

UNIVERSITÉ PALACKÝ À OLOMOUC

Faculté des arts

Département des études romanes



***Soutine ou le lyrisme désespéré* : Traduction commentée  
d'une publication biographique avec un glossaire**

***Soutine ou le lyrisme désespéré*: Commented Translation of  
a Biographical Publication with a Glossary**

(Mémoire de licence)

Auteur : Martin Kaňovský

Directrice de recherche : Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Olomouc 2020

Je, soussigné, Martin Kaňovský, atteste avoir réalisé ce mémoire moi-même et avoir noté toutes les références utilisées dans le présent travail.

Je déclare que toutes les citations qui proviennent d'autres sources que de celles françaises sont traduites par l'auteur du mémoire.

À Olomouc, le 17 août 2020

Signature .....

Je tiens à exprimer ma reconnaissance à la Directrice de ce mémoire, doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D., d'avoir assumée la surveillance sur mon mémoire ainsi que pour sa disponibilité et ses conseils. Je remercie également à Mgr. Jan Jeništa, Ph.D. de m'avoir introduit à la discipline de la traduction et à Mgr. Kristýna Křeháčková pour sa direction de ce mémoire à son commencement.

À la fin, je voudrais adresser mes remerciements à ma famille de m'avoir apporté leur support tout au long de mes études.

# Table des matières

<b>Introduction</b> .....	<b>6</b>
<b>I    <i>Soutine ou le lyrisme désespéré</i></b> .....	<b>8</b>
I.1    Éditions Faton.....	9
I.2    Jean-Jacques Breton .....	11
I.3    Biographie en tant que genres littéraires .....	12
<b>II    Traduction et traductologie</b> .....	<b>13</b>
II.1    Types de taxinomie de la traduction.....	14
II.2    Traduction spécialisée des textes d'histoire d'art.....	17
II.3    Transformations dans la traduction .....	19
<b>III    Commentaire à la traduction</b> .....	<b>22</b>
III.1    Brève analyse selon quelques aspects de tri .....	22
III.2    Titre .....	24
III.3    Noms propres.....	25
III.3.1    Anthroponymes .....	25
III.3.2    Toponymes .....	29
III.3.3    Titres d'œuvres.....	31
III.4    Transformations employées.....	32
III.4.1    Transformations lexico-sémantique .....	32
III.4.2    Transformations grammaticales .....	34
<b>IV    Glossaire</b> .....	<b>38</b>
IV.1    Termes liés au contexte historico-politique.....	38
IV.2    Termes liés à la théorie de l'art .....	41
<b>Conclusion</b> .....	<b>47</b>
<b>Liste des abréviations</b> .....	<b>48</b>
<b>Resumé</b> .....	<b>49</b>

<b>Bibliographie .....</b>	<b>51</b>
<b>Annexe 1 : Texte original .....</b>	<b>56</b>
<b>Annexe 2 : Traduction en tchèque.....</b>	<b>82</b>
<b>Annexe 3 : Illustration de la production picturale de Chaïm Soutine .....</b>	<b>107</b>
<b>Annotation .....</b>	<b>114</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>115</b>

## Introduction

Dans le présent travail, nous aurons pour le but de proposer une traduction de la publication biographique *Soutine ou le lyrisme désespéré* qui traite sur la vie et l'œuvre de Chaïm Soutine, un peintre juif d'origine russe et naturalisé français. Quoiqu'il ait marqué considérablement la peinture européenne de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, il se tient peu connu dans le milieu tchèque ce que peut être causé par le manque de sources littéraires à la portée en tchèque. Comme répandre une connaissance sur la culture en général est ce que nous considérons un instrument à cultiver la société aisé mais efficace, nous voudrions rapprocher la personnalité et l'œuvre de Soutine au plus grand public possible. C'est pourquoi nous avons choisi un exemple du texte spécialisé d'une part, mais du caractère vulgarisateur de l'autre.

Les textes spécialisés du domaine de l'histoire de l'art sont, quand même, caractérisés par plusieurs de particularités. Ils sont typiquement impersonnalisés et concernent un vocabulaire particulier en fonction du domaine traité ainsi que grand nombre de noms propres des lieux, des personnages réels, des événements historiques, de titres d'ouvrages littéraires ou artistiques ou encore de citations provenant d'autres sources variés. Nous allons alors examiner surtout ce niveau du texte traduit et nous allons y prêter une attention particulière.

Au fil du temps, un nombre considérable des hommes de lettres et des linguistes se préoccupaient de la problématique de traduction. En élaborant notre mémoire de licence, nous allons se fonder sur les théories de ceux plus contemporains pour assurer l'actualité de notre travail. Néanmoins, en raison de l'étendue strictement limitée et que cette partie se sentirait autotélique par rapport à l'objectif principal de ce mémoire, nous omettons dans le chapitre dédié à la traductologie (dont nous présentons en manière plus détaillée au-dessous) tout le développement historique de cette discipline.

Pour effectuer notre intention nous avons dû prendre une décision d'après quel modèle théorique avancer et comment structurer le mémoire pour atteindre une manière la plus convenable. Nous le donc divisons aux quatre chapitres principaux dont le premier traite de la publication traduite. Premièrement, elle sera présentée au niveau du contenu et de la structure, ensuite, nous présenterons brièvement son auteur en fonction de la sphère de son action et en présentant ses autres publications qui le bien illustrent. Successivement, la maison d'édition Faton qui l'a publié en tant que numéro hors-série en 2008 sera examiné depuis son origine jusqu'à ses activités contemporaines.

Le deuxième chapitre sera dédié, au contraire, à la traduction et à la traductologie en tant que discipline scientifique. Nous allons, au premier lieu, cotoyer des termes fondamentaux de la traductologie, nous proposerons quelques définitions en se basant sur les linguistes d'aujourd'hui, ensuite, nous allons traiter comment on peut trier des traductions suivant plusieurs aspects. Pour atteindre la liaison la plus grande possible entre les parties théorique et pratique, nous allons également consacrer quelques lignes à la traduction spécialisée des textes d'histoire d'art en examinant ses particularités. Nous allons conclure ce chapitre en citant des procédés ou transformations employées le plus souvent dans le processus traductionnel.

Le troisième chapitre et le premier chapitre de la partie théorique à la fois sera complètement consacré au commentaire à la traduction effectuée de notre part. Représentant les éléments typiques pour un tel type de texte, nous allons prêter attention surtout aux noms propres dont anthroponymes, toponymes et titres d'œuvres de domaines variés, ensuite, nous présenterons les transformations traductionnelles employées, tout en démontrant aux exemples, accompagnés par les références aux pages concrètes pour rendre le travail synoptique. Au sein de ce chapitre, nous décrirons également notre procédé quant à la traduction du titre et nous allons aussi brièvement comparer les langues français et tchèque sur le plan typologique.

Le dernier chapitre consiste d'un glossaire divisé en deux groupes : un glossaire des termes de la sphère historico-politique et celui des termes liés à la théorie de l'art. Les termes des deux groupes émaillent tout le texte et nous considérons utile de les classer pour le pouvoir consulter chaque fois que nécessaire, également, peut-être, à l'avenir. À la fin du présent mémoire, trois annexes sont jointes : le texte original de la publication, notre traduction en tchèque proposée, et une petite illustration de la production picturale de Soutine, pour mieux comprendre de ce que l'on décrit au sein des passages où l'auteur de la publication analyse ses peintures. Comme c'est le texte même qui parle en façon détaillée sur la vie entière de Soutine, aucun chapitre examinant sa biographie n'est pas inclus.

## **I     *Soutine ou le lyrisme désespéré***

Publié en janvier 2008, l'ouvrage *Soutine ou le lyrisme désespéré* représente le numéro 34 de hors-série de la revue *L'Objet d'Art* d'une maison d'édition dijonnaise renommée : Éditions Faton. Rédigé par docteur en littérature et civilisation française Jean-Jacques Breton, ce livret nous fait jeter un coup d'œil dans la vie de Chaïm Soutine, le peintre d'origine juive russe, naturalisé français.

Concernant les thèmes principaux, l'auteur traite deux grands sujets : la vie de Soutine et son œuvre. Étant donné que ces deux aspects de sa vie influençaient tout le temps l'un l'autre, les deux thèmes sont traités en équilibre et en liaison permanente. Les péripéties de la vie de Soutine avaient sans aucun doute toujours un grand impact à son œuvre, son style et les thèmes représentés ainsi que ses peintures et son travail en général formaient, par contre, sa propre histoire. Pour dépeindre l'image de cet artiste dans sa complexité, d'après nous, cette interconnexion est alors absolument indispensable.

En ce qui concerne la forme, le texte est distinctement structuré en trois grands chapitres selon les dates clés dans la vie de Soutine. Le premier grand chapitre, qui se divise encore en deux sous-chapitres, a pour but de traiter les premiers 20 ans du peintre, depuis la naissance et l'enfance un peu voilée jusqu'à la formation et les premiers essais liés à la recherche d'un style idéal. Une partie est également consacrée à ses commencements en tant que peintre-portaitiste. Le deuxième chapitre focalise plutôt à l'œuvre de Soutine après l'an 1913, quand son style distinctif commence à devenir stable. L'auteur y traite ses peintures « crues » représentantes des motifs de bœuf écorché, d'autre côté, il examine ses paysages créés dans les années 1920. Le troisième et le dernier chapitre est dédié aux derniers 20 ans de la vie de Soutine qui meurt à l'âge de 50 ans à Paris en 1943, à ses inspirations de l'époque et au sommet imaginaire de son œuvre entière.

Ce qui est également nécessaire à mentionner dans le cadre de la forme, ce sont les dizaines d'images qui accompagnent le texte et qui font la partie indispensable pour le lecteur. Réalisée en manière assez adroite, aussi la conception graphique représente un aspect important duquel un potentiel traducteur devrait tenir compte. Néanmoins, dus à l'étendue du présent travail strictement limitée, nous ne sommes pas en mesure d'examiner cet aspect. Par conséquent, nous ne traiterons cet ouvrage qu'en fonction de l'aspect du texte propre. Omettant



les autres côtés mentionnés ci-dessous, l'examen de ses points de vue se propose en tant qu'objet d'une potentielle recherche à réaliser à l'avenir.

Ayant présenté brièvement la publication discutée, nous allons passer désormais aux autres sujets. Dans les sous-chapitres suivants, nous allons présenter la maison d'édition Faton, ainsi que Jean-Jacques Breton, l'auteur du texte qui fait l'objet de notre recherche. Successivement, nous allons consacrer un sous-chapitre au genre littéraire de la biographie. Il reste d'ajouter que, vu que la biographie de Chaïm Soutine et son œuvre présentent l'objet du texte traduit, ses données biographiques ne seront pas incluses dans le présent travail.

## I.1 Éditions Faton

Fondée en 1972 par Louis Faton, la maison d'édition Faton est une entreprise indépendante et familiale, située rue Berbisey au centre de la ville de Dijon.<sup>1</sup> Vu que la publication *Soutine ou le lyrisme désespéré* était publiée en 2008 par cette maison d'édition, nous employons ce sous-chapitre pour la situer dans le contexte plus large en fonction de son origine. Nous allons alors brièvement présenter la naissance des Éditions, leurs parties, sphères de publication ainsi que ses partenaires et collaborateurs, avec l'accent au magazine de L'Objet d'art. Celui-ci publie chaque année 12 hors-séries, dont notre texte d'intérêt.

Pour comprendre le fond de la sphère d'activité des Éditions Faton, il suffira de présenter leur fondateur, étant donné que sa vie et la production de la maison d'édition sont étroitement liées l'une à l'autre. Louis Faton est né en 1924. Après 20 ans dans l'industrie (en tant que chargé du marketing dans un groupe laitier en région parisienne),<sup>2</sup> il se lance dans l'édition en 1972 en rachetant le magazine parisien d'*Archéologia* et en transférant son siège à Dijon où il réside.<sup>3</sup> Passionné de l'art, de la culture en général et de l'auto-instruction permanente d'une part et du sport de l'autre, ils se sont installés, avec sa femme Andrée, à Dijon pour se rapprocher des pistes de ski en Savoie :<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Le fondateur et dirigeant des éditions Faton s'est éteint. *France 3: Bourgogne-Franche-Comté* [En ligne]. 06/12/2016 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/fondateur-dirigeant-editions-faton-est-mort-1149453.html>.

<sup>2</sup> Louis Faton vient de disparaître. *Le Bien Public* [En ligne]. 07/12/2016 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : <https://www.bienpublic.com/cote-d-or/2016/12/07/louis-faton-vient-de-disparaitre>.

<sup>3</sup> Décès de Louis Faton : retour sur le succès de sa maison d'édition basée à Dijon. *France 3: Bourgogne-Franche-Comté* [En ligne]. 07/12/2016 [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/cote-d-or/dijon/decès-louis-faton-retour-succès-sa-maison-edition-basee-dijon-1150197.html>.

<sup>4</sup> Louis Faton vient de disparaître... op. cit.

« *Nous l'avons ramené à Dijon, contre l'avis de tous les gens qui connaissaient la revue et qui savaient de quelle manière elle était faite, qui connaissaient les auteurs. Ils nous disaient qu'il serait probablement impossible d'éditer une revue comme Archéologia à Dijon, parce que beaucoup de ses auteurs sont étrangers* », confiait Louis Faton en 2002. »<sup>5</sup>

Néanmoins, cette crainte s'est avérée vaine. La société s'est développée au fil des ans et aujourd'hui, une vingtaine des revues culturelles et éducatives dans les domaines de l'histoire de l'art, de l'archéologie, de l'histoire, de la culture générale mais aussi de la jeunesse et du sport sont publiées régulièrement, ainsi que des beaux livres et des ouvrages de prestige dans les mêmes domaines.<sup>6</sup> De plus, à partir de la fin des années 1990, Louis Faton avec son équipe commence à publier des revues d'initiation à l'art ou à l'archéologie pour les enfants. D'après lui, il faut « qu'il y ait en permanence un aspect ludique dans les revues qu'on leur présente, sans renoncer à approfondir les choses ». <sup>7</sup> De nos jours, six magazines en totale sont proposés aux lecteurs de 4 à 15 ans.<sup>8</sup>

Le mensuel *L'Objet d'Art*, au contraire, présente chaque mois les actualités des expositions, du marché de l'art, des musées ou encore du patrimoine, accompagnées des études sur la peinture, les arts décoratifs et la sculpture. Le magazine a été fondé en 1969 sous le titre de *L'Estampille*, puis devenu *L'Objet d'Art*.<sup>9</sup> La revue publie également ses hors-série, dont la publication *Soutine ou le lyrisme désespéré*, publié en 2008. Ces publications ont pour objectif de faire suivre à ses lecteurs des événements artistiques et des grandes expositions en France ainsi qu'en étranger. Toujours richement accompagnées d'illustrations, ces publications servent souvent aussi comme les catalogues de ces expositions.<sup>10</sup> Ayant pour les partenaires principaux le Bureaux des Arts de Science Po Paris et l'École du Louvre Junior Conseil, *L'Objet d'Art* vient rédigé par nombreux de spécialistes dans le domaine de la culture.<sup>11</sup>

En 2016, Louis Faton est mort à l'âge de 92 ans. Dès les années 1980, il avait intégré ses deux filles au sein de son entreprise, à partir de 2012, c'est sa fille Jeanne Faton avec son

---

<sup>5</sup> Décès de Louis Faton : retour sur le succès de sa maison d'édition basée à Dijon... op. cit.

<sup>6</sup> Le fondateur et dirigeant des éditions Faton s'est éteint... op. cit.

<sup>7</sup> Décès de Louis Faton : retour sur le succès de sa maison d'édition basée à Dijon... op. cit.

<sup>8</sup> Faton Jeunesse. *Faton.fr* [En ligne]. [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : <https://www.faton.fr/theme/jeunesse.5.php>.

<sup>9</sup> L'Objet d'Art. *Faton.fr* [En ligne]. [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : <https://www.estampille-objetdart.com/>.

<sup>10</sup> L'Objet d'Art Hors-séries. *Faton.fr* [En ligne]. [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : <https://lobjet-dart-hors-serie.com/>.

<sup>11</sup> Les partenaires L'Objet d'Art. *Faton.fr* [En ligne]. [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : <https://www.estampille-objetdart.com/partenaire.php>.

conjoint Olivier Fabre qui se préoccupent de la gestion des Édition Faton qui emploie actuellement une cinquantaine de professionnels.<sup>12</sup>

## I.2 Jean-Jacques Breton

Rédacteur de tous les textes de la publication *Soutine ou le lyrisme désespéré*, Jean-Jacques Breton, est connu en tant que docteur en littérature et civilisation française.<sup>13</sup> Docteur en lettres, il a travaillé dans le secteur du livre à la Réunion des musées nationaux. En charge des bibliographies pour les expositions des musées nationaux, il a aussi créé le fonds de plusieurs librairies dont celui des nouvelles librairies du musée du quai Branly. Il est spécialiste des arts premiers ou naïfs ainsi que de la littérature décadente et de l'art symboliste. Il est également l'auteur de nombreux ouvrages aussi bien de vulgarisation que d'érudition et, à ce titre, a été nommé chevalier des Arts et Lettres. Ses nombreux voyages qu'il a effectués dans le cadre de ses recherches lui ont permis de découvrir les hommes et les arts du monde, dont il est collectionneur.<sup>14</sup>

Sa bibliographie est assez riche et comporte dizaines de publications plus ou moins vastes. L'une des plus considérables, *L'Histoire de l'art pour les nuls* (2006) dont Breton est collaborateur encore avec Philippe Cachau, docteur en histoire de l'art et diplômé de muséologie, et Dominique Williatte, titulaire d'une maîtrise de philosophie de l'art, traite de tous les domaines de l'art dont la photographie, la peinture, la sculpture ou l'architecture en manière lisible, mettant l'accent sur le fait que l'art n'est pas réservé « à une poignée d'élus ».<sup>15</sup>

Pour citer d'autres ouvrages remarquables, ce sont surtout *Anthologie des arts premiers* (2008), *Le faux dans l'art* (2014), *Arts populaires d'Afrique, d'Océanie, d'Asie et des Amériques* (2006), *Louvre insolite, l'autre visage des œuvres* (2013) ou encore *Anthologie des peintres pompiers* (2010) qui bien illustrent et éclairent la sphère d'action majeure de cet auteur.

---

<sup>12</sup> Décès de Louis Faton : retour sur le succès de sa maison d'édition basée à Dijon... op. cit.

<sup>13</sup> BRETON, Jean-Jacques, *Soutine ou le lyrisme désespéré*, Éditions Faton, n°34, Dijon, 2008, p. 1.

<sup>14</sup> Jean-Jacques Breton. *Lecavalierbleu.com* [En ligne]. [consulté le 2 février 2020]. Disponible sur : <http://www.lecavalierbleu.com/auteur/jean-jacques-breton/>.

<sup>15</sup> Histoire de l'art pour les nuls. *Livre.fnac.com* [En ligne]. [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : <https://livre.fnac.com/a1837459/Pour-les-Nuls-Histoire-de-l-Art-Pour-les-nuls-Jean-Jacques-Breton>.

### I.3 Biographie en tant que genres littéraires

Faisant l'objet de notre recherche, nous avons décidé de consacrer quelques lignes également au genre littéraire de la biographie. La biographie est une histoire de la vie de quelqu'un relatée dans un récit, ou ce récit lui-même.<sup>16</sup> Il s'agit donc d'une œuvre de caractère historique ou documentaire qui a pour objet la reconstitution la plus véridique possible d'une vie décrite de l'extérieur, et fondée sur des témoignages, des souvenirs ou des documents authentifiés. En fonction du caractère d'un ouvrage biographique, nous en pouvons distinguer plusieurs types. Selon la mesure de la belétralisation d'une œuvre, on peut la classer à la littérature non fictionnelle, au journalisme ou comme un exemple d'un roman biographique.<sup>17</sup>

Concernant le développement du genre, la création des biographies fait partie des actions littéraires les plus vieilles ce qui démontrent plusieurs exemples de textes écrits en hiéroglyphes aux murs des tombes d'égyptiens anciens pour mettre en demeure des actes de vie des grands seigneurs de l'époque.<sup>18</sup> Pour la littérature de l'Antiquité, la biographie naît dès V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. avec les *Vies parallèles des hommes illustres* de Plutarque.<sup>19</sup> Dès l'époque de la renaissance, on peut parler de la biographie moderne. La différence entre la biographie antique (et même celle du Moyen Âge, caractérisée par la nature religieuse et l'idéalisation morale) et celle moderne consiste dans l'aspiration de souligner aussi des rapports plus larges d'une personne et son époque de cette dernière.<sup>20</sup>

Après avoir traité les renseignements indispensables pour introduire la publication *Soutine ou le lyrisme désespéré* en tant que le texte source pour le présent mémoire, passons en ce moment au second chapitre de la partie pratique. Ce dernier a pour le but de traiter la traduction au niveau théorique : nous allons présenter la discipline de la traductologie, nous expliquerons quelques termes fondamentaux comme l'équivalence et l'invariance dans la traduction et des types de taxinomies de la traduction, successivement nous allons nous préoccuper de la traduction des textes spécialisés du domaine de l'histoire de l'art et finalement nous allons indiquer certaines transformations utilisées le plus souvent dans le processus traductionnel.

---

<sup>16</sup> Biographie. *Larousse.fr* [En ligne]. [consulté le 17 novembre 2018]. Disponible sur : <https://larousse.fr/dictionnaires/francais/biographie/9423?q=biographie#9327>.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> KUDĚLKA, Viktor, *Malý labyrint literatury*, Praha, Albatros, 1982, p. 559.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid.

## II Traduction et traductologie

La traduction est une procédure où un texte original, souvent appelé le *texte source*, est remplacé par un autre texte dans une autre langue, ce qu'on appelle le *texte cible*. Au fil des siècles, la traduction a été considérée à la fois positivement, à la fois négativement. Positivement en raison de sa capacité de donner accès à de nouvelles idées et à de nouvelles expériences issues d'une communauté linguistique différente, négativement, parce que les textes traduits, d'après des linguistes variés, restent quelque chose de subalterne, une sorte de substitut de l'original. Selon House, le rôle des traducteurs est, quand même, apprécié pour leur emploi de médiation entre différentes langues, cultures et sociétés, ce qui offre un service important aux personnes qui ne parlent que leur langue maternelle.<sup>21</sup>

Malgré le fait que les origines de la traduction vont jusqu'à l'ère de l'Antiquité (voir des textes de Cicéron, d'Horace, de Sénèque et d'autres), la traductologie moderne est, au contraire, une discipline scientifique qui naît au cours des années 1950 et 1960 simultanément aux territoires divers,<sup>22</sup> et qui s'occupe de la traduction en tant que le processus du transfert d'un renseignement d'une langue à une autre, mais aussi du résultat de ce processus. Jean-René LADMIRAL, un philosophe et traducteur français contemporain, résume cette affirmation par la formulation suivante :

*« La traduction est un cas particulier de convergence linguistique ; au sens le plus large, elle désigne toute forme de « médiation inