

Entre texte et image : réflexions sur la traduction des titres de tableaux de Paul Gauguin

Between text and image: reflections on the translation of Paul Gauguin's painting titles

Barbara Walkiewicz

Université Adam Mickiewicz de Poznań

barwal@amu.edu.pl

Abstract

The aim of this article is to analyse the translation strategies used to translate Paul Gauguin's painting titles from Tahitian and French to Polish. We will analyse the titles that the artist painted directly on the canvases by making them invariant just like the image itself. The translations analysed come from works on Gauguin's art and Impressionism, published in Polish since the 1960s of the 20th century.

Keywords: translation, titles of art works, paintings, translation strategies

Les titres doivent être une protection supplémentaire qui découragerait toute tentative
de réduire la poésie véritable à un jeu sans conséquence

René Magritte (1994, p. 51)

« Recourir à la traduction, rien de plus naturel dans un musée qui accueille majoritairement des visiteurs étrangers. Mais au fond, pourquoi traduire ? La question peut sembler provocante mais elle mérite tout de même d'être posée » (Rouxel, 2018, p. 24), et cela concerne aussi les publications sur l'art qui constituent une autre plateforme de diffusion artistique, chargée, elle aussi, de la mission de propager et de protéger le patrimoine culturel.

Le présent article a pour objectif de présenter les procédés de traduction mis en œuvre pour traduire vers le polonais les titres de tableaux que Gauguin a formulé en tahitien et peint directement sur la toile justement pour protéger et propager la culture maorie menacée par la domination coloniale. Les traductions soumises à l'analyse proviennent de différentes publications sur l'art, parues en Pologne dans les années 1961-2007. Elles seront confrontées aux originaux catalogués par D. Wildenstein (1964) et juxtaposées avec les traductions proposées sur les sites des musées où les œuvres concernées sont déposées. Ayant rappelé le rôle des titres d'œuvres d'art et la spécificité de leur traduction qui en résulte, l'auteure tente de vérifier si et dans quelle mesure la relation entre le titre et l'image a été rendue dans des publications sur l'artiste parues sur le marché polonais depuis les années 1960.

LE TITRE – PLUS QU'UNE ÉTIQUETTE

Le chemin du titre vers sa réhabilitation est long et une partie reste encore à parcourir. Malgré la reconnaissance de son statut d'élément inaliénable de chaque œuvre artistique, il continue à n'être considéré que comme une étiquette extérieure au produit qu'il sert à identifier,

« (...) et cela peut s'expliquer par la localisation du texte qui apparaît non pas en en-tête d'un co-texte, comme c'est le cas pour le titre d'un livre ou d'un film, mais sur un cartel tenu en marge et dont le rôle est de fournir des informations d'ordre factuel : nom de l'artiste, titre de l'œuvre, année de production, matériaux, dimensions et, parfois, nom du propriétaire ou du donateur ».

(Paquin, 2008, p. 79)

Cependant, les recherches sur l'impact des titres sur la perception des œuvres d'art, s'intensifiant systématiquement durant ces dernières décennies surtout en histoire de l'art (Bosredon, 1997, 2002 ; Jakobi, 2006, 2015) et en psychologie (Franklin, Becklen & Doyle, 1993 ; Leder, Carbon & Ripsas, 2006 ; Gerger & Leder, 2015 ; Bubić, Sušac & Palmović, 2017), démontrent que leur rôle dépasse la simple fonction d'étiquette qui leur est traditionnellement attribuée.

En effet, le titre est loin d'être écarté de l'œuvre à l'instar du cartel où il se trouve le plus souvent, au contraire : étant la seule instance verbale, il constitue une sorte d'interface assurant la navigabilité interprétative de l'image qu'il accompagne à tel point que, indépendamment de la localisation du titre – extérieure comme chez van Gogh, intérieure comme chez Gauguin – le « titre et dépicition collaborent simultanément à l'unité d'une œuvre, le langage et l'image concourant ensemble à sa production » (Bosredon, 2002, p. 53). Cette indépendance de la localisation du titre par rapport à son impact sur l'interprétation de l'œuvre est due au fait que les relations signifiantes qu'il tisse avec l'image sont multilinéaires et s'articulent triangulairement

entre l'artiste, l'œuvre et le spectateur-lecteur (Poppelard, 2002, fig. 1), faisant que le premier n'est « Ni serviteur soumis, ni maître absolu, mais simplement intermédiaire » (Klee in : Vitale, 1989, p. 174).

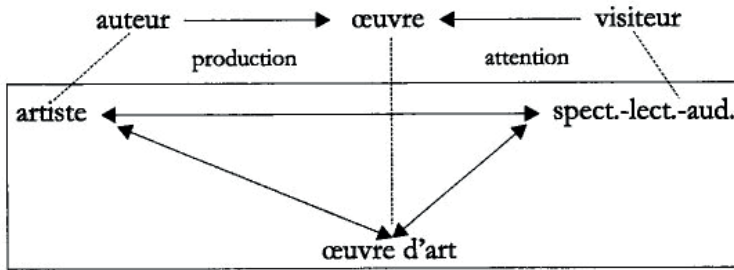


Fig. 1. L'œuvre d'art comme un acte de communication (Poppelard, 2002, p. 95)

Le statut d'« intermédiaire » octroie à l'artiste le privilège de créer son œuvre à l'écart des bornes imposées par la logique et la convention, tout en le chargeant du devoir de la rendre communicable (Poppelard, 2002). Car l'art est un processus bivectoriel : productif et réceptif à la fois, et sa productivité artistique (et esthétique) se mesure à son efficacité interprétative, celle-ci dépendant dans une large mesure de la lisibilité de l'intention esthétique de l'artiste (voir : Ostrowicki, 1997 ; Bosredon, 2002 ; Hoek, 2001 ; Szczęśna, 2007). Ce qui assure la lisibilité, et partant la communicabilité de l'œuvre, devenue ainsi un acte de communication artistique de plein droit (Poppelard, 2002), ce sont les fonctions du titre, en particulier appellative (identificatrice) et explicative (informative ; voir : Walkiewicz, 2019).

Si l'« intentionnalité est donc la réalité de l'œuvre d'art » (Lacombe, 2014, p. 49 ; voir aussi : Pouivet, 2007), elle se décode à grand renfort du titre qui, fondé sur le collectif, permet d'individualiser l'interprétation à l'instar du plan d'une ville : il montre le réseau de ruelles sans imposer pour autant la direction à suivre. En effet, le titre non seulement contextualise la perception dans l'univers (re)présenté sur la toile (« ruelles »), mais aussi dans la diachronie artistique avec les informations « méta » qui en émanent : style, genre, préférences de l'artiste, etc. (Leder, Carbon & Rip-sas, 2006) qui permettent de mieux comprendre la topographie de la « ville » et son concept d'« aménagement urbain ».

LA TRADUCTION – PLUS QU'UN RÉÉTIQUETAGE

Si l'on observe un accroissement de l'intérêt de chercheurs porté sur les titres d'œuvres d'art, tel n'est pas le cas de leur traduction. Ce désintérêt est pourtant inversement proportionnel aux besoins du marché de l'édition qui s'enrichit sans cesse

de nouvelles publications sur l'art, et des musées accueillant des milliers de visiteurs dans le monde entier (voir : Rouxel, 2018, p. 24).

L'impopularité de la traduction des titres d'œuvres d'art parmi les chercheurs témoigne du statut subalterne que l'on continue à attribuer à ce genre de texte, contrairement aux titres littéraires dont la traduction est à l'origine de plusieurs études (Genette, 1987 ; Roy, 2008). Ceci se répercute sur la traduction traitée souvent comme un réétiquetage, consistant à transcoder l'« étiquette » originale dans la langue cible, sans trop se soucier de sa relation à l'œuvre et de ses fonctions identificatrice et explicative, indispensables pour la rendre autonome dans la culture réceptrice. Cependant, la traduction des albums sur l'art, tout comme « des catalogues d'exposition et autres dépliants de même ordre exige une expérience en art et des connaissances en histoire de l'art » (Madelaine, 2018, p. 45). Rien d'étonnant à cela : comme le titre est la seule instance verbale qui escorte l'image étant elle-même invariante, il est le seul instrument amortissant la distance entre la culture de départ et celle d'arrivée. Le traducteur peut s'en servir comme d'un objectif photographique à focale variable pour ajuster la traduction à l'angle du regard du public cible et à la perspective culturelle qui en détermine l'inclinaison : si la distance culturelle est grande, il peut la réduire en accentuant la fonction explicative ; si – au contraire – la distance est courte, la traduction n'entraîne pas d'importantes modifications (fig. 2). La traduction des titres d'œuvres conçue comme un réétiquetage revient à utiliser l'objectif à focale fixe indépendamment de l'image photographiée : portrait, nature morte, paysage ou peinture d'histoire.

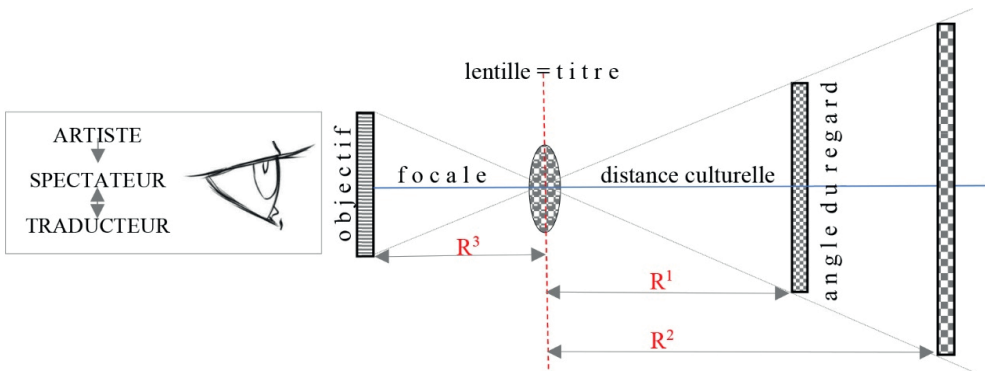


Fig. 2. Traduction des titres d'œuvres d'art vs niveaux de référence

Pour bien assortir l'objectif, l'angle de champ et la focale, il faut découvrir l'image initiale cadrée par l'artiste dans le titre. Cette image renvoie à des référents à trois niveaux. Les deux premiers (R^1 et R^2) concernent la représentation picturale :

le renvoi à un référent immédiat, direct, et le renvoi éventuel à un système plus vaste qui fait que l'institution, le lieu où le personnage dénommés prennent toute leur « réalité ». Dans ce cas, le référent (lexicalisé) serait comparable à un signal apte à activer un ensemble mental plus vaste que ce que l'entité désigne directement par le terme ou le nom propre en question.

(Gambier, 2008, p. 183)

Le troisième référent (R^3), tout aussi indirect que le R^2 , c'est l'artiste lui-même, son statut, le courant et le style qu'il représente ainsi que sa situation personnelle qui se répercute sur la vision artistique, sur l'intention esthétique et, partant, sur l'acte de création lui-même (de Biasi, Jakobi & Le Men, 2012 ; Jakobi, 2015) (fig. 2).

Pour bien traduire le titre d'une peinture, il faut le considérer comme un papier de tournesol dont la couleur reflète ces trois types de valeurs (R^1 , R^2 et R^3), importantes pour saisir l'intention esthétique de l'artiste. C'est une condition à accomplir avant de choisir la stratégie de traduction appropriée, ce qui est plus facile dans le cas des artistes qui ont laissé des écrits sur leurs œuvres, ceux-ci étant la source première lors des recherches documentaires que le traducteur est censé d'entreprendre (Rouxel, 2018). Mais le choix devient plus compliqué quand le titre est inscrit directement sur la toile, devenant invariant tout comme l'image qu'il dénomme. La lentille de l'objectif perd alors en élasticité, rétrécissant l'assortiment des solutions à adapter, sans nuire pour autant aux possibilités d'un succès traductionnel.

GAUGUIN ET LE TITRE AUTOGRAPHE

Paul Gauguin est un artiste révolutionnaire pour plusieurs raisons. Celle qui nous intéresse le plus concerne l'intitulation. Il fut le premier peintre à doter ses toiles d'un titre autographe sous la forme « d'un nouveau type d'intervention dans l'espace de la toile » (Jakobi, 2015, p. 104), à intituler ses tableaux dans une langue exotique pour le public visé et à les traduire lui-même dans les « archives de création » qu'il tenait systématiquement (Jakobi, 2015, p. 90). Chaque innovation relevait d'une décision consciente et délibérée, accentuant l'avènement d'un nouveau type d'artiste qui considère le titre comme partie intégrante du message artistique et l'intitulation-même comme un acte de communication artistique de plein droit (Poppelard, 2002). À travers ses titres et la manière de les communiquer au public, Gauguin fait transparaître en filigrane ses sentiments et réflexions sur l'art, sur la société où il vit, sur la civilisation et sur l'existence. L'apogée de la création artistique de Gauguin coïncide avec ses deux séjours à Tahiti dans les années 1891-1893 et 1895-1901, pendant lesquels Gauguin a intitulé ses peintures en tahitien, en français et, sporadiquement, en anglais, le choix de la langue étant à chaque fois significatif, symptomatique du rapport de l'artiste à l'univers représenté.

Les toiles de Gauguin intitulées en tahitien, représentant environ 60% des œuvres peintes lors des séjours à Tahiti, peuvent se répartir en trois groupes en fonction de la part de la culture tahitienne représentée (Jakobi, 2015, p. 96-97, voir aussi de Biasi et al., 2012, p. 209) :

- titres renvoyant à un aspect spécifique de la vie sociale, p.ex. *Mau Taporo* (La cueillette des citrons), *Te fare Maorie* (La maison maorie) ;
- titres renvoyant à des légendes et croyances locales, p.ex. *Hina Tefatou* (La Lune et la Terre), *Parahi te Marae* (Là est le temple) ;
- titres renvoyant à la langue tahitienne elle-même, p.ex. *Parau Parau* (Paroles, Paroles), *E Haere oe i hia* (Où vas-tu ?).

Les groupes susmentionnés esquissent le deuxième niveau de référencement (R²) assurant un arrière-plan culturel qui transparait en filigrane derrière ce que la toile représente – le « référent immédiat » (R¹). Les deux niveaux de référencement sont embrayés par la langue tahitienne dont la mise en place dans l'intitulation souligne l'exotisme du monde auquel renvoie le visuel (R¹ + R²). Le choix de la langue locale pour nommer les peintures n'est pas accidentel. Fasciné par l'originalité et la pureté culturelle qui le séduisent pendant le premier séjour à Tahiti,

le peintre écrit (...) systématiquement les titres de ses œuvres sur la toile en tahitien, créant ainsi un Eden perdu et retrouvé par le pouvoir de la nomination : c'est un peu le geste biblique d'Adam dans la Genèse lorsque Dieu le charge de nommer les animaux et les choses de la Création.

(Jakobi, 2015, p. 97)

Cette intention artistique charge le titre d'une valeur ajoutée (R3) qui accentue le regard subjectif du peintre sur la culture paradisiaque non encore contaminée par la rationalisation occidentale, en le rendant inséparable du tableau représentant un univers inaccessible à d'autres langues, ce que l'artiste semble d'ailleurs signaler indirectement dans sa lettre à A. Strindberg du 5 février 1895 : « Dans les langues d'Océanie, (...), conservés dans leur rudesse, isolés ou soudés sans nul souci du poli, tout est nu et primordial » (Gauguin, 1992, p. 32).

Seront analysés dans les lignes qui suivent les titres autographes représentant les trois groupes, chacun étant doté d'une traduction vers le français proposée par l'artiste lui-même présentée soit dans le Cahier de Tahiti, soit dans la correspondance avec ses proches (1992) et publiée dans le Catalogue raisonné par Daniel Wildenstein (1964). Les originaux des titres analysés sont donc à traiter comme bipartites et bilingues, comportant la formule autographe en tahitien, peinte à ras la toile, assumant une fonction identificatrice, et sa traduction en français, remplissant une fonction explicative (fig. 3).

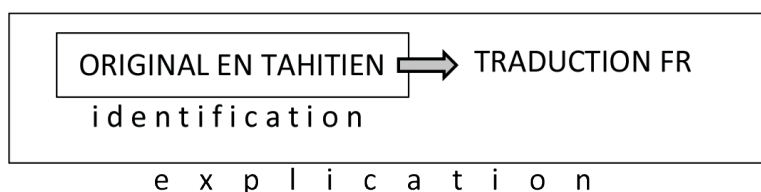


Fig. 3. Structure bipartite des titres analysés

Les deux gestes de Gauguin, consistant à inscrire le titre en tahitien dans l'espace de la peinture d'une part, et à proposer sa propre traduction vers le français d'autre part, font de l'artiste son propre traducteur. Un traducteur qui a montré la stratégie de traduction à adopter pour transmettre son intention artistique. Il serait difficile de trouver une consigne exprimée plus clairement : le titre autographe est pérennisé sur la toile pour protéger le tahitien et la culture tahitienne, méprisés à l'époque de l'essor du colonialisme que Gauguin contestait aussi par son art, et la traduction l'accompagne pour présenter au public français l'univers tahitien comme un paradis pur et non contaminé civilisationnellement (Sérullaz, 1991, p. 105).

Gauguin a donc inscrit la consigne de traduction de son œuvre dans l'acte de création-même, en imposant une démarche sourcière (emprunt / citation directe accompagné(e) d'une traduction-explication), exprimant par ce biais son testament artistique : présenter l'Autre à travers sa langue (R³), car dans les langues occidentales, c'est-à-dire « dans les langues à flexions, les racines par lesquelles, comme toutes les langues, elles ont commencé, disparaissent dans le commerce journalier qui a usé leur relief et leurs contours¹ » (Jakobi, 2015, p. 108).

TRADUCTION DES TITRES AUTOGRAPHES

L'un des tableaux intitulés en tahitien, représentant le premier groupe, est le célèbre *Manau Tupapau* daté de 1892. La toile représente une jeune Tahitienne allongée sur un lit et prise d'une peur fondée sur des superstitions locales (voir : Gamboni, 2003²), incarnées par un personnage noir en capuchon et des fleurs de corossol (R¹), une plante utilisée en Océanie contre les troubles de sommeil et les crises de nerfs³. L'usage du tahitien met en valeur la « 'rustic and *superstitious* simplicity' » (R²) (Gamboni, 2014, p. 62), mais aussi l'universalité de la « question sur le sens de

¹ Lettre à August Strindberg du 5 février 1895.

² <http://www.19thc-artworldwide.org/autumn03/274-paul-gauguins-genesis-of-a-picture-a-painters-manifesto-and-self-analysis>, 29.12.2020

³ <https://www.tahitiheritage.pf/corossol-tahiti/>, 29.12.2020

la vie », étendue entre la vie et la mort, entre la veille et le sommeil, « entre le monde réel et le monde imaginaire » (R³) (Jakobi, 2015, p. 114). Ce va-et-vient sempiternel s'exprime dans l'ambiguïté de la formule *Manaò tupapaú* que Gauguin explique dans sa correspondance : « Manao Penser croire/pense ou croit au revenant/tupapau/Esprit des ou Revenant/veille sur Morts/elle » (Gauguin, 1992, p. 240, voir aussi Jakobi, 2015, p. 115), dont il découle qu'il s'agit d'une femme qui voit / s'imagine un fantôme ou d'un fantôme qui voit / observe la femme (Rey, 1923, p. 39).

Dans le catalogue raisonné des œuvres de Gauguin, Wildenstein présente la version du titre proposé par l'artiste : MANAO TUPAPAU. L'ESPRIT DES MORTS VEILLE (Wildenstein, 1964) qui juxtapose la formulation tahitienne inscrite sur la toile et sa traduction propose par l'artiste lui-même, assumant une fonction explicative (fig. 3). L'original bipartite et bilingue est une consigne à suivre donnée par Gauguin lui-même : la formule en tahitien figurant sur la toile, devient invariante dans la traduction, par opposition à l'explication française qui est traduite dans les langues cibles, ce dont le site du musée où se trouve actuellement l'œuvre en question offre un exemple (fig. 4) :



Fig. 4. *MANAÒ TUPAPAU* sur le site de l'Albright-Knox Art Gallery à Northland⁴ (capture d'écran)

Le transfert direct du titre tahitien, accompagné de la traduction littérale de la partie explicative permet d'introduire l'œuvre dans la culture réceptrice avec toute la charpente de relations significatives, ce qu'on observe uniquement dans un des cinq ouvrages sur Gauguin (5) (tab. 1).

