

Mission (im)possible – le traducteur en tant qu’ambassadeur de l’art

Mission (im)possible – the translator as art ambassador

Barbara Walkiewicz

Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

barwal@amu.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-0286-8538>

Abstract

This article introduces the translator involved in the translation of art titles and art albums as an ambassador for art. Given the role of painting titles in the process of interpreting a work of art, but also in identifying it from other art products, the translator, as the artist’s spokesperson, has to perform a number of actions to enable the correct interpretation and identification of the work in the target culture. This is a very arduous and responsible task, which is particularly difficult in times of new media and the unlimited possibilities of digital reproduction and distribution of cultural goods. Based on the examples of translations of the titles of paintings by selected French painters published in Polish-language albums, the author shows the translator’s responsibility for the promotion and, above all, for the protection of the identity and integrity of works of art, especially those that belong to the public domain and are therefore deprived of proper protection.

Keywords: artwork title, artistic translation, enunciative responsibility, new media

« Il est un intermédiaire culturel de poids.
Son pouvoir, manipulateur ou non, est le pouvoir suprême, celui des mots. »

(Torres, 2012, p. 60)

« Si l’art n’a pas de patrie, les artistes en ont une¹ » – ces paroles que Camille Saint-Saëns avait prononcées il y a deux siècles, n’ont rien perdu en actualité. Au contraire,

¹ <https://www.dicocitations.com/citations/citation-18027.php>.

aujourd'hui elles paraissent actuelles plus que jamais auparavant et pourraient même servir de devise aux traducteurs qui délivrent aux œuvres d'art « des passeports à part ».

En effet, c'est grâce à la traduction des titres que les œuvres d'art peuvent enrichir le patrimoine artistique mondial que la modernité, avec l'avènement des moyens de reproductibilité technique de l'image conjugués à la force de diffusion des nouveaux médias, a mis à la portée de la société de masse. De la sorte, « le public se trouve, ainsi, dans la situation d'un expert dont le jugement n'est troublé par aucun contact personnel avec l'artiste. » (Benjamin, 1939/2011). L'accès ouvert au patrimoine de l'art mène à des modifications des titres opérées désormais de manière incontrôlable et, par conséquent, à l'effacement des contours de titres originaux, notamment dans le cas des œuvres jouissant d'une véritable popularité mondiale.

L'article proposé ici a pour vocation de présenter les rôles du traducteur qui, confronté à la richesse des variantes « prêtes-à-appliquer », qui rendent le « voyage » des œuvres d'art dans différentes cultures difficile, voire dangereux, devient non seulement un propagateur de l'art, mais surtout son protecteur. En se basant sur les titres des tableaux de peintres français choisis, l'auteure montrera les menaces des nouveaux médias, mais aussi leurs avantages grâce auxquels la mission du traducteur en tant qu'ambassadeur de l'art n'est pas impossible.

LE TRADUCTEUR EN TANT QU'AMBASSADEUR DE L'ART

Le rôle « diplomatique » du traducteur émane de son statut discursif dont il bénéficie en tant que porte-parole de l'auteur de l'énoncé soumis à la traduction, quelle qu'en soit la nature. Chargé de replanter le message de départ dans une culture réceptrice, il contracte la responsabilité énonciative (Lacaze, 2015), comprise comme « la prise en charge énonciative », fondée sur « une relation que le locuteur entretient avec son interlocuteur » (Moirand, 2006) et relevant de la « loyauté », par lequel il faut comprendre « un principe moral indispensable dans la relation entre les personnes qui sont engagées dans un acte de communication » (Nord 1992, p. 40, citée par Grammenidis, 2011, p. 120). Cela implique comme corollaire l'obligation de restituer la teneur interprétative de l'énoncé original (intégralité), tout en gardant son autonomie référentielle (identité). Cette mission se complique davantage dans le cas de la traduction des œuvres picturales (et pas seulement), celles-ci étant des énoncés intersémiotiques à dominante visuelle, navigables interprétativement grâce à leurs titres (Bosredon, 2002). En effet, cette instance verbale accompagnant les objets artistiques, détachée et comme subsidiaire à l'image, est loin d'être infime, dans la mesure où elle déclenche « une transfiguration » de la couche matérielle de l'œuvre à travers l'interprétation (Hung-Hsing, 2020, p. 237) : « A défaut d'interprétation, elle s'abîme de nouveau dans l'objet ou disparaît tout simplement, puisque c'est grâce à l'interprétation qu'elle existe » (Danto, 1989, p. 203).

Ce statut ontologique de l’œuvre d’art dont relève le titre en tant qu’amorceur de la « transfiguration » interprétative, rend la traduction de ce dernier particulièrement importante. Effectivement, c’est de sa qualité que dépend la rentabilité de la fonction explicative du titre, facilitant la compréhension de l’intention communicationnelle de l’artiste (Poppelard, 2002), mais aussi son identifiabilité parmi les œuvres d’art quasi absente des recherches, n’étant même pas l’objet d’une standardisation quelconque (voir : Boyko, 2011 ; Walkiewicz, 2019, 2021). Sa sous-estimation semble découler de « l’apparent paradoxe du titre qui est à la fois marginal et crucial dans le processus d’interprétation » (Jakobi, 2014), qui devient particulièrement dangereux à l’époque de « l’émergence d’une société de l’information dans laquelle les contenus doivent circuler librement » (Farchy, 2001, p. 23). Il s’ensuit que, aujourd’hui plus que jamais auparavant, le rôle du traducteur de l’art se double d’une mission d’ambassadeur de l’art.

