tessin, il découvre un nouveau moyen d'expression : la peinture à l'aquarelle d'après nature. La lumière des lacs tessinois et la vue sur le lac de Lugano aperçu des fenêtres de son appartement de la Casa Camuzzi le régénèrent, lui apportent une liberté intérieure. Au début des années vingt, ayant besoin d'argent, il vend certains cycles de ses aquarelles, expose, puis illustre plusieurs de ses ouvrages. Ultérieurement, il fait cadeau d'œuvres à des amis, en orne son courrier ou en fait reproduire pour un usage personnel. On en estime le nombre à plus de trois mille.

Sur sa technique, Hesse a écrit dans *Le Dernier été de Klingsor* (1920) : « Les formes de la nature, leurs niveaux respectifs, leur épaisseur ou leur ténuité se prêtaient à toutes sortes d'échanges ou d'arrangements nouveaux ; l'artiste était libre de renoncer à tous les procédés platement imitateurs. On pouvait aussi altérer les couleurs naturelles, évidemment, on pouvait les aviver, les assourdir, les transposer de mille manières. Mais voulait-on traduire poétiquement un sujet par la couleur, il se produisait ceci que les quelques tons posés par le peintre révélaient entre eux exactement les mêmes rapports d'opposition que présentait la nature. Sous cet angle, elle s'imposait au peintre qui procédait alors en naturaliste, même s'il substituait à un ton gris un ton orangé, et un rouge à un noir. »<sup>1</sup>

Prélude au texte de l'atelier : un portrait photographique de Hermann Hesse peintre d'extérieur ; une aquarelle d'August Macke<sup>2</sup> (qui effectua du 7 au 22 avril 1914 un séjour en Tunisie avec Paul Klee et Louis Moilliet, grand ami de Hermann Hesse ; cette peinture présente d'ailleurs bien des analogies avec les aquarelles des années vingt de l'écrivain) ; quatorze aquarelles (ou craie ou gouache) exécutées de 1917 à 1933, les

dernières œuvres étant des dessins à la plume aquarellés ; un disque et un nuancier des couleurs ; enfin un nuancier de dix-neuf rouges<sup>3</sup>, du rouge permanent au quinacridone violet.

Texte de travail : *Aquarellmalen* [Peinture à l'aquarelle], achevé en 1927 et paru pour la première fois sous le titre *Ohne Klapplack* [Sans laque de garance] dans le quotidien berlinois *Berliner Tageblatt* du 10 septembre 1927. Un matin, l'auteur réussit à échapper aux harcèlements des gêneurs, aux corrections d'épreuves aux réponses aux propositions de lectures et aux lettres d'étudiants, de jeunes admiratrices et de « nobles dames intellectuelles ». À l'endroit choisi dans la campagne tessinoise, il pose son « sac à dos dans l'herbe, déballe » son matériel et commence « à dessiner, le toit, la cheminée avec son ombre, la crête des collines, la haute et rayonnante villa, les sombres fusées des cyprès, le tronc clair et ensoleillé du marronnier qui scintille merveilleusement dans l'ombre bleue et profonde du petit bois. » Mais ce jour, une seule chose lui importe, « la couleur, le rouge épais et saturé du toit, tous les rouges bleus et les violets qu'il contient, le contraste lumineux de cette maison claire avec l'ombrage de l'arbre. » Soudain, il constate que plusieurs de ses godets sont « vides, grattés, nettoyés » et que lui manque surtout « la laque de garance ». Comment, « tout à l'ardeur du peintre, amoureux de ce toit rouge », peindre sans elle « ce toit splendide de tuiles creuses » ? Lui remonte à la mémoire le souvenir de la raison de l'absence : quand, grattant « le cobalt, la laque de garance, quelques verts » de sa palette, « les mains pleines de peinture », il avait voulu chercher dans une armoire les tubes pour remplir les godets vides, un intrus, un inconnu, avait frappé à sa porte. Lors, le peintre entreprend de remplacer la couleur manquante : « Je pris du vermillon, y mélangeai un peu de rouge bleu et, comme en dépit du mélange, la couleur désirée refusait d'apparaître, je modifiai le bleu à la bordure du toit en vert jaune pour au moins produire un contraste. Et mélangeai, m'acharnai, me donnai du mal et oubliai la laque de garance, oubliai les intrus, la littérature, le monde ; n'existait plus que le combat avec ces quelques surfaces colorées qui, ensemble, devaient produire une certaine musique. » Une heure avait passé, l'aquarelle avait séché. Celle-ci posée à terre, Hermann Hesse se rend compte qu'il n'était arrivé à rien : « Seule l'ombre sous le toit de la villa était belle, convenait, était juste et contrastait gentiment avec le ciel, bien que j'eusse dû peindre celui-ci sans bleu de cobalt. Le premier plan dans son ensemble était barbouillé et raté. Je n'avais pas été capable de

remplacer la laque de garance. » Et ajoute : « Je n'avais rien su faire [gekonnt]. Ah, et s'agissant de l'art [die Kunst], une seule chose importait, le savoir-faire [das Können]. On pouvait dire ce qu'on voulait, seuls le savoir-faire [das Können], le potentiel artistique ou, à ce que je crois, la chance, sont en art [in der Kunst] décisifs.<sup>4</sup> »

L'expérience décrite par Hermann Hesse, peintre, est fort semblable à celle vécue quotidiennement par le traducteur : combien de fois celui-ci ne constate-t-il pas que lui manque la « laque de garance » ?

Oui, il en va du traducteur comme du peintre et écrivain dont la conclusion peut lui être un encouragement : « J'avais moi-même souvent pensé le contraire et affirmé que l'important n'est pas ce dont un homme est capable et avec quelle virtuosité il pratique son art, mais simplement s'il porte vraiment quelque chose en lui et a vraiment quelque chose à dire. Sottises ! Tout homme avait quelque chose en lui, tout individu avait quelque chose à dire. Et ne devait pas le taire, le bredouiller, mais le dire vraiment, que ce fût avec des mots, des couleurs ou des sons, c'était cela l'important ! Eichendorff n'était pas un grand penseur et Renoir n'était probablement pas un homme extraordinairement profond, mais ils avaient su mener leur affaire à bien [gekonnt] ! Ils avaient parfaitement exprimé ce qu'ils avaient à dire ? Que celui qui ne le pouvait [konnte] pas jetât sa plume ou son pinceau ! À moins qu'il poursuivît sa marche et son exercice sans jamais s'arrêter ni fléchir jusqu'à ce qu'il arrive [konnte] à quelque chose, jusqu'à ce que lui aussi réussisse quelque chose. C'est cette seconde voie que je décidai de choisir en remballant mes affaires. »

---

1 Hermann Hesse, *Le Dernier été de Klingsor*, traduit par Edmond Beaujon, dans *Romans et nouvelles*, La Pochothèque, 1999, p. 726.

2 À la fin de sa vie, Hermann Hesse écrit : « Les aquarelles d'August Macke ont toujours été pour moi l'incarnation de la peinture à l'aquarelle. [...] Je possède la plupart des reproductions de Macke. Il est à côté de Moilliet mon aquarelliste préféré. » Cité dans la postface de Volker Michels à Hermann Hesse, *Magie der Farben* [Magie des couleurs], Insel, Francfort sur-le-Main 1980, p. 107 et suiv.

3 Catalogue de couleurs aquarelles « Horadam Aquarell » de la marque Schmincke.

4 Oh, ultime promesse d'échec pour le traducteur qui ne pourra jamais rendre l'étroite parenté des mots allemands « Können » et « Kunst », lesquels sont étymologiquement liés ! « Können » (pouvoir faire, être capable, être en état de, comprendre, maîtriser, pouvoir) produit « kennen » (connaître), « kühn » (hardi, audacieux), « kund » (faire connaître dans « kundgeben ») et « Kunst ».

---