



Barbara Walkiewicz

Université Adam Mickiewicz de Poznań
Pologne
 <https://orcid.org/0000-0002-0286-8538>

Autour de la traduction des titres de tableaux

On translating titles of art works

Abstract

This paper aims to show the consequences of a lack of standardization in translation of titles of art works. The author examines Polish title translations of two Vincent van Gogh's paintings in order to verify how title translation strategies have been applied. The paper concludes that there are no coherent translation strategies and that Polish versions result in indirect translation.

Keywords

Translation, titles of art works, translation strategies

1. En guise d'introduction

L'histoire des titres d'œuvres d'art est la sœur cadette de l'histoire de l'art. Même s'il est difficile de dater précisément la naissance de l'art, étant donné que : « Les réponses que les spécialistes apportent à la question de l'origine de l'art dépendent de leurs domaines et points de vue respectifs. Elles dépendent en particulier de la diversité des définitions possibles de “l'art” lui-même » (M. L o r b l a n c h e t , 2006 : 116), il n'est pas difficile d'indiquer l'époque où les artistes commencent à titrer leurs œuvres eux-mêmes. Les historiens de l'art et les titrologues sont unanimes à considérer les années quatre-vingt du XIX^e siècle comme l'avènement de l'ère de l'intitulation consciente des œuvres d'art par leurs auteurs (M. J a c o b i , 2015 : 17 ; P.-M. d e B i a s i , 2012b ; L. B o y k o , 2011). Ce n'est qu'alors que les artistes commencent à octroyer au titre « le statut d'une

décision artistique » (M. J a c o b i, 2015 : 17—18) qui soude le texte à l'image en une entité artistique désormais inextricable.

Le titre d'une œuvre d'art devient désormais le mot de passe assurant à l'objet qu'il nomme une communicabilité qui participe à la construction du sens de l'œuvre (M.-D. P o p p e l a r d, 2002). Grâce à ce mot de passe, l'œuvre d'art en tant qu'acte de communication artistique peut entrer « dans la logique du discours théorique et peut exister dans le discours, qu'il s'agisse d'un simple jugement de goût ou d'un commentaire savant » (P.-M. de B i a s i, 2012b, voir aussi 2012a). Étant donné l'objet du discours théorique des historiens de l'art, les titres d'œuvres d'art et leurs traductions en plusieurs langues en constituent le fondement même : c'est grâce à la traduction de leurs titres que les œuvres d'art peuvent entrer dans orbite de l'histoire de l'art qui, considérée comme « l'un des chantiers les plus importants pour le projet d'une histoire mondiale » (B. J o y e u x - P r u n e l, 2014 : 63), ne connaît pas de frontières géographiques. Et pourtant, les titres d'objets d'art restent absents dans le champ d'investigation des traductologues (voir : L. B o y k o, 2011), comme si leur traduction ne méritait aucune attention. Les conséquences en sont sensibles : sur plusieurs forums de traducteurs dans le monde entier les questions sont fréquentes de savoir si et comment traduire les titres d'œuvres d'art. Rien d'étonnant à cela : le manque de sources théoriques sur la traduction dans le domaine de l'art se double d'un florilège de solutions proposées par plusieurs traducteurs et auteurs de différents catalogues d'expositions, guides de l'art, albums etc. C'est le prix à payer pour le manque de standards en la matière à l'ère de la reproductibilité technique généralisée, signalisée déjà par Walter Benjamin en 1935, qui ouvre l'accès à l'image artistique, mettant en danger l'identité du patrimoine culturel, comme le constate Marianne J a c o b i (2015 : 14) :

Depuis une vingtaine d'années, notre présent est à son tour profondément marqué par ce que l'on qualifie de « troisième révolution industrielle », celle du numérique, 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. 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 termes de visibilité et de propagation digitales immédiates, mais aussi en termes d'inventaires multilingues et de bases de données à vocation mémorielle.

Ce bouleversement résulte non seulement de la reproductibilité technique de l'image artistique, mais aussi — et peut-être surtout — d'un accès ouvert à des modifications des titres opérées désormais de manière incontrôlable. Cela mène inéluctablement à l'effacement des contours de titres originaux, notamment dans le cas des œuvres jouissant d'une véritable popularité mondiale. En effet, la publication de différents livres, albums et catalogues, traduits depuis et vers plusieurs langues, contribue à l'élargissement de la gamme des variantes fonctionnant sur

un pied d'égalité, ce qui cesse d'être anodin lorsque le titre représente l'œuvre sans en être accompagné.

Aujourd'hui plus que jamais auparavant l'identité des œuvres d'art se trouve menacée et concernée par les paroles que Gérard Genette a énoncées il y a une trentaine d'années à propos des livres : « Je rappelle d'autre part l'habitude fort courante de modifier le titre lors d'une traduction de l'œuvre. Il faudrait toute une étude sur cette pratique, qui n'est pas sans effets paratextuels » (G. Genette, 1987). La présente étude a pour vocation de présenter les tendances de traduction en matière de titres d'œuvres d'art plastiques observables en Pologne, en se basant sur l'exemple de publications parues en Pologne sur la peinture de Vincent van Gogh. Ayant présenté l'importance de la traduction des titres d'objets d'art dans et pour l'histoire de l'art, leurs spécificité et fonctions, l'auteure tente de vérifier si et dans quelle mesure les traducteurs partagent une/des stratégie(s) cohérente(s) face à l'absence de standards en la matière.

2. Le titre vs l'œuvre d'art

La marginalisation du rôle des titres d'œuvres d'art résulte directement de leur rapport à l'égard des œuvres qu'ils escortent. Ce rapport repose sur deux spécificités : substantielle (matérielle) et spatio-temporelle, les deux étant inextricablement liées l'une à l'autre.