⁴ https://www.albrightknox.org/search-collection?keyword=paul%20gauguin&search_by=artist&op=Search&field_view_status_value=All&field_description_value_1_op==&field_short_description_value_1_op==&field_collection_highlights_value=All&field_image_target_id_op=%3C&title_person=paul%20gauguin&sort_by=collection_highlights, 29.12.2020

Tab. 1. Les traductions polonaises du titre du tableau *MANAO TUPAPAU*

TD	MANAO TUPAPAU. L'ESPRIT DES MORTS VEILLE	R ¹	R ²	R ³
1	1963b <i>Duch zmarłych czuwa</i>	+	-	-
2	1969 <i>Duch zmarłych czuwa</i>	+	-	-
3	1981 <i>Manao Tupapan</i> ⁵	-	-	-
4	1996 <i>Duch zmarłych czuwa</i>	+	-	-
5	2007 <i>MANAU TUPAPAU (DUCH ZMARŁYCH CZUWA)</i>	+	+	+

Les quatre autres traductions privent le spectateur polonais du titre en tahitien, appauvrissant sa perception de la perspective de l'intention esthétique de Gauguin. Ce procédé traductif, fondé sur un remplacement du signifiant tahitien par une verbalisation de son signifié en langue cible, est mis en place dans les versions polonaises les plus anciennes (1-3) qui sont identiques, ce qu'on peut expliquer par le respect du principe de fidélité aux traductions déjà existantes (1 ← 2 ← 3), de même que par le fait que jusqu'à la parution du catalogue raisonné des œuvres de Gauguin (1964), dressé par Daniel Wildenstein, les titres tahitiens n'étaient guère pris en considération (Jakobi, 2015, p. 92). Les publications françaises d'avant 1964 semblent le confirmer (Rey, 1923 ; Perruchet, 1961) avec toutefois une exception : le titre tahitien du tableau *IA ORANA MARIA* (1891), que dans son *Carnet de Tahiti Gauguin* accompagne de l'équivalent latin largement connu « Ave Maria » (Jakobi, 2015) ou de son équivalent français « Je vous salue Marie » (Wildenstein, 1964), figure seulement dans la version originale dans une publication de 1961 (Perruchet).

La technique de traduction mise en place sur le site du Metropolitan Museum of Art respecte la même règle que dans le cas précédent (fig. 4) : la formule tahitienne est transférée intacte et expliquée dans la version anglaise (« Hail Mary ») de la traduction française proposée par l'artiste (fig. 5).



Fig. 5. *IA ORANA MARIA* sur le site du Metropolitan Museum of Art à New York⁶ (capture d'écran)

⁵ L'orthographe est originale.

⁶ <https://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=gauguin>, 29.12.2020

Le procédé de traduction des titres tahitiens, propagé par les musées possédant dans leurs collections des œuvres de Gauguin, n'est respecté que dans la plus récente des publications repérées (5) (tab. 2), les quatre précédentes offrant soit le transfert direct de la version originale en tant que citation (2), soit une adaptation orthographique de la version originale (1, 4), soit la traduction littérale de l'explication gauguinienne (3).

Tab. 2. Les traductions polonaises du titre du tableau *IA ORANA MARIA*

	TD	IA ORANA MARIA. AVE MARIA / JE VOUS SALUE MARIE⁷	R¹	R²	R³
1	1974	Ia orana Maria	–	–	–
2	1963a	IA ORANA MARIA	–	–	–
3	1963b	<i>Pozdrawiamy cię, Mario</i>	–	–	–
4	1981	Ia orana Maria	–	–	–
5	2007	IA ORANA MARIA (AVE MARIA)	+	+	+

La troisième solution – *Pozdrawiamy cię, Mario* – représente une traduction directe, et partant inadéquate des expressions synonymiques « Ave Maria » et « Je vous salue Marie », étant les titres respectivement latin et français d'une des prières catholiques les plus anciennes et les plus connues. L'inadéquation de la solution proposée découle du non-respect du titre polonais de la prière – *Zdrowaś Maryjo*, connue aussi sous le titre synonyme – *Pozdrowienie anielskie* – *Pozdrawiamy cię Mario* n'évoque pas chez le lecteur / spectateur d'association à la prière qui permet de mieux comprendre l'intention de l'artiste. En effet, les exposants formels en suggèrent nettement qu'il s'agit de la scène de l'Annonciation (R²), ce que précise Gauguin lui-même dans une de ses lettres de 1982 : « Un ange aux ailes jaunes montre Marie et Jésus, tous deux Tahitiens, à deux Tahitiennes nues à l'exception d'un paréo, cette cotonnade à fleurs qui se drapait autour de la taille »⁸ (R¹). En transposant l'un des plus grands thèmes chrétiens dans la réalité maorie, Gauguin semble mettre en valeur la culture méprisée à l'époque de l'expansion coloniale française (R³).

Un autre exemple de traduction de titres tahitiens concerne l'une des plus importantes peintures de Gauguin, – *Ta Matete* que l'artiste traduit comme « Les femmes du marché » (Carnet de Tahiti, in : Jacobi, 2015, p. 161) ou « Le Marché » (Wildenstein, 1964, fig. 4). Conformément au titre, le tableau présente des Tahitiennes au marché (R¹), mais contrairement aux attentes, il ne s'agit pas de femmes qui achètent, mais de filles qui vendent leurs services⁹ (R²). L'intitulation en tahitien devient ici une métaphore du colonialisme qui a violé la pureté autochtone de Tahiti (R³).