Être l’ambassadeur d’un artiste et de son art implique d’en porter la mission, de défendre ses valeurs, de le promouvoir ainsi que de le protéger en vertu du droit d’auteur dont il jouit. Cela revient à garantir à l’artiste et à son œuvre « des conditions de monstration appropriées » (Clouteau, 2004, p. 24), capables d’en assurer la pérennité et l’intégrité, par lesquelles l’on comprend non seulement l’identité de la paternité, mais aussi l’identité parmi les autres œuvres de l’artiste, de même qu’à conserver le message artistique que celui-ci avait l’intention de transmettre à travers sa création. Ces obligations se réalisent à travers les fonctions caractérisant la mission de tout ambassadeur, indépendamment du secteur d’activité – diplomatique, artistique ou autre : protéger les intérêts de celui qu’il représente, rechercher des informations et négocier².

PROTÉGER

Avec l’essor d’Internet, la reproductibilité technique généralisée a ouvert l’accès aux œuvres d’art, exposant au danger l’identité et l’intégrité du patrimoine culturel. A cause de cette « troisième révolution industrielle »,

La pratique des artistes comme celle des critiques et des historiens s’en trouvent à nouveau bouleversées, dans un contexte technique et culturel où la question du titre se pose désormais en terme de visibilité et de propagation digitales immédiates, mais aussi en termes d’inventaires multilingues et de bases de données à vocation mémorielle (Jakobi, 2015, p. 14).

La révolution numérique a changé non seulement la situation des acteurs susmentionnés, mais aussi celle des traducteurs chargés de l’introduction des objets d’art dans

² <https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/le-ministere-et-son-reseau/les-metiers-de-la-diplomatie/un-reseau-diplomatique-essentiel-a-la-politique-etrangere-de-la-france/quel-est-le-role-des-ambassadeurs-et-des-ambassadrices/>.

différentes cultures. En effet, ce sont eux qui endossent la responsabilité de la manière dont les œuvres d'art s'inscrivent dans d'autres polysystèmes culturels, car, en traduisant les titres d'œuvres d'art, ils les munissent de passeports qui leur assurent une navigabilité interprétative d'une part, et une identifiabilité d'autre part.

Leur mission protectrice est bien encadrée juridiquement grâce aux droits d'auteur réglés dans plusieurs actes normatifs³ qui assurent une protection aux créateurs à l'échelle mondiale, et ceci à deux niveaux : premièrement, les droits patrimoniaux, garantissant aux créateurs de « toutes les productions du domaine littéraire, scientifique et artistique, quel qu'en soit le mode ou la forme d'expression » (art. 2.1), le pouvoir exclusif d'autoriser entre autres la traduction, des adaptations et des arrangements de l'œuvre, la communication au public la représentation ou l'exécution de ces œuvres, de faire des reproductions⁴ etc. ; deuxièmement, les droits moraux, dont les « droits à revendiquer la paternité de l'œuvre ; droit de s'opposer à certaines modifications de l'œuvre et à d'autres atteintes à celle-ci⁵ », grâce auxquels

Indépendamment des droits patrimoniaux d'auteur, et même après la cession desdits droits, l'auteur conserve le droit de revendiquer la paternité de l'œuvre et de s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de cette œuvre ou à toute autre atteinte à la même œuvre, préjudiciables à son honneur ou à sa réputation⁶.

Il en découle que, en vertu des dispositions du droit international, l'intégrité de l'œuvre est protégée aussi bien du vivant de l'artiste qu'après sa mort et même après la cessation des droits patrimoniaux, quand l'œuvre entre dans le domaine public. Mais si les droits moraux sont assurés par l'artiste lui-même et par ses héritiers pendant la période de validité des droits patrimoniaux, tel n'est pas le cas une fois l'œuvre passée dans le domaine public, surtout dans le cadre des arts plastiques.

En effet, il n'y a pas d'institution responsable de protéger les droits moraux supposés inaliénables dont devraient jouir interminablement les artistes même après l'expiration de leurs droits patrimoniaux. Certes, personne ne doute du droit de l'artiste à l'éternelle paternité de l'œuvre, mais on observe une érosion progressive, ce qui est certainement imputable à la substitution de l'intérêt collectif à l'intérêt personnel de l'artiste et de ses descendants⁷. Or, l'intérêt public, censé être régi par la tendance à sauvegarder le patrimoine culturel, est soumis à des mécanismes incontrôlables, inspirant de l'inquiétude au même titre que la reproduction et la distribution numériques.

³ Convention de Berne, Convention de Rome, Traité de l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle, directives de l'UE pour le droit d'auteur et les droits voisins (acquis), Code de la propriété intellectuelle, *Prawo własności intelektualnej*, etc.

⁴ https://www.wipo.int/treaties/fr/ip/berne/summary_berne.html.

⁵ <https://www.wipo.int/wipolex/fr/text/283699>.

⁶ <https://www.wipo.int/wipolex/fr/text/283699>.

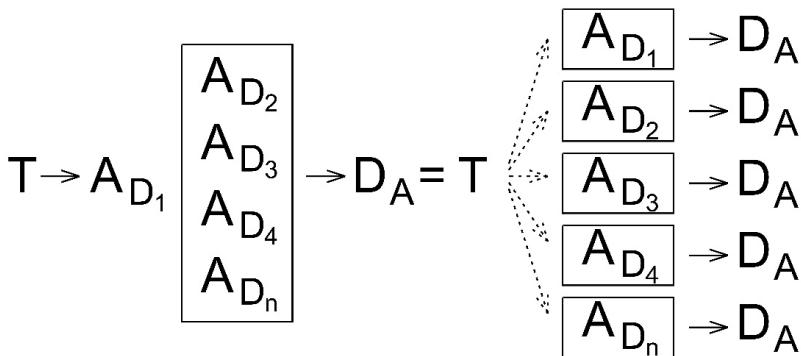
⁷ <https://witonkancelaria.pl/prawa-autorskie-po-smierci-autora/>.

En effet, il existe de plus en plus de tentations de violer des droits d’auteur suggérant une incompatibilité de ces droits avec l’univers numérique :

Si les menaces pesant sur la mise en œuvre du droit d’auteur existent depuis longtemps dans l’univers analogique, elles s’accroissent en effet considérablement avec le développement des technologies numériques. Plusieurs facteurs favorisent en effet les comportements de passagers clandestins. Le numérique met à la disposition du grand public des moyens sophistiqués de duplication des œuvres d’une qualité équivalente à celle de l’original à des prix de plus en plus faibles. Les contenus sont reproductibles et distribuables à des coûts marginaux non significatifs. Une fois le contenu mis sur l’internet, le coût de production et de distribution d’une copie supplémentaire est quasiment nul. De plus, l’ubiquité, l’anonymat, la rapidité des transmissions, les techniques de brouillage, la décentralisation des utilisations, le nombre et la diversité des sites à surveiller sont autant de caractéristiques technologiques rendant potentiellement coûteuses la mise en œuvre des droits d’auteur, la détection des contrevenants et la répression des trafics (Farchy, 2001, p. 28).

Parler du traducteur d’un ouvrage sur l’art en termes de droits d’auteur renvoie de prime abord, tout naturellement, aux droits patrimoniaux, notamment au droit exclusif d’autorisation par l’auteur de l’œuvre ou par ses ayants droit, de sa traduction vers une langue étrangère. Le traducteur se charge de la mission de représenter la parole de l’auteur de l’œuvre source, en devenant, à ce titre, l’ambassadeur dans la culture cible.

Mais l’auteur d’un ouvrage sur l’art n’est pas le seul à être protégée et représentée par le traducteur. En effet, les artistes cités sont tout aussi protégeables par les droits d’auteur (fig. 1). Si l’ouvrage porte sur les œuvres d’art faisant partie du patrimoine public, la situation devient plus compliquée dans la mesure où seuls les droits moraux sont valables, censés garantir à l’artiste la pérennité de sa paternité, de même que l’intégrité de l’œuvre.



T – traducteur, A_{D_1} – auteur de l’ouvrage sur l’art, $A_{D_2-D_n}$ – auteurs d’œuvres d’art, D_A – destinataire cible

Figure 1. Traducteur face aux droits d’auteur

En traduisant un ouvrage sur l'art, le traducteur contracte une responsabilité énonciative non seulement envers l'auteur d'un album ou autre publication, mais aussi envers chaque artiste dont une œuvre y figure *in praesentia* ou *in absentia*. Ceci revient à constater qu'il est obligé de vérifier si et dans quelle mesure le titre a déjà été traduit. Le recours à la traduction déjà enracinée dans la culture cible permet de maintenir l'identité conférée à l'œuvre antérieurement. En revanche, proposer au destinataire cible une nouvelle version du titre déjà présent dans la culture équivaut à la délivrance d'un double ou même d'un triple passeport à l'artiste qui n'en a besoin que d'un seul mais qui soit valable, ce qui risque de se solder par une érosion de l'identité de l'œuvre d'art dans le cadre de la production artistique du même artiste ou dans un cadre plus large.

La première situation trouve plusieurs illustrations, surtout dans des publications sur l'art des peintres les plus populaires, dont Vincent Van Gogh, Claude Monet ou Edgar Degas. Les trois artistes sont connus pour de nombreuses œuvres consacrées aux mêmes sujets, avec des titres similaires en raison de leur teneur informative mais suffisamment distincts pour assurer l'identifiabilité des tableaux qu'ils dénomment. Le tableau n° 1 présente les versions polonaises des titres de deux peintures de van Gogh : « Le Pont de Langlois à Arles, avec dame au parapluie » (fig. 2) et « Le Pont de Langlois avec des femmes lavantes » (fig. 3).

Tableau 1. Versions polonaises des titres des tableaux « Le Pont de Langlois à Arles, avec dame au parapluie » et « Le Pont de Langlois avec des femmes lavantes »

N°	Titre original	1965	2017a	2018
1	Le Pont de Langlois à Arles, avec dame au parapluie	<i>Most w Arles</i>	<i>Most Langlois w Arles</i>	–
2	Le Pont de Langlois avec des femmes lavantes	<i>Most w Arles</i>	–	<i>Most Langlois w Arles</i>

Force est de constater que les deux traductions de 1965 n'ont pas gardé leur fonction identificatrice, ce qui fait que, dans des contextes de substitution où le titre joue le rôle de « l'image linguistique de l'objet visible » (de Biasi, 2012) de l'œuvre, les deux œuvres d'art sont réduites à une seule, datée précisément (1888), mais d'une identité référentielle incertaine. L'érosion de la fonction nominative du titre est observable aussi dans le cas des traductions de 2017 et de 2018 qui mettent un signe d'égalité entre ces deux peintures différentes. Etant donné que le discours de l'art contient un nombre considérable d'écrits qui traitent de différents œuvres dans des contextes de substitution (*in absentia*), et que la plupart se basent sur les traductions (Joyeux-Prunel, 2014), les titres traduits perdent en fiabilité, portant ainsi atteinte à l'intégralité des œuvres et, par là même, aux droits d'auteur de l'artiste.

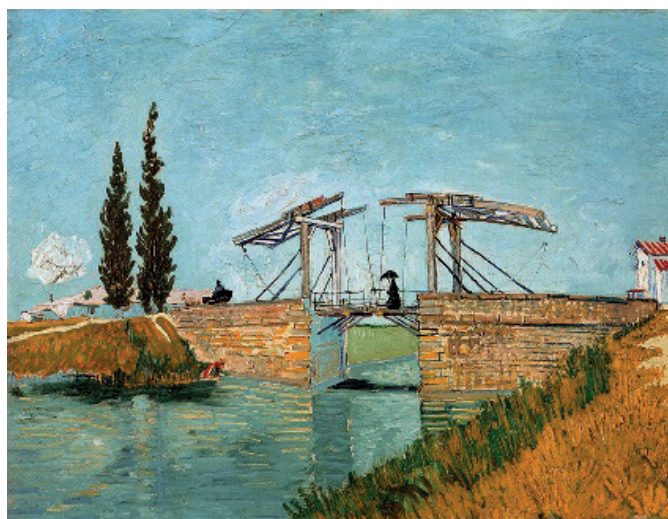


Figure 2. Le Pont de Langlois à Arles, avec dame au parapluie⁸ 1888, Wallraf-Richartz-Museum



Figure 3. Le Pont de Langlois avec des femmes lavantes⁹ 1888, Kröller-Müller-Museum

⁸ Source de l’image : <https://www.fondation-vincentvangogh-arles.org/vincent/>

⁹ Source de l’image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pont_Van-Gogh_\(Arles\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pont_Van-Gogh_(Arles))

Pareille situation est illustrée par les traductions polonaises des Cathédrales de Rouen de Claude Monet, où deux tableaux différents (fig. 4 et 5) portent le même titre (tab. 2), reflétant le titre du fameux cycle de l'artiste « Les Cathédrales » sans pour autant préciser de laquelle des 31 cathédrales il s'agit.

Tableau 2. Versions polonaises des titres des tableaux « La Cathédrale de Rouen, portail plein midi » et « La Cathédrale de Rouen. Le Portail et la Tour Saint-Romain, effet du matin »

N°	Titre original	2006	2010	2017	2020
1	La Cathédrale de Rouen, portail plein midi	–	–	<i>Katedra w Rouen</i>	<i>Katedra w Rouen</i>
2	La Cathédrale de Rouen. Le Portail et la Tour Saint-Romain, effet du matin	<i>Katedra w Rouen</i>	<i>Katedra w Rouen</i>	–	–



Figure 4. La Cathédrale de Rouen, portail plein midi¹⁰ 1894, Clark Art Institute

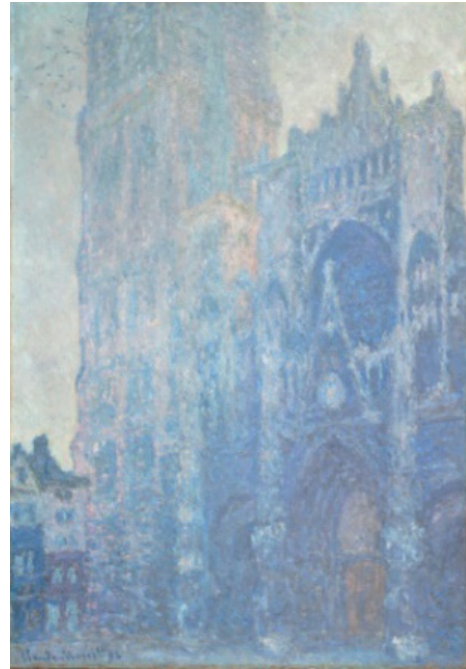
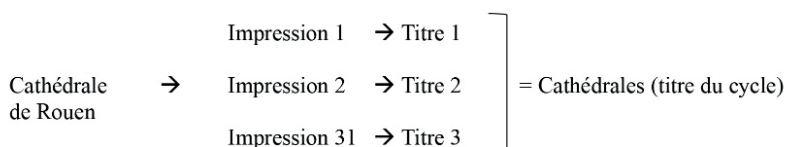


Figure 5. La Cathédrale de Rouen. Le Portail et la Tour Saint-Romain, effet du matin¹¹, 1893, Musée d'Orsay

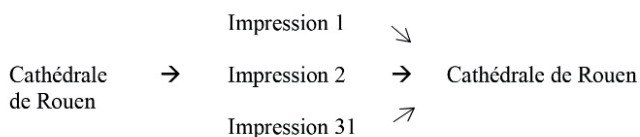
¹⁰ Source de l'image : https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Claude_Monet_La_cath%C3%A9drale_de_Rouen_le_portail.jpg.

¹¹ Source de l'image : <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-cathedrale-de-rouen-le-portail-et-la-tour-saint-romain-effet-du-matin-1289>

Les conséquences en dépassent la fonction identificatrice des titres en question, portant atteinte à la dimension sémantique du cycle. Effectivement, en réduisant les titres des tableaux particuliers au titre du cycle dont ils font partie, le traducteur a contribué à rematérialiser la cathédrale Notre-Dame de Rouen que l’artiste voulait dématérialiser sous forme de 31 impressions enregistrées et dépeintes à différents moments de la journée (fig. 6).



a. Dématérialisation impressionniste visée par l’artiste



b. Rematérialisation causée par le traducteur

Figure 6. Conséquences de mauvaises traductions des titres des tableaux de la série des Cathédrales de Rouen

Les atteintes à l’intégralité des œuvres décrites ci-dessus, résultant du choix de traduction des titres, tirent sans doute leur origine de l’inconscience d’une responsabilité énonciative plurielle qui pèse sur chaque traducteur penché sur un ouvrage concernant l’art. Ce manque de conscience est probablement dû à un autre déficit, tout aussi problématique et lourd de conséquences, lié à la sous-estimation du rôle du titre d’un objet d’art que l’on a toujours la tendance à ne pas considérer comme un acte de communication de plein droit (voir : Poppelard, 2002 ; Boyko, 2011).

Les exemples cités prouvent que, à l’expiration des droits patrimoniaux, il n’y a pas d’institution responsable de surveiller le respect des droits moraux, en conséquence de quoi leurs contours, tout comme ceux de l’identité des peintures mentionnées, s’effritent sous l’impact de la responsabilité floue qui sous-tend le domaine public. Certes, la paternité des œuvres est communément reconnue perpétuelle, mais elle bascule sur une liberté de reproduction par tout procédé technique et sans aucune contrepartie financière. Cet ébranlement ne consiste guère en une remise en question publique de la relation qui soude l’artiste à son œuvre, mais il arrive qu’elle s’estompe insidieusement par le biais de déformations du titre de l’œuvre qui en enfrennent l’intégrité, comme dans les cas décrits ci-dessus. Cet état de choses montre l’impact du rôle du traducteur dans la protection du patrimoine culturel qui passe par deux autres volets de sa mission d’ambassadeur d’art : recherche d’informations et négociations.

RECHERCHE D'INFORMATIONS ET NÉGOCIATIONS

Tout comme dans le cas de la mission diplomatique, la collecte d'informations est une des tâches fondamentales pour le traducteur responsable de l'introduction d'une œuvre d'art dans une culture cible d'une façon promotrice (fonction informative / explicative / programmatrice) en même temps que protectrice (fonction identificatrice). Ces deux missions qui se conditionnent mutuellement ne sauraient se concevoir sans recourir à différentes sources d'informations fiables à un double titre au moins.

Premièrement, le traducteur est censé connaître les tendances artistiques et techniques propres à l'époque contemporaine à l'artiste et au mouvement artistique qu'il représente pour voir dans quelle mesure et sous quel angle le titre de l'œuvre programme son interprétation (Biaduń-Grabarek & Grabarek, 2012, p. 13). Ce pas est indispensable pour procéder à la phase des négociations avec la culture réceptrice, sans laquelle il serait difficile, et pour le moins risqué, de conformer le potentiel informatif du titre original à l'horizon d'attentes du destinataire cible dont l'optique est façonnée par d'autres facteurs culturels.

Deuxièmement, si l'œuvre à traduire est déjà introduite dans la culture cible, il faut en retrouver la traduction qui y fonctionne déjà pour assurer l'identification avec l'original, ce qui n'est pas toujours facile compte tenu du manque de standards en matière de traduction des titres d'objets d'art (voir : Boyko, 2011 ; Walkiewicz, 2019). En effet, la réduction du titre d'objet d'art au statut d'une étiquette, conjuguée à la reproductibilité technique qu'offrent les nouvelles technologies et souvent renforcée par l'expiration des droits patrimoniaux, contribue à une multiplication de variantes qui ne côtoient pas toujours l'original (Farchy, 2001). C'est pourquoi, pour pouvoir profiter des informations présentes sur Internet, il faut être plus spécialiste que jamais auparavant, car « en ce domaine, la recherche documentaire s'apparente souvent à un jeu de déduction quand ce n'est pas un jeu de loterie » (Régimbeau, 1998).

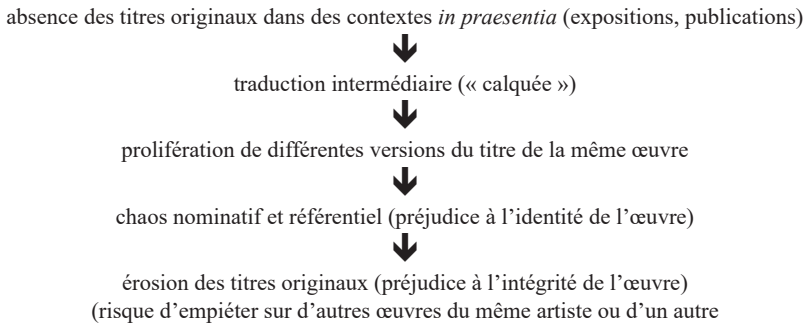
Le chaos numérique dans les nouveaux médias (et pas seulement) confirme de multiples postulats de la part des institutions chargées de la protection de l'art, y compris les écoles supérieures dispensant l'enseignement en la matière, visant à unifier la description des œuvres d'art et, par là-même, à permettre plus facilement de « faire référence à une œuvre d'art originale » et « de mentionner la source d'une image ou d'une reproduction intégrée à un travail »¹².

Parmi les données « biométriques » des œuvres d'art, que les experts énumèrent comme éléments inaliénables de l'intégrité identitaire, figurent : nom et prénom de l'artiste, titre de l'œuvre, date de réalisation, paramètres techniques de l'œuvre (matériaux, supports, techniques), dimensions et lieux de conservation (institution, ville)¹³. Les informations ci-dessus sont traditionnellement associées aux cartouches qui accompagnent les œuvres dans l'espace d'exposition au musée ou dans une galerie d'art, mais elles

¹² https://artexte.ca/app/uploads/2017/02/guidecitation_oeuvres.pdf.

¹³ https://artexte.ca/app/uploads/2017/02/guidecitation_oeuvres.pdf.

n’apparaissent que très (trop ?) rarement dans les albums et autres publications sur l’art. Les conséquences risquent d’être lourdes pour qui se contente d’une traduction « plate » du titre d’un objet d’art, sans en vérifier la teneur référentielle, car il n’est pas rare que le titre source, présumé original ou traduit à partir de l’original, soit un calque plus ou moins décollé de l’œuvre, en conséquence de quoi différentes versions du même titre s’enchaînent en cercle vicieux avec un effet boule de neige (Walkiewicz, 2019, p. 428) :



Traduire une publication sur l’art d’un artiste sans tenir compte de deux niveaux d’énonciation – celui de l’ouvrage et celui des œuvres dont il traite, revient à encourir le risque de contribuer à l’érosion de l’identité et de l’intégralité de l’œuvre, ce qu’il illustre la traduction d’une œuvre de Edgar Degas (fig. 7).



Figure 7. Ballet (L'étoile), E. Degas, 1876-1877, Musée d'Orsay

L'artiste en question, connu en particulier pour sa fascination du ballet et des danseuses, avait l'habitude, comme les autres impressionnistes dont il faisait partie, de créer plusieurs œuvres sur un même sujet, souvent avec l'utilisation de techniques différentes, par exemple peinture à l'huile ou au pastel, comme c'est le cas de deux œuvres presque jumelles avec une danseuse au premier plan.

Dans trois publications choisies, parues en polonais, le titre de ces œuvres est traduit ainsi (tab. 3) :

Tableau 3. Versions polonaises du titre du tableau « Ballet »

Titre original	1986	1993	2005
Titre principal : Ballet Autre titre : L'étoile Autre titre : Danseuse sur scène	<i>Kłaniająca się tancerka.</i> <i>Luwr</i>	<i>Balet: L'étoile 1876</i>	<i>Balet (Gwiazda)</i> <i>Edgar Degas,</i> <i>1879-81</i> <i>Pastel na monotypie</i> <i>Musée d'Orsay</i>

Les trois traductions diffèrent l'une de l'autre non seulement au niveau du titre, mais aussi au niveau des données « biométriques » assez lacunaires. En effet, même si les titres 1 et 3 correspondent aux trois versions originales acceptées : « Ballet », « L'étoile » et « La danseuse sur scène »¹⁴, tel n'est pas le cas s'agissant de la date de réalisation (1879-1881 vs 1876) ou du lieu de conservation (Musée d'Orsay vs Louvre). La situation est rendue plus compliquée par l'absence d'informations sur la technique artistique et sur les dimensions, qui pourraient être cruciales pour résoudre l'énigme et retrouver l'original auquel réfèrent les traductions.

La disparité informationnelle en question peut résulter d'une attitude « mono-énonciative » (les œuvres présentées dans un album ne sont pas considérées comme actes de communication distincts) d'un côté, mais, d'un autre côté, elle peut aussi bien émaner d'un chaos informationnel. Effectivement, il n'y a apparemment aucune source fiable qui confirme l'identité des deux œuvres en question¹⁵ : « Le premier catalogue raisonné numérique » par Michel Schulman¹⁶ mentionne uniquement un pastel (fig. 8), correspondant à celui qui se trouve au Musée d'Orsay (fig. 9). En revanche, la première revue d'art – le mensuel « Connaissance des arts » confirme l'existence d'un autre pastel – sur un autre support, avec d'autres dimensions (72 x 77,5 cm) et une autre année de réalisation (fig. 10), mais conservés aussi au Musée d'Orsay¹⁷. Seulement, il paraît absent de ses collections¹⁸.

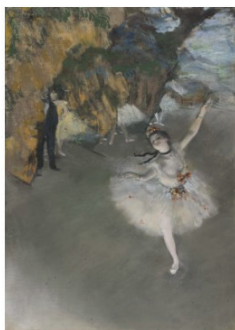
¹⁴ <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/ballet-2084>.

¹⁵ La seule source confirmant l'existence des deux pastels qu'on a réussi à recenser est le site polonais <https://opolnocywparyzu.pl/primabalerina-balet-1876-1877-edgar-degas/>.

¹⁶ <https://www.degas-catalogue.com/fr/catalogue.html>.

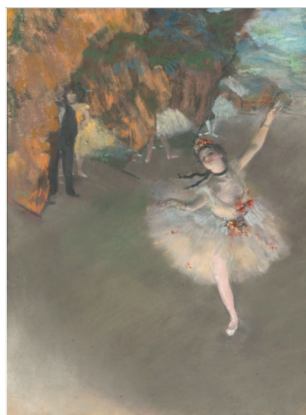
¹⁷ <https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/chef-doeuvre-dedgar-degas-focus-sur-le-ballet-11148429/>.

¹⁸ <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/ballet-2084>.



La danseuse étoile
1876 - Pastel sur papier
58,4 x 42 cm
Paris, Musée d'Orsay, France
Référence : MS-33

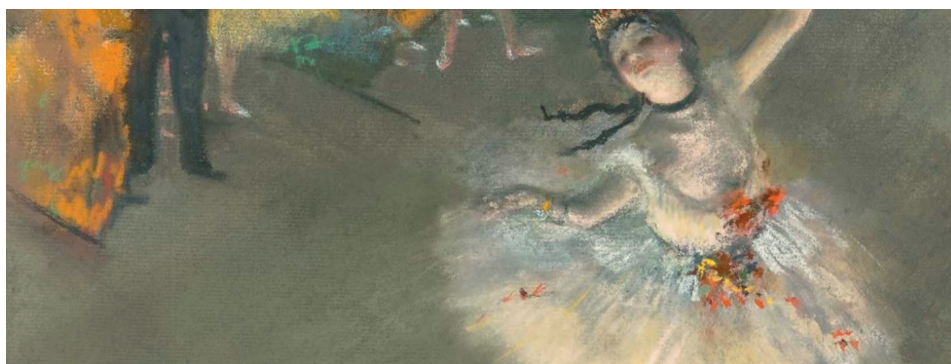
Figure 8. « Ballet » selon M. Schulman



Edgar Degas
Ballet
Vers 1876-1877
Pastel sur monotype
H. 58,4 ; L. 42,0 cm.
Legs Gustave Caillebotte, 1894

Titre(s)
Titre principal : Ballet
Autre titre : L'Étoile
Autre titre : Danseuse sur scène

Figure 9. « Ballet » selon Musée d'Orsay



Edgar Degas. Ballet (détail), dit aussi L'Étoile, 1878, pastel sur papier marouffé sur toile, 72 x 77,5 cm, Paris, musée d'Orsay

Figure 10. « Ballet » selon le site <https://histoiredesartsrombas.blogspot.com/>

A part les sources mentionnées, il y en a plusieurs autres, y compris à vocation didactique, qui propagent des données erronées, intensifiant l'érosion de l'identité de l'œuvre, tel le site <https://histoiredesartsrombas.blogspot.com/2009/11/le-toile-dedgar-degas.html>, destiné aux lycéens où l'on apprend l'existence d'un autre tableau (fig. 11) avec d'autres dimensions, cette fois peint à l'huile et conservé au Musée d'Orsay qui, tout comme dans le cas précédent, ne confirme pas son existence.

I/Présentation de l'œuvre

Titre : L'étoile (ou La danseuse sur scène).

Dimensions : 44 x 60 cm.

Peintre : Edgar Degas (Hilaire Germain Edgar de Gas), peintre impressionniste et sculpteur, né en 1834 et mort en 1917, fera ses études à l'École des Beaux-arts

Type de peinture : Huile sur toile.

Année : 1876

Mouvement : Impressionniste

Exposition : Musée d'Orsay, Paris.

II/Analyse technique de l'œuvre

Description : Placée au centre, seule, une danseuse est entourée par ses spectateurs. Dans le public, disposé en cercle et debout, on distingue un homme et un petit groupe de danseuses le reste demeure très abstrait.

La composition : Au premier plan vient la soliste, puis autour d'elle se dessine un cercle vide et enfin un deuxième cercle représenté par le public.

Les couleurs : Elles sont plutôt chaudes, sombres, où les touches d'ocre sont très présentes. Vêtue de blanc, la danseuse se démarque des autres par sa couleur, en effet, le public a été peint avec un rouge orangé où seul un homme en noir et quelques danseuses d'un blanc moins prononcé que la soliste sont plus visibles.

Technique utilisée : Peinture à l'huile, un flou permanent qui est l'une des caractéristiques de l'Impressionnisme. L'unique personnage où un certain détail reste présent reste la ballerine.

La lumière : Elle provient du bas gauche du tableau et se reflète principalement sur la valseuse. Les seules zones d'ombre se trouvent au niveau des spectateurs, derrière la danseuse.

Figure 11. Description du tableau « Ballet » sur le site <https://histoiredesartsrombas.blogspot.com/>

Il n'y a donc aucune source officielle et fiable qui confirme l'existence et les données « biorythmiques » des deux (trois ?) œuvres en question de Degas. La recherche par image ne permet pas de résoudre le problème compte tenu de la prolifération de leurs versions coloristiques.

Dans ces circonstances, la mission du traducteur est-elle possible ?

CONCLUSIONS : MISSION IMPOSSIBLE ?