La première résulte de la dissemblance matérielle et, partant, sémiotique, du titre et de l'œuvre, formés de matières différentes (L.H. Hoek, 1995 : 66 ; I.B. Whyte, C. Heide, 2010 : 60 ; P.-M. de Biasi, 2012a : 30 ; M. Jakobi, 2015 : 12). L'hétérogénéité substantielle de ces deux parties du même s'est soldée pendant des décennies, voire des siècles, par la marginalisation de la composante verbale, « comme une simple subsidiarité : un prédicat accessoire, un pense-bête, une sorte d'ustensile mnémotechnique plus ou moins adéquat, mais, au fond, sans impact et sans enjeu » (P.-M. de Biasi, 2012a : 29). Plusieurs facteurs ont contribué à la sous-estimation du titre. En font partie la transparence interprétative des œuvres d'art soumises à des topoi thématiques en vogue jusqu'au XVIII^e siècle (P.-M. de Biasi, 2012b), l'absence des titres pendant des siècles et, surtout, la conviction de l'efficacité communicative de l'œuvre-même qui se voit sans avoir besoin d'être lue. Car l'œuvre d'art est visuelle et communique *via* le canal visuel. Il y a bien sûr des artistes qui se servent de la langue, comme par exemple René Magritte (B. Boredon, 2002) ou Stanisław Dróżdż (A. Śląwek, 2010), mais ils y voient la même substance que celle dont émane le pictural (voir : B. Thiers, 2012). L'égalitarisation du verbal par rapport au système visuel sort les mots de la logique grammaticale, en les soumettant

à l'iconisation (E. Szczeńska, 2007). Le titre est donc l'unique occurrence de la communication verbale entre l'artiste et le destinataire (visiteur/observateur) de l'œuvre, à fonction évidemment subsidiaire, mais jamais insignifiante par rapport à l'image qui prédomine. Les titres d'œuvres d'arts sont donc hétérosémiotiques par rapport aux œuvres qu'ils accompagnent, contrairement aux titres littéraires, scientifiques, etc.

La seconde spécificité résulte de la première et bien que nous la nommions spatio-temporelle, elle est fortement liée au processus de réception de l'ensemble œuvre-titre qui se déroule dans un cadre spatial et temporel. Étant donné la nature visuelle d'une œuvre d'art, qu'elle soit bi-, tri- ou quadridimensionnelle, son titre — contrairement au titre d'un livre qui précède le corps du texte — se trouve en bas ou à côté (le plus souvent à droite). La dissemblance substantielle du titre se trouve doublée de la position d'extériorité dans laquelle il se trouve par rapport à l'œuvre (voir : B. Bosredon, 2002 : 45).

Tableau 1
Spécificité du titre d'une œuvre d'art

Type de titre	Relation substantielle		Relation spatio-temporelle	
	monosémotique	hétérosémotique	successivité	simultanéité
Titre d'un livre	+		+	
Titre d'une œuvre d'art		+		+

La relation du titre à l'œuvre écrite, fondée sur la successivité, se trouve ici remplacée par la relation de simultanéité qui relie le titre à l'œuvre d'art (tab. 1, voir : L.H. Hoek, 1995 : 66) :

Par sa brièveté, le titre s'arrache à la diachronie temporelle de la séquentialité textuelle pour rejoindre une synchronie qui ressemble à notre perception de la chose visuelle : on lit un titre d'un seul coup d'esprit (*uno mentis ictu*), de même que l'on prend connaissance d'une œuvre par le regard de manière d'abord globale et synthétique, comme s'il s'agissait d'un tout, d'une unité perceptive [...] (P.-M. de Biasi, 2012a : 42).

Cela se répercute sur la façon de percevoir l'œuvre : de par le statut sémiotique, la perception du titre d'un texte est sémasiologique (le lecteur part du signe). En revanche, la perception du titre d'une œuvre plastique est onomasiologique : comme l'image prédomine visuellement, le spectateur voit d'abord la peinture, puis s'en approche pour lire le titre. La direction dans laquelle se déroule le processus de l'interprétation est donc la suivante :

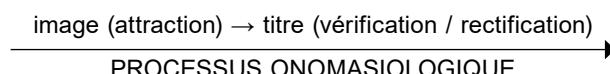


Fig. 1. Processus de l'interprétation dans les contextes de contiguïté

Lors de l'interprétation de l'œuvre s'opère un embrayage du titre et de l'œuvre, en vertu duquel le titre va désormais représenter l'œuvre dans des contextes verbaux dont l'image est absente, déclenchant un processus sémasiologique.

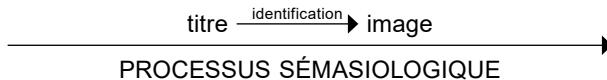


Fig. 2. Processus de l'identification dans les contextes de substitution

La direction onomasiologique est donc valable pour les situations où le titre accompagne l'œuvre d'art, que nous nommons « contextes de contiguïté », par opposition aux « contextes de substitution » où le titre constitue « l'image linguistique de l'objet visible » (P.-M. de Biasi, 2012b) de l'œuvre qui est absente. Ce double contexte de fonctionnement des titres d'œuvres d'art se répercute sur les fonctions qu'ils assument et, partant, sur l'importance de la bonne traduction pour leur viabilité dans l'histoire de l'art.

3. Le titre d'œuvre d'art et ses fonctions

Les titrologues recensent plusieurs fonctions des titres d'œuvres écrites : informative, appellative, modélisatrice, anticipatrice, structurante, dramatique, poétique, fictionnalisante, contractuelle, persuasive, métatextuelle, phatique, référentielle, expressive (L.H. Hoek, 1981 ; Ch. Nord, 1995). Gérard Genette (1987) propose un inventaire moins spectaculaire, mais plus clair et efficace. Sa typologie se décline en trois fonctions qui semblent résumer toutes les autres : fonction appellative (désignation ou identification du livre), fonction descriptive (explication ou indication de son contenu) et fonction persuasive (séduction du public) (G. Genette, 1987 : 96—97). Les fonctions que Genette attribue aux titres de livres valent aussi pour les titres d'œuvres d'art plastique, mais dans des proportions et selon les modalités différentes, ce qui découle de la spécificité des œuvres d'art plastique. En raison de la primauté de l'image et de sa localisation par rapport au titre qui l'accompagne, la fonction de séduire incombe à la déiction, comme le constate Pierre-Marc de Biasi qui, ayant cité les paroles de Furetière « Un beau titre est le vrai proxénète d'un livre », remarque que « dans le cas de l'œuvre d'art, ce "proxénétisme" du titre se trouve fortement anticipé et problématisé par la présence sensuelle de l'image qui suffit souvent pour s'imposer au désir du regardeur » (P.-M. de Biasi, 2012a : 63). Cette même primauté de l'image a le mérite de doubler la charge informative du titre — la seule instance

verbale sur laquelle se fonde la communication entre l'artiste et le destinataire sous forme d'acte de langage performatif (J. Derrida, 1993).

Les fonctions appellative et explicative des titres sont donc constitutives de la communicabilité des œuvres d'art qu'ils accompagnent et représentent (voir L. Boyko, 2011 : 38), ce qui leur imprime le statut d'invariant dans la traduction intersémiotique.

3.1. Fonction appellative

La fonction appellative répond à plusieurs besoins dont le plus important est de nommer l'œuvre. C'est le titre qui lui octroie le statut de chose existante. En effet, « le titre donne une forme linguistique à l'œuvre, en permettant de désigner le produit d'une action créative sans passer par une périphrase » (M. Jakobi, 2012). D'ailleurs, aucune paraphrase ni écriture ekphrastique ne saurait rendre compte de toutes les valeurs de l'œuvre, car le texte, quelle que soit sa capacité mimétique, ne deviendra jamais une image dans toutes les subtilités plastiques (U. Eco, 2003 : 381 ; I.B. Whyte, C. Heide, 2010 : 60). Ce n'est que grâce au titre, fondé sur « un acte de langage exprimant une convention : celle d'un rapport d'identification entre un référent et sa désignation » (B. Borsdon, 1997 : 42), que l'œuvre artistique devient nommée, désignée et, partant, identifiable. En tant que nom propre *sui generis*, le titre permet d'identifier une œuvre parmi d'autres œuvres d'art plastique représentant différents genres artistiques, mais aussi parmi d'autres œuvres du même artiste, de la même série (en cas d'intitulation sérielle), de la même période, etc. : « Ce nom, en peinture, a pour vocation de donner son identité individuelle à une œuvre originale, unique et autographe » (P.-M. de Biasi, 2012a : 48). Cette identité est pluriaspectuelle — auctoriale, matérielle, générique, historique, artistique et nationale — et devient particulièrement névralgique dans le cas des œuvres d'artistes dont la trajectoire artistique traverse plusieurs cultures et langues, comme c'est le cas de Vincent van Gogh (voir M. Jakobi, 2011). Son poids s'accroît davantage dans des contextes de substitution où il fait figure de « clone verbal de l'objet d'art, il est son double dans l'univers des échanges intellectuels et mondiaux ; c'est par lui que l'œuvre pourra se trouver évoquée, comparée, évaluée, [...] gagner en notoriété » (P.-M. de Biasi, 2012a : 67).

3.2. Fonction explicative

La fonction explicative assume une fonction de « légende » qui propose « un programme de vision » (B. Borsdon, 1997 : 99). Quelle que soit la modalité de la déiction : figurative ou non figurative, pour devenir un message com-

préhensible, l'œuvre d'art requiert ce que Barthes nommait « encrage ou relais verbal » (R. Barthes, 1980). En fait, c'est grâce à la communicabilité, conférée par le titre, que la peinture devient une œuvre d'art, c'est-à-dire un acte de communication artistique autonome (M.D. Pöpelaar, 2002). C'est le titre de par sa fonction qui ancre verbalement l'image dans un discours que l'artiste adresse aux destinataires dans et par l'acte de création, en écartant plusieurs significations possibles, ce qu'explique Michel Butor (Butor 1969, cité par P.-M. de Biasi, 2012a : 10) :

Imaginons sur une toile une forme triangulaire peinte la pointe la plus aiguë vers le haut ; si elle a le titre « arbre », je comprends qu'il s'agit d'un arbre, je lui donne un tronc, des branches ; si c'est « montagne », j'en découlerai les pentes ; si c'est « triangle », ses bords deviendront lignes, ses pointes des angles, sa teinte un coloriage qu'il faut oublier pour retrouver la géométrie pure...

En effet, toute image : abstraite, réaliste, hyperréaliste et même photographique offre une potentialité interprétative illimitée dans laquelle le destinataire va s'égarter sans être piloté par l'artiste qui l'accompagne par l'intermédiaire du titre (P.-M. de Biasi, 2012a : 58 ; voir aussi S. Alexandrescu, 1995 : 18—19).

Dans la « légende » codée dans le titre, le destinataire peut trouver toute une gamme d'informations explicites et/ou implicites. Au niveau explicite les titres peuvent préciser et expliquer l'objet de la déiction (B. Boredon, 1997 : 99—102), en le nommant et/ou localisant dans le temps et l'espace, en précisant son statut, son âge, son activité et les attributs que l'artiste trouve comme inspirants. À part les données fournies *expressis verbis*, le destinataire peut déduire aussi quelques indices sur les tendances caractéristiques du mouvement artistique représenté par le peintre, sur ses préférences attribuables à une de ses périodes artistique, etc. Toutes ces données représentent une valeur à ne pas sous-estimer au niveau communicationnel, c'est pourquoi ce qui est dit et la manière dont c'est dit comptent à égalité pour et dans l'interprétation, car c'est ce qui équipe le titre du mécanisme le transformant en « déclencheur du processus sémiotique » (M. Roy, 2008 : 55). Interpréter et comprendre une œuvre d'art se situe entre voir et savoir.

4. La traduction des titres d'œuvres d'art

La traduction des titres d'objets d'art relève de la traduction intersémiotique. Les deux fonctions assumées par les titres d'objets d'art semblent déterminer clairement les principes de traduction. La fonction de « nomination propre » (B. Boredon, 1997 : 102) est celle qui assure la communication entre l'artiste et le destinataire, et la fonction de « nomination collective » (B. Boredon, 1997 : 102) est celle qui assure la communication entre l'artiste et l'ensemble des destinataires.

redon, 1997) implique la nécessité de garder la valeur identificatrice, la fonction de « légende » impose à son tour de restituer dans la langue cible les informations qui programment l'interprétation de l'œuvre, contenues dans le titre original, de façon compatible avec l'horizon des attentes du destinataire (H. Biaduń-Grabarek, J. Grabarek, 2012 : 13 ; voir aussi M. Nowak, 2017).

Dans le cas des objets d'art déjà introduits dans une culture donnée, la fonction identificatrice s'étend entre deux pôles : le titre original et sa traduction fonctionnant déjà dans la culture réceptrice. Pour restituer la fonctionnalité du titre il faudrait donc procéder à l'adaptation à la version en langue cible censée porter le même message que le titre autographe. Cela paraît logique : si un objet d'art donné a été déjà présenté dans une culture où il fonctionne *in praesentia* (galeries, musées, albums, guides d'art) et *in absentia* (livres, articles, médias), l'embrayage dénominateur de l'objet et du titre traduit, en vertu duquel l'œuvre d'art concernée est introduite dans le discours de l'art produit en langue cible. Mais ce procédé n'est facile qu'en apparence, car le manque de standards en la matière, nourri du stéréotype réduisant l'œuvre d'art à sa substance visuelle, à grand renfort de la reproductibilité technique offerte par les nouvelles technologies, donne naissance à plusieurs variantes qui s'éloignent plus ou moins de l'original quant à la teneur informationnelle, ce par quoi le contour de l'original commence à s'estomper.

Le processus d'effacement de l'original de la conscience collective est certainement imputable à son absence dans des contextes de contiguïté. Dans les musées les objets d'arts sont étiquetés uniquement du titre traduit et de sa version en anglais. Dans les contextes de contiguïté c'est donc la fonction explicative qui domine à tel point qu'elle supplante la fonction identificatrice. L'omission du titre original s'explique certainement par la vocation des institutions de ce type qui est l'éducation esthétique et l'exposition des trésors de la culture au grand public. C'est pourquoi de grands musées, préparés à accueillir des visiteurs étrangers, juxtaposent les titres traduits en langues cibles avec leurs versions en anglais. Les petites galeries d'art, orientées plutôt vers le public vernaculaire, s'en remettent à des traductions dans la langue du public visé. Mais il ne faut pas oublier que les musées assurent aussi la protection au patrimoine culturel. Or, la protection implique la popularisation de la vraie identité des œuvres.

Pareille pratique de refuser à l'original le droit d'accompagner l'œuvre qu'il dénomme pendant les voyages dans d'autres cultures est observable dans des publications sur l'art : quel que soit leur statut — scientifique ou populaire —, les livres, albums, guides de l'art etc. n'indiquent nulle part le titre original, ce qui entraîne, comme corollaire, l'effacement des titres originaux dont les contours commencent à s'estomper. Et pourtant, tous les livres traduits portent leur titre original au verso de la page de titre, ce qui demeure la meilleure arme pour la pérennisation de l'identité de l'art (voir E. Balcerzan cité in : M. Nowak, 2017 : 153).

Les conséquences de la marginalisation de la fonction identificatrice du titre se répercutent sur sa fonction explicative. En effet, l'absence des titres originaux dans les albums, livres et articles sur l'art traduits vers différentes langues contribue à une prolifération de variantes qui cessent d'être anodines dans les contextes de substitution, comme nous allons le voir sur l'exemple de quelques peintures de Vincent van Gogh.

5. La traduction des titres de peintures de Vincent van Gogh

Vincent van Gogh est compté parmi les trois peintres les plus connus du monde entier : à côté de la *Joconde* de Léonard de Vinci et du *Cri* d'Edvard Munch, ses *Tournesols* sont la peinture la plus souvent citée (A. Kijas, 2018 : 4). Bien que néerlandais, il a passé en France ses dix dernières années, qui ont été les plus fructueuses sur le plan artistique. Il n'y a pas de sources confirmant avec certitude qu'il est l'auteur des titres de ses toiles ni dans quelle langue ils avaient été formulés originellement (en néerlandais ou en français), mais il les avait décrit dans ses lettres dont il a laissé une belle collection : plus de 800 lettres, dont un tiers sont rédigées en français, sont parvenues à notre époque, régalant les lecteurs d'inappréciables réflexions de l'artiste sur ses œuvres (voir M. Jakobi, 2011).

L'incessante popularité dont Vincent van Gogh jouit auprès du public polonais se traduit par un nombre considérable de publications qui paraissent au sujet de son œuvre. La plupart d'entre elles constituent des traductions d'albums parus originellement dans d'autres pays, surtout en Allemagne et en Espagne (O. Mextorf, 2018 ; V. Soto Cabo, 2018), mais il y a aussi des livres rédigés en polonais (A. Kijas, 2018). Toutes ces publications offrent un corpus non négligeable pour les recherches centrées sur les stratégies dans la traduction des titres de toiles. Ce corpus est d'autant plus précieux qu'il couvre une période d'environ 50 ans, ce qui permet d'observer l'évolution des tendances en la matière. Dans les lignes à venir nous allons analyser différentes traductions polonaises des titres de deux peintures de van Gogh, dont le fameux *Le Café le soir, place du Forum à Arles* (1888) et le *Portrait de Milliet le zouave* (1888), dans l'intention de vérifier si on peut parler d'une stratégie cohérente de traducteurs affrontés à l'absence de standards en la matière et dans quelle mesure ils ont réussi à restituer en polonais la charge identificatrice (fonction appellative) et informationnelle (fonction explicative) des titres originaux.

5.1. Efficacité appellative

L'efficacité appellative est atteinte lorsque le titre en langue cible permet d'identifier la peinture désignée, mais aussi l'œuvre d'art plastique qu'elle constitue en culture source avec son titre original. Pour y aboutir, le traducteur d'un livre ou album portant des titres de tableaux de van Gogh est censé retrouver une traduction déjà lexicalisée et procéder à une adaptation. Mais quel critère de choix appliquer face à une panoplie de versions polonaises offertes dans les publications fonctionnant déjà sur le marché polonais (tab. 2—3) ?

Tableau 2

**Les traductions polonaises du titre du tableau
*Caféterras bij nacht (Place du Forum)***

 hol. <i>Caféterras bij nacht (Place du Forum)</i> , 1988, Kröller-Müller Museum	1. <i>Taras kawiarni w nocy</i> (1965) 2. <i>Kawiarnia wieczorem</i> (1998) 3. <i>Kawiarnia nocą</i> (1996) 4. <i>Kawiarniany Taras</i> (2005) 5. <i>Kawiarnia nocą</i> (2017) 6. <i>Kawiarniany taras w nocy</i> (2018b) 7. <i>Taras kawiarni w nocy</i> (2018c) 8. <i>Taras kawiarni nocą (Place du Forum)</i> (2018a)
--	---

Source de l'image : http://fr.wikipedia.org/wiki/Terrasse_du_caf%C3%A9_le_soir (accès : 10.05.2019).