⁷ Dans le catalogue de Wildenstein la peinture en question est intitulée *IA ORANA MARIA. JE VOUS SALUE MARIE*.

⁸ <https://www.metmuseum.org/fr/art/collection/search/438821>, 30.12.2020 ; voir aussi : <https://www.gauguin.org/hail-mary.jsp>, 30.12.2020

⁹ <https://www.basel.com/fr/Top-10-des-oeuvres-d-art/Paul-Gauguin>, 30.12.2020

La formulation originale se double ici d'une valeur symbolique sans laquelle le message de l'artiste est illisible, réduit à la signification générale du lexème 'marché'.

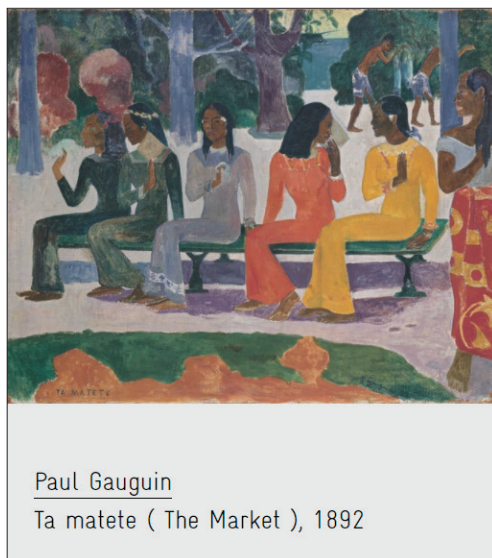


Fig. 6. *TA MATETE* sur le site du Metropolitan Museum of Art à New York¹⁰
(capture d'écran)

Cependant, sur trois traductions vers le polonais recensées, seule la dernière, datant de 2007, garde l'original tahitien en tant qu'emprunt, conformément au principe gauguinien, popularisé sur le site du *Kunstmuseum Basel* qui expose la toile en question, les deux premières n'offrant aux spectateurs que l'équivalent polonais du lexème « marché » (tab. 3). Une fois de plus on observe un « parallélisme postcolonial » de la tendance à négliger la formulation maorie dans les publications d'avant 1964, ce qui invalide ou, pour le moins, obnubile le message de l'artiste.

Tab. 3. Les traductions polonaises du titre du tableau *TA MATETE*

	TD	TA MATETE (LE MARCHÉ)	R¹	R²	R³
1	1963a	<i>Targ</i>	+	-	-
2	1963b	<i>Targ</i>	+	-	-
3	2007	TA MATETE (TARG)	+	+	+

Ainsi, la naturalisation de l'original se solde-t-elle par une universalisation et, partant, une banalisation du référent R¹ qui semble aux antipodes de l'intention de Gau-

¹⁰ <https://www.metmuseum.org/search-results#!/search?q=gauguin>, 29.12.2020

guin. Celui-ci en effet, par le biais du mot *ta matete*, voulait souligner la triste réalité locale de jeunes Tahitiennes sous le joug de colonisateurs.

Le dernier exemple relève du dernier groupe, comportant les titres renvoyant à la langue elle-même. Il s'agit du titre *Aha oe feii ?* traduit par Gauguin comme « Eh quoi ! Tu es jalouse ?¹¹ » (Jakobi, 2015, p. 148). C'est le titre d'un tableau daté de 1892 et représentant deux jeunes Tahitiennes sur une plage (R¹), avec des poses et des proportions paraissant peu naturelles et pour le moins énigmatiques. L'énigme se complique davantage au contact de l'intitulation formulée en tahitien d'une façon absolument novatrice et « quasiment sans précédent », car sous la forme interrogative (Jakobi, 2015, p. 118). Qui plus est, le titre interrogatif en question ne précise pas l'interlocuteur à qui il s'adresse, ce par quoi il ouvre un dialogue avec le spectateur, devenant ainsi a-spatial et a-temporel.

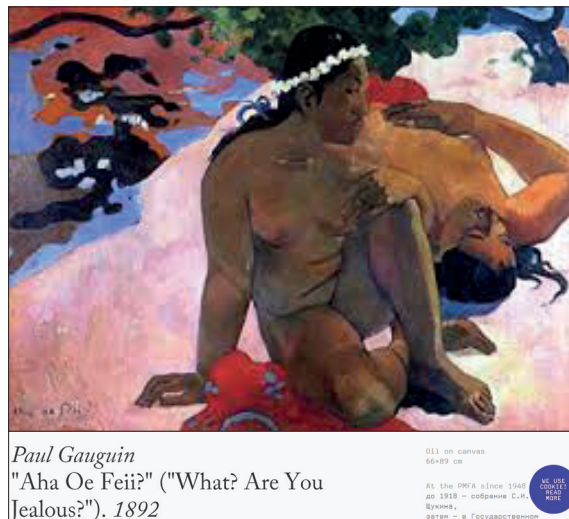


Fig. 7. *AHA OE FEII ?* sur le site du Musée Pouschkine à Moscou¹²
(capture d'écran)

Cette intrusion de l'oralité du tahitien qui s'impose comme R² métonymisé, ouvre plusieurs perspectives interprétatives qui s'étendent d'un discours anticolonial à une universalisation de la vie sentimentale de l'homme (Jakobi, 2015), en passant par la question de l'interprétation de l'art et du « degré d'externalité et d'internalité du référent » (Heinich, 2007, p. 18). C'est finalement la mise sur un pied d'égalité des

¹¹ La version dans le Catalogue de Wildenstein ne comporte pas de signe d'exclamation (1964, voir aussi : Jacobi, 2015).