Est-ce donc à dire que le rôle du traducteur en tant qu'ambassadeur de l'art relève d'une mission impossible ? La traduction des ouvrages sur l'art se présente comme une tâche exceptionnellement épineuse pour plusieurs raisons, dont l'une des plus névralgiques est la défense du patrimoine culturel pratiquement dépourvu d'une protection institutionnelle. Les œuvres d'art passées dans le domaine public sont particulièrement exposées car, une fois les droits patrimoniaux expirés, elles sont sujettes à une érosion incontrôlable due aux possibilités infinies de reproduction et distribution numériques. Et comme le domaine public en tant que phénomène global se fonde

sur des transferts interlinguaux et interculturels, le traducteur s’avère plus que jamais promoteur et protecteur de l’art de ceux qui ne peuvent plus s’en occuper personnellement. Il est donc devenu tout naturellement un ambassadeur à plusieurs casquettes, étant donné qu’à part ses compétences de traduction, il est censé acquérir des superpouvoirs sans lesquels il serait difficile de repêcher de l’information et reconstruire la vérité sur l’art dans un univers pullulant de données non vérifiées et manipulées.

Ces superpouvoirs émanent de la conscience de la responsabilité énonciative que le traducteur contracte envers l’artiste dont il se charge de faire résonner la parole picturale dans une autre langue. Sans cela, il ne serait pas capable de rechercher la vérité là où même les experts semblent l’avoir perdue. Bien sûr, comme tout ambassadeur, le traducteur a besoin d’être soutenu par une série d’institutions fiables, telles que les musées ou autres institutions culturelles ayant vocation à protéger l’art, ne serait-ce qu’à travers des catalogues raisonnés des œuvres complètes de différents artistes. Mais ce qui semble stratégiquement optimal du point de vue de l’intégrité identitaire de l’art, c’est un catalogue en libre accès sur Internet, contenant des originaux avec des versions plurilingues de leurs titres, élaborées par des experts et reconnues par toutes les maisons d’éditions et autres institutions de culture. C’est un projet à long terme, tout comme l’art et la culture qu’il a l’ambition de protéger.

BIBLIOGRAPHIE

- Benjamin, W. (1939/2008). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Folio Plus Philosophie.
- Biaduń-Grabarek, H. & Grabarek, J. (2012). Kilka uwag o przekładzie tytułów na podstawie tłumaczeń niemiecko-polskich i polsko-niemieckich. *Rocznik Przekładoznawczy*, 7, 11-26.
- Biasi P.-M. de (2012). Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art. In P.-M. de Biasi. M. Jakobi & S. Le Men (éds.). *La fabrique du titre. Nommer les oeuvres d'art* (pp. 29-94). Paris : CNRS Editions.
- Bosredon, B. (2002). Les titres de Magritte : surprise et convenance discursive. *Linx*, 42. <https://journals.openedition.org/linx/>.
- Boyko, L. (2011). On translating titles in artistic discourse. *Vertimos studios*, 4, 35-45.
- Clouteau, I. (2004). Activation des œuvres d'art contemporain et prescriptions auctoriales. *Culture & Musées*, 3, 23-44.
- Danto, A. (1989). *La Transfiguration du Banal : une philosophie de l'art*. Trad. C. Hary-Schaeffer. Paris : Éditions du Seuil.
- Farchy, J. (2001). Le droit d'auteur est-il soluble dans l'économie numérique ? *Réseaux*, 6 (110), 16-40.
- Grammenidis, S.P. (2011). Le concept de loyauté en traduction : d'un principe moral vers une stratégie traductionnelle. *Forum – revue internationale d'interprétation et de traduction*, 9 (2), 119-138.
- Hoek, L.H. (1995). La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique. In L.H. Hoek, K. Meerhoff (éds.). *Rhétorique et image* (pp. 65-80). Amsterdam : Editions Rodopi.
- Hung-Hsing, Ch. (2020). *ENTITÉ – IDENTITÉ – IDENTIFICATION Ce que l'art contemporain fait à la philosophie*. [Thèse pour obtenir le grade de docteur en esthétique soutenue le 10.12.2020 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage]. <https://www.theses.fr/2020EHES0138>.
- Jakobi, M. (2016). Les titres d'œuvres d'art : bilan historiographique. *Textimage. Revue du dialogue texte-image*. https://www.revue-textimage.com/12_varia_5/mjakobi1.html.
- Joyeux-Prunel, B. (2014). Ce que l'approche mondiale fait à l'histoire de l'art. *Romantisme*, 1 (163), 63-78.
- Lacaze, G. (2015). Responsabilité et prise en charge énonciatives dans les titres d'articles de presse. *Études de stylistique anglaise*. 9. <https://doi.org/10.4000/esa.792>.
- Moirand, S. (2006). Responsabilité et énonciation dans la presse quotidienne : questionnements sur les observables et les catégories d'analyse. *Semen*, 22. <https://journals.openedition.org/semen/2798>.
- Nord, Ch. (1992). Text Analysis in Translation Training. In C. Dollerup & A. Lindegaard (éds.), *Teaching Translation and Interpreting* (pp. 39-48). Amsterdam-Philadelphia : John Benjamins Publishing.
- Poppelard, M.-D. (2002). *Ce que fait l'art*. Paris : P.U.F., Collection Philosophies.
- Régimbeau, G. (1998). Accès thématiques aux d'art contemporaines dans les banques de données. *Documentaliste. Sciences de l'Information*, 35, 1, <https://hal.science/hal-00747251>.
- Torres, M.-H.C. (2012). Parlons du traducteur : rôle et profil. *Traduire*, 227. <https://doi.org/10.4000/traduire.479>.
- Walkiewicz, B. (2019). Autour de la traduction des titres de tableaux. *Neophilologica*, 31, 415-434.