La prolifération des solutions dont seulement une seule, de fraîche date, correspond au titre original formulé en néerlandais¹ (8), résulte certainement de l'absence du titre original dans des textes de départ (cela concerne les albums rédigés originellement en espagnol ou en allemand) : le refus de le propager entraîne comme corollaire le déplacement du statut de l'original vers un titre formulé dans la langue du texte source. Par conséquent, le produit final — le titre en polonais — provient d'une traduction intermédiaire (source), en l'occurrence complètement injustifiée (voir L. Boyko, 2011 : 40). Le non-respect de la force identificatrice émanant des titres originaux a contribué à estomper les contours appellatifs des

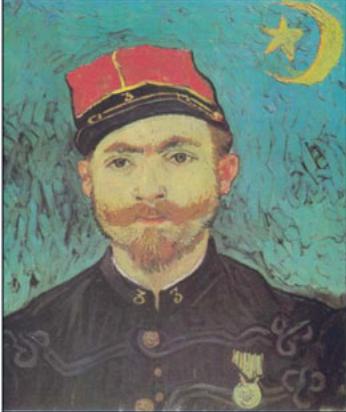
¹ <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-terrace-of-a-cafe-at-night-place-du-forum-1> (accès : 29.04.2019).

titres de deux œuvres présentant un sujet similaire, ce qui devient inquiétant dans des contextes de substitution : quand on ne voit pas les images, quelle différence entre les titres *Kawiarnia nocą* et *Nocna kawiarnia*, si visible dans les versions françaises (*Le Café le soir, place du Forum à Arles* ou *Terrasse du café le soir, place du Forum à Arles* vs *Le café de nuit*) ? La recherche par image semble confirmer la confusion, ce qui ne saurait étonner : si les spécialistes en matière d'histoire de l'art n'y voient pas de différence, pourquoi les fabricants de gadgets avec des reproductions des images concernées (puzzles, tableaux à broder, affiches, etc.) en verrait-ils une ?

Pareil paradoxe appellatif semble concerner la seconde toile : le Paul-Eugène Milliet (*L'Amant*). L'éventail des versions disponibles dans les publications recensées en polonais reflète une notoriété moins spectaculaire que celle dont jouit la peinture précédente, mais comporte une diversité similaire quant aux solutions proposées par les traducteurs (tab. 3).

Tableau 3

Les traductions polonaises du titre du tableau
De minnaar, portret van Paul-Eugène Milliet

 hol. <i>De minnaar, portret van Paul-Eugène Milliet</i> , 1888 Kröller-Müller Museum	1. <i>Portret żuawa Milliet</i> (1965)
	2. <i>Portret Paula-Eugène'a Millieta. Drugi Porucznik Zouave'ów</i> (2018a)
	3. <i>Amant lub Porucznik Milliet</i> (2018b)

Source de l'image : https://fr.wikipedia.org/wiki/Portrait_de_Paul-Eug%C3%A8ne_Milliet (accès : 15.05.2019).

En regardant les titres polonais le spectateur peut avoir l'impression qu'il s'agit de trois œuvres différentes. Cette impression n'est pas sans fondement, car outre la toile analysée, Vincent van Gogh est l'auteur d'une série de portraits de Zouaves, dont deux toiles, une aquarelle et deux dessins², chacun étant possible

² <http://www.lesmardisdelart.fr/wp-content/uploads/2018/02/van-gogh-5-les-portraits.pdf>, http://www.vggallery.com/painting/p_0473.htm (accès : 29.04.2019).

d'une imprécision au niveau du titre comparable à celle qui fait l'objet de notre réflexion. Les versions polonaises parues récemment (2—3) n'évoquent pas la traduction déjà existante (1), en vertu de quoi il est difficile de parler d'une fonction identificatrice dans la culture réceptrice. S'agissant du rapport à l'original (néerlandais), seule la version 3 y correspond, c'est-à-dire celle provenant directement du titre allemand : *Der Liebhaber (Porträt von Lieutenant Milliet)* (d'où la troncation du prénom du lieutenant). La solution 2 est le résultat de la traduction du titre en espagnol figurant dans le texte de départ (*Retrato de Milliet, segundo teniente del Zouaves*).

À la lumière de ce qui précède nous pouvons constater que l'enrichissement du répertoire des traductions polonaises des titres des peintures analysées est dû à la traduction indirecte, faite à partir des versions figurant dans des textes de départ, elles-mêmes étant des traductions d'autres langues. Ceci explique la similitude des versions dans différentes langues (tab. 4).

Tableau 4
Les traductions du titre *De minnaar, portret van Paul-Eugène Milliet*

ES	DE	EN	FR
<i>El amante, Retrato del Paul-Eugene Milliet</i>	<i>Der Liebhaber (Porträt von Lieutenant Milliet)</i>	<i>The lover (portrait of Lieutenant Milliet)</i>	<i>Paul-Eugène Milliet (« L'Amant »)</i>
<i>El amante (Retrato del Teniente Milliet)</i>			<i>Portrait de Paul-Eugène Milliet (« L'Amant »)</i>
<i>Retrato de Milliet, segundo teniente del Zouaves</i>	<i>Porträt von Milliet, zweite lieutenant von dem Zouaves</i> <i>Porträt von Paul-Eugène Milliet, Leutnant der Zouaves</i>	<i>Portrait of Milliet, Second Lieutenant of the Zouaves</i>	—
<i>Retrato de Lieutenant Milliet</i>	—	—	<i>Portrait de Milliet le zouave</i>

S'agissant des deux derniers tableaux analysés, *Le Pont de Langlois à Arles, avec dame au parapluie*³ et *Le Pont de Langlois avec des femmes lavantes*, il est difficile de parler d'une efficacité appellative quelconque de leurs titres polonais. En effet, les traductions parues dans la première publication recensée (1965) sont homonymes (5.1 vs 6.1, tab. 5—6), n'assumant aucunement la fonction identificatrice, surtout dans les contextes de substitution.