¹² https://pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3269/index.php?lang=en, 31.12.2020

Tahitiens et des Occidentaux, de même que de leurs langues : l'interpellation ouvre le dialogue entre les deux cultures injustement mises en rapport de dépendance (R³).

La stratégie de traduction proposée par Gauguin (citation + traduction), respectée sur le site du Musée Pouschkine à Moscou (fig. 7) où l'œuvre en question est déposée, a été mise en place dans une seule version (3), les trois autres privant le regard du lecteur / spectateur du filtre polarisant monté par l'artiste sur la lentille du titre, ce par quoi il s'arrête au premier plan R¹ (tab. 4).

Tab. 4. Les traductions polonaises du titre du tableau *AHA OE FEII ?*

	TD	<i>AHA OE FEII ? EH QUOI TU ES JALOUSE ?</i>	R¹	R²	R³
1	1963a	<i>Cóz to, jesteś zazdrosny ?</i>	+	-	-
2	1981	<i>Cóz to, jesteś zazdrosna ?</i>	+	-	-
3	1991	<i>Aha oe feii – Cóz to, jesteś zazdrosna?</i>	+	+	+
4	1996	<i>Coś podobnego! Jesteś zazdrosna?</i>	+	-	-

Il reste à réfléchir sur les causes de cette omission délibérée qui, loin d'être stratégiquement motivée, s'est soldée par de grosses pertes, changeant l'angle du regard mis au point dans le titre par l'artiste lui-même (voir : fig. 2).

POUR CONCLURE

Les exemples analysés ne sont qu'un petit échantillon du patrimoine tahitien de Gauguin comptant environ 80 titres (Wildenstein, 1964), dont la majeure partie est largement connue du public international. Cela montre l'échelle du rayon d'action de la traduction et, partant, de la gravité des problèmes liés à l'absence des standards qui la normalisent dans le domaine de l'art.

D'autre côté, l'absence d'une normalisation dote les traductions d'une valeur supplémentaire, concernant la manière dont différentes sociétés perçoivent l'art de l'artiste dans différentes époques. Les tendances observées témoignent aussi bien de leur évolution dans le temps, que de l'état des choses actuel.

Les traductions figurant dans les publications plus anciennes, datant d'avant 1964, omettent l'original en tahitien (à quelques exceptions près), ce qui peut s'expliquer par la pratique « coloniale » de « réétiquetage » observable dans des publications françaises sur Gauguin datant d'avant la parution du Catalogue raisonné élaboré par Wildenstein. Les solutions mises en œuvre résultent donc de l'usage dominant dans la culture natale de l'artiste, propagé par et connu grâce à des publications traditionnelles à une époque où il n'y avait pas d'accès à Internet. Elles ont déterminé, à leur tour, les choix traductifs dans des publications postérieures, fondées probablement sur le principe de fidélité aux traductions fonctionnant déjà dans la culture réceptrice.

Les premières versions polonaises conformes à l'intention artistique du peintre apparaissent dans les années 2000, c'est-à-dire à une époque d'accessibilité universelle du Web qui offre des possibilités de recherches illimitées, y compris l'accès aux musées du monde entier. Ceux-ci sont responsables, plus que jamais auparavant, de la protection de l'identité nominative et de la fidélité communicationnelle des œuvres d'art en raison de la « troisième révolution industrielle » qui « radicalise l'impact du tout communicationnel en étendant la reproductibilité et les moyens de diffusion à la vitesse de la lumière et à l'échelle de la planète » (Jakobi, 2015).

Mais cette responsabilité incombe avant tout aux traducteurs, dont la pratique, ressemblant de plus en plus à une analyse critique, devient, tout comme celle des artistes et des historiens de l'art, « à nouveau bouleversée(s), dans un contexte technique et culturel où la question du titre se pose désormais en termes de visibilité et de propagation digitale immédiates, mais aussi en termes d'inventaires multilingues et de bases de données à vocation mémorielle » (Jakobi, 2015, p. 14).

BIBLIOGRAPHIE

- de Biasi, P.-M. (2012a). Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art. In P.-M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men (eds.), *La fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art* (pp. 29-94). Paris : CNRS Editions.
- Bosredon, B. (1997). *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*. Paris : P.U.F.
- Bosredon, B. (2002). Les titres de Magritte : surprise et convenance discursive. *Linx*, 42, *Revue des linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense*, <https://journals.openedition.org/linx/>.
- Boyko, L. (2011). On translating titles in artistic discourse. *Vertimos Studijos*, 4, 35-45.
- Brogniez, L., Jacobi, M., Loire, C. (dir.) (2014). *Ceci n'est pas un titre. Les artistes et l'intitulation*. Lyon : Fage Éditions, <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.2622>.
- Bubić, A., Sušac, A. & Palmović, M. (2017). Observing individuals viewing art: The effects of titles on viewers' eye-movement profiles. *Empirical Studies of the Arts*, 35 (2), 194-213, <https://doi.org/10.1177/0276237416683499>.
- Gambier, Y. (2008). Traduire l'Autre. *Éla. Études de linguistique appliquée*, 2 (no. 150), 177-194.
- Gamboni, D. (2014). *Paul Gauguin: The Mysterious Centre of Thought*. London : Reaktion Books.
- Gauguin, P. (1946/1992). *Lettres à sa femme et à ses amis* (éditées par M. Malingue). Paris : Grasset.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil, Collection Poétique.
- Gerger, G., Leder, H. (2015). Titles change the esthetic appreciations of paintings. *Frontiers in Human Neuroscience*, 9 (464). DOI : 10.3389/fnhum.2015.00464.
- Heinich, N. (2007). *La sociologie à l'épreuve de l'art*. Vol 1. Paris : Aux lieux d'être.
- Hoek, L.H. (1995). La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique. In L.H. Hoek, K. Meerhoff (eds.), *Rhétorique et image* (pp. 65-80). Amsterdam : Editions Rodopi.
- Hoek, L.H. (2001). *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*. Amsterdam : Rodopi, Collection Faux Titres.
- Jakobi, M. (2015). *Gauguin-Signac. La genèse du titre contemporain*. Paris : CNRS Editions.
- Lacombe, O. (2014). *L'ontologie de l'œuvre d'art dans l'esthétique analytique en France : vers une compréhension intentionnelle des faits artistique*. Mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal, <https://archipel.uqam.ca/6340/1/M13338.pdf>, 30.12.2020.
- Leder, H., Carbon, C.-C., Ripsas, A.-I. (2006). Entitling art: Influence of title information on understanding and appreciation of paintings. *Acta Psychol (Amst)*, 121 (2), 176-98. DOI : 10.1016/j.actpsy.2005.08.005.
- Madelaine, E. (2018). Dans les coulisses des musées et galeries d'art. *Traduire* [online], 239. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/1522>. DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.1522>, 14.12.2020.
- Magritte, R. (1994). *Les mots et les images*. Bruxelles : Labor.
- Ostrowicki, M. (1997). *Dzielo sztuki jako system*. Warszawa : PWN.
- Paquin, N. (2008). Les titres – les sculptures – les lieux. Une relation d'inter-différence. *Prothée*, 36 (3), 5-10. URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019636ar>. DOI : <https://doi.org/10.7202/019636ar>, 14.12.2020.
- Poppelard, M.-D. (2002). *Ce que fait l'art*. Paris : P.U.F., Collection Philosophies.
- Pouivet, R. (2007). *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- Rey, R. (1923). *Gauguin*. Paris : F. Rieder & C^{ie}, Éditeurs.
- Rouxel, B. (2018). Traduire pour le visiteur : l'exemple du Louvre. *Traduire* [online], 239. URL : <http://journals.openedition.org/traduire/1489>. DOI : <https://doi.org/10.4000/traduire.1489>, 12.12.2020.
- Roy, M. (2008). Du titre littéraire et de ses effets de lecture. *Prothée*, 36 (3), 47-56, <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2008-v36-n3-pr2552/019633ar/>.
- Szczęsna, E. (2007). *Semiotyczne uwarunkowania interpretacji*. In A.F. Kola et A. Szachaj (eds.), *Filozofia i etyka interpretacji* (pp. 71-84). Kraków : Universitas.
- Vitale, E. (1989). *Le Bauhaus de Weimar : 1919-1925*. Bruxelles : Editions Pierre Mardaga.
- Walkiewicz, B. (2019). Autour de la traduction des titres de tableaux. *Neophilologica*, 31, 415-434.

BIBLIOGRAPHIE DU CORPUS

- Couchoud, J.-P. (1981). *Sztuka francuska II*. Eligia Bąkowska. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Goldwater, R. (1983). *Paul Gauguin*. New York : Harry N. Abrams, Incorporated.
- Kolekcja The History and Techniques of The Great Masters (1989). *Gauguin*. London : Tiger Books International.
- Langer, A. (1963b). *Paul Gauguin* (trad. J. Ruszczyc). Lipsk : E.A. Seemann, Warszawa: Arkady.
- Levey, M. (1974). *Od Giotta do Cézanne'a. Zarys historii malarstwa* (trad. M. i S. Bańkowscy). Warszawa : Arkady.
- Mannering, D. (1996). *Życie i twórczość. Gauguin* (trad. H. Mrozowska). Warszawa : Muza SA.
- Perruchot, H. (1963a). *Gauguin* (trad. H. Ołędzka). Warszawa : PIW.
- Sérullaz, M. et al. (1991). *Encyklopedia impresjonizmu* (trad. H. Andrzejewska). Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Wielka Kolekcja Sławnych Malarzy (2007). *Paul Gauguin*. Oxford Educational, Poznań : DRUK-INTRO SA.
- Wildenstein, D. (2001). *Gauguin. Premier itinéraire d'un sauvage. Catalogue de l'œuvre peint (1873-1888)*, vol. I-II. Paris : Skira / Seuil, Wildenstein Institute.