³ <https://www.fondation-vincentvangogh-arles.org/documentation/vincent-van-gogh/la-vie-de-vincent-a-arles/> (accès : 15.05.2019).

Tableau 5

Les traductions polonaises du titre du tableau
Le Pont de Langlois avec des femmes lavantes

 <p>hol. <i>Brug te Arles (Pont de Langlois)</i> 1888 Kröller-Müller Museum</p>	1. <i>Most w Arles</i> (1965) 2. <i>Most w Langlois z praczkami</i> (2005) 3. <i>Most Langlois w Arles</i> (2017) 4. <i>Most Langlois z praczkami</i> (2018c)
--	--

Source de l'image : https://en.wikipedia.org/wiki/Langlois_Bridge_at_Arles#/media/File:Vincent_Willem_van_Gogh_-_Pont_de_Langlois_-_Kr%C3%BCller-M%C3%BCller.jpg (accès : 15.05.2019).

Par là même elles s'excluent comme source de référence pour les auteurs de traductions ultérieures. Ceux-là offrent au destinataire cible des versions dont la diversité reflète différentes stratégies adoptées par les auteurs des publications traduites vers le polonais. Cette diversité provoque et corrobore en même temps une confusion d'appellation engendrée par plusieurs facteurs. La plus grave et la plus lourde en conséquences est certainement l'absence des titres autographes, formulés originairement par Vincent van Gogh. La gravité en est renforcée par le plurilinguisme de l'artiste qui, dans les années 80 du XIX^e siècle, commence à rédiger ses écrits en français sans renoncer définitivement au néerlandais.

Tableau 6

Les traductions polonaises du titre du tableau
Le Pont de Langlois à Arles, avec dame au parapluie

 <p>hol. <i>Ophaalbrug met vrouw met parasol</i> 1888 Wallraf-Richartz-Museum</p>	1. <i>Most w Arles</i> (1965) 2. <i>Most w Langlois koło Arles z damą z parasolem</i> (2005) 3. <i>Dama z parasolką na moście Langlois</i> (2017) 4. <i>Most Langlois w Arles</i> (2018b) 5. <i>Most Langlois z damą z parasolką</i> (2018c)
--	--

Source de l'image : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Pont_Van_Gogh_\(Arles\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Pont_Van_Gogh_(Arles)) (accès : 15.05.2019).

Ceci explique la juxtaposition des titres en deux langues au Musée Kröller-Müller à Otterlo : *Brug te Arles (Pont de Langlois)*⁴, absente au Musée Wallraf-Richartz⁵ à cause du manque de standards internationaux en la matière. Un autre facteur de l'impact sur la viabilité des titres originaux des peintures en question est certainement la série picturale avec le pont de Langlois en vedette dont elles font partie, à côté de deux autres toiles, deux dessins, une aquarelle et une esquisse⁶ (A. Kijas, 2018 : 132). L'invariant commun à toutes les œuvres, constituant le titre de la série, « Pont de Langlois », commence à fonctionner comme titre des œuvres concrètes (5.1, 6.1, 6.3), contribuant à l'affaiblissement de la fonction identificatrice de leurs titres originaux, dans la mesure où le titre hyperonyme (série) renvoie à plus d'un de ses composants, ce qui se résorbe dans des contextes de contiguïté (titre + image), mais pas dans des contextes de substitution (titre sans image). Les exemples analysés montrent donc de façon indubitable les conséquences néfastes de la marginalisation du rôle des titres d'œuvres d'art, qui se cumulent avec un effet boule de neige, s'enchaînant en cercle vicieux :

sous-estimation du rôle des titres → absence des titres originaux (autographes ou non) dans des contextes de contiguïté (espaces d'exposition et publications) → traduction intermédiaire → prolifération des titres de la même œuvre → estompelement des titres originaux → absence des titres originaux, etc.

Dans cette perspective, le manque de stratégie cohérente chez les traducteurs se présente à la fois comme une conséquence et une cause du chaos des appellations. En effet, ne pouvant pas accéder à l'original, les traducteurs se servent du titre formulé en langue source comme d'un « produit de remplacement ».

5.2. Efficacité informative

L'affaiblissement de la fonction appellative des traductions polonaises n'est pas la seule conséquence de la marginalisation des titres originaux. L'effacement de leurs contours, visible dans la diversité structurelle des traductions, se répercute sur leur teneur informationnelle, et partant sur la communicabilité des messages pré-médités par l'artiste.

Le titre original de la première œuvre — *Caféterrass bij nacht (Place du Forum)* véhicule les informations qui correspondent aux paroles avec lesquelles

⁴ <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-bridge-at-arles-pont-de-langlois> (accès : 15.05.2019).

⁵ <https://www.wallraf.museum/en/collections/19th-century/masterpieces/vincent-van-gogh-the-drawbridge-1888/the-highlight/> (accès : 15.05.2019).

⁶ <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-bridge-at-arles-pont-de-langlois> (accès : 15.05.2019).

l'artiste décrit la toile lui-même : « une vue du café sur la Place du Forum où nous avions l'habitude d'aller, peint la nuit »⁷. Par contre, les auteurs de la plupart des traductions (1—7) ont privé les spectateurs de l'occasion de connaître la localisation du café favori de l'artiste (voir : tab. 7). L'élimination du toponyme des titres polonais efface la singularité de l'une des peintures les plus célèbres du monde, la rendant comparable avec « Le café de nuit », localisé ailleurs (Place Lamartine) et né d'une autre inspiration.

Tableau 7
La teneur informationnelle des traductions du titre
Caféterras bij nacht (Place du Forum)

Titre	Type de locaux	Partie des locaux	Adresse	Temps
<i>Caféterras bij nacht (Place du Forum)</i>	+	+	+	—
4. <i>Kawiarniany Taras</i>	+	+	—	—
1. <i>Taras kawiarni w nocy</i> 6. <i>Kawiarniany taras w nocy</i> 7. <i>Taras kawiarni w nocy</i>	+	+	—	+
2. <i>Kawiarnia wieczorem</i> 3, 5. <i>Kawiarnia nocą</i>	+	—	—	+
8. <i>Taras kawiarni nocą (Place du Forum)</i>	+	+	+	+

Encore plus accentuée est l'idée inspiratrice qui avait poussé van Gogh à peindre le portrait de son ami Paul-Eugène Milliet. Les portraits étaient caractéristiques de la période provençale de l'artiste qui voulait ainsi exprimer tant sa fascination pour les Arlésiens qu'« une interprétation nouvelle du visage humain d'autant plus originale et saisissante que le portrait se trouvait alors en pleine dé-saffection » (J. L e y m a r i e, 1956 : 8). D'un côté, donc, Vincent van Gogh voulait pérenniser les personnages qu'il connaissait (valeur documentaire), de l'autre il avait l'intention de mettre en relief un trait particulier, inspirateur. Le lieutenant Milliet, lié d'amitié avec l'artiste, incarnait l'amant idéal type⁸ :

Je travaille aussi au portrait de Milliet mais il pose mal, ou bien cela tient à moi, ce que je ne crois pourtant pas car j'aurais trop besoin de quelques études d'après lui parce qu'il est beau garçon, bien dégagé, avec beaucoup de laisser aller dans l'allure

⁷ Lettre du 2 Octobre 1888 à Eugène Boch, <http://eugeneboch.com/lettre/> (accès : 30.04.2019).

⁸ “Van Gogh, whose contact with women is awkward, admires the lieutenant for his amorous escapades. With some self-irony he confesses to Theo: ‘Milliet’s lucky, he has all the Arlésiennes he wants, but there you are, he can’t paint them, and if he was a painter he wouldn’t have any.’ In this portrait he depicts him as the prototype of a lover”, <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-the-lover-portrait-of-lieutenant-milliet-1> (accès : 30.04.2019).

et il ferait rudement mon affaire pour un tableau d'amoureux (Lettre à Théo van Gogh du 25 septembre 1888⁹).

Cela explique la présence du mot « amant » (*minnaar*) dans le titre original (tab. 8), rendu uniquement dans la version 3.

Tableau 8

La teneur informationnelle des traductions du titre
De minnaar, portret van Paul-Eugène Milliet

Titre	Genre	Nom	Prénom	Armée	Fonction	Qualité
<i>De minnaar, portret van Paul-Eugène Milliet</i>	+	+	+	-	-	-
1. <i>Portret żuawa Millet</i>	+	+	-	+	-	-
2. <i>Portret Paula-Eugène'a Millieta. Drugi Porucznik Zouave'ów</i>	+	+	+	+	-	+
3. <i>Amant lub Porucznik Milliet</i>	-	+	-	-	+	+

Ce qui est intéressant, c'est que dans les traductions polonaises il y a des termes absents de l'original : *żuaw, porucznik, drugi porucznik Zouave'ów*, calqués sur les titres figurant dans les textes sources où ils apparaissent probablement pour expliquer la présence sur la toile des signes de la fonction de Milliet, visibles à travers les détails de son uniforme militaire : « J'ai son portrait maintenant avec le képi rouge sur fond émeraude et dans ce fond les armes de son régiment, le croissant et une étoile à 5 pointes »¹⁰. En effaçant l'idée inspiratrice de l'artiste (« amant »), les auteurs des versions 1 et 2 les ont nettement appauvries par rapport à l'original, tout en privilégiant, de façon plus ou moins consciente (traduction indirecte), l'aspect matériel du personnage dépeint.

S'agissant de la fonction explicative des traductions des titres des peintures sérielles (les toiles représentant le pont de Langlois), son poids s'accroît dans la mesure où elle permet de comprendre les motifs qui ont poussé l'artiste à pérenniser un objet sur plus d'une toile. Dans le cas de la peinture de van Gogh, les œuvres formant une série se chargent d'une valeur documentaire que l'artiste expose dans ses lettres où se reflètent ses inspirations. Cette dimension documentaire, la seule estimable objectivement, permet de voir l'objet de la série dans différents aspects de son fonctionnement, par quoi elle implique la restitution dans la langue cible de tous les éléments qui permettent d'identifier l'objet avec les détails observés par le peintre.

⁹ www.vangoghletters.org (accès : 30.04.2019).

¹⁰ www.vangoghletters.org (accès : 26.04.2019).

Tableau 9

La teneur informationnelle des traductions du titre
Le Pont de Langlois avec des femmes lavantes

Titre	Pont	Nom du pont (Langlois)	Toponyme (Arles)	Toponyme (Langlois)	Personnages
<i>Brug te Arles (Pont de Langlois)</i>	+	—	+	—	—
1. <i>Most w Arles</i>	+	—	+	—	—
2. <i>Most w Langlois z praczkami</i>	+	—	—	+	+
3. <i>Most Langlois w Arles</i>	+	+	+	—	—
4. <i>Most Langlois z praczkami</i>	+	+	—	—	—

Tableau 10

La teneur informationnelle des traductions du titre
Le Pont de Langlois à Arles, avec dame au parapluie

Titre	Pont	Nom du pont (Langlois)	Toponyme (Arles)	Toponyme (Langlois)	Personnage
<i>Ophaalbrug met vrouw met parasol</i>	+	—	—	—	+
1. <i>Most w Arles</i>	+	—	+	—	—
2. <i>Most w Langlois kolo Arles z damq z parasolem</i>	+	—	+	+	+
3. <i>Dama z parasolką na moście Langlois</i>	+	+	—	—	+
4. <i>Most Langlois w Arles</i>	+	+	+	—	—
5. <i>Most Langlois z damq z parasolką</i>	+	+	—	—	+

Pour le *Pont de Langlois avec des femmes lavantes*, ce détail est explicité par l'artiste-même : « [...] c'est un pont-levis sur lequel passe une petite voiture, qui se profile sur un ciel bleu — la rivière bleue également, des berges orangées avec verdure, un groupe de laveuses aux caracos et bonnets bariolés »¹¹. La suppression de ce « groupe » des titres 9.1. et 9.3. (tab. 9) prive le destinataire de l'information que les « femmes lavantes » ne se réduisent pas à un accent chromatique purement compositionnel, tout comme la dame au parapluie (10.4.). Par contre, le changement de la position syntaxique de la « dame au parapluie » fausse la perspective adoptée par l'artiste, remplaçant l'objectif grand angle par un objectif macro.

La modélisation de la teneur informationnelle des traductions en fonction de la déiction prouve que les titres sont toujours traités subsidiairement par rapport

¹¹ <http://www.webexhibits.org/vangogh/letter/18/469-fr.htm>, Lettre de Vincent à Théo du 14 mars 1888 (accès : 15.05.2019).

aux images. Cela résulte de l'inconscience du fait que la peinture ne devient un objet d'art que grâce au titre avec lequel elle noue une « relation communicationnelle qui seule est capable de faire commuter les symptômes en signes et de faire fonctionner l'œuvre comme système symbolique pour qu'elle devienne œuvre d'art dans un système esthétique » (M.-D. Poppelard, 2002).

6. Pour conclure

La traduction des titres de tableaux est injustement traitée en parent pauvre de sa sœur aînée en littérature. C'est une opération pratiquée sur une lentille convergente qui concentre sur sa petite surface beaucoup plus d'informations qu'on ne peut en voir sur le tableau. En effet, la surface de puissance sémiotique des titres d'objets d'art dépasse de loin le cadre qu'on leur réserve en position d'extériorité. Faisant partie intégrante des peintures qu'ils nomment et expliquent, les titres sont leurs passeports dans le monde de l'art qui ne connaît pas de frontières géographiques. Et pourtant, les analyses présentées ci-dessus démontrent l'existence d'obstacles qui rendent le « voyage » des œuvres d'art dans différentes cultures difficile, voire dangereux. Ces obstacles résident dans l'inconscience de l'importance du titre de l'œuvre d'art qui continue à être considéré comme un élément purement décoratif sans aucun rôle constructeur. Cela se solde par un manque de standards pour leur traduction, ce qui favorise la pratique de la traduction indirecte qui détronise le titre original en faveur du titre « intermédiaire » figurant dans le texte source. Le manque de standards se répercute donc sur la qualité des traductions, faites souvent à partir d'autres traductions qui, une fois publiées, « polluent » pour ainsi dire l'offre de solutions prêtées-à-appliquer en langue cible, compliquant davantage le choix des traducteurs. Face à l'absence de standards qui régleraient la traduction des titres d'œuvres d'art et de recherches qui y seraient consacrées, les traducteurs ont le droit de se sentir perplexes quant au choix d'une stratégie de traduction appropriée, d'autant plus que les institutions chargées de protéger le patrimoine artistique refusent aux visiteurs de musées et aux lecteurs d'albums et de catalogues d'expositions l'accès à l'identité des œuvres d'art. Ainsi, la boucle est bouclée. Comment la rompre ? Rendons la parole à Pierre-Marc de Biasi (2012a : 30) : « Comment surmonter la difficulté ? Si la sémiologie de l'image, la linguistique ou l'approche cognitiviste possédaient les outils pour y parvenir du côté des interfaces visuelles et verbales, ça se saurait. Des investigations fondamentales menées dans ces disciplines seraient certainement promises à des résultats fructueux. Elles restent à entreprendre ».

Références citées

- Alexandrescu S., 1995 : « La photo, ou le récit inachevé ». In : L.H. Hoek, K. Meerhoff, éds. : *Rhétorique et image*. Amsterdam : Editions Rodopi, 13—33.
- Barthes R., 1980 : *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard-Sueil.
- 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 2012a : « 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 œuvres d'art*. Paris : CNRS Éditions, 29—94.
- Biasi P.-M., 2012b : *Génétique des textes*. Paris : CNRS Éditions, Collection « Biblis ».
- Bosredon B., 1997 : *Les titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*. Paris : PUF.
- 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.
- Derrida J., 1993 : *La vérité en peinture*. Paris : Champs Flammarion.
- Eco U., 2003 : *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*. Paris : Grasset.
- Genette G., 1987 : *Seuils*. Paris : Seuil, Collection Poétique.
- Hoek L.H., 1995 : « La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique ». In : L.H. Hoek, K. Meerhoff, éds. : *Rhétorique et image*. Amsterdam : Editions Rodopi, 65—80.
- 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., 2011 : « L'édition électronique des lettres d'artistes : le cas Van Gogh ». *Perspective* 2. <http://journals.openedition.org/perspective/814>.
- Jakobi M., 2015 : *Gaugion-Signac. La genèse du titre contemporain*. Paris : CNRS Éditions.
- Joyeux-Prunel B., 2014 : « Ce que l'approche mondiale fait à l'histoire de l'art ». *Romantisme*, 1 (163), 63—78.
- Kijas A., 2018: *Vincent Van Gogh. Człowiek i artysta*. Warszawa: Wydawnictwo SBM.
- Leymarie J., 1956 : *Van Gogh*. Paris : Éditions Hazan.
- Lorblanchet M., 2006 : « L'origine de l'art ». *Diogène*, 2(214), 116—131. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2006-2-page-116.htm>.
- Mextorf O., 2018 : *Van Gogh*. Könemann.
- Nord Ch., 2007 : *La Traduction : une activité ciblée. Introduction aux approches fonctionnalistes*. Artois : Presses Universitaires.
- Nowak M., 2017: „Tłumacz jako autor tytułów filmów i seriali”. https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/6568/1/BAJ_17_2017_M_Nowak_Tłumacz_jako_autor_tytułów_filmow_i_seriali.pdf.

- Poppelard M.-D., 2002 : *Ce que fait l'art*. Paris : PUF, Collection Philosophies.
- 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/>.
- Śląawek T., 2009: „Przed-teo, za-logia. Stanisława Dróżdża teologia przyimków”. In: E. Lubowicz, red.: *Stanisław Dróżdż. Początek końca. Pojęciokształty. Poezja konkretna*. Wrocław: Fine Grain.
- Soto Cabe V., 2018: *Vincent Van Gogh*. Warszawa: Wydawnictwo Solis.
- Szczęsna E., 2007: „Semiotyczne uwarunkowania interpretacji”. In: A.F. Kola, A. Sachaj, red.: *Filozofia i etyka interpretacji*. Kraków: Universitas, 71—84.
- Thiers B., 2012 : *Penser l'image, voir le texte. L'intermédialité entre histoire de l'art et littérature*. <https://laviedesidees.fr/Penser-l-image-voir-le-texte.html>.
- Whyte I.B., Heide C., 2010 : « Histoire de l'art et traduction ». *Diogène*, 3 (231), 60—73. <https://www.cairn.info/revue-diogene-2010-3-page-60.htm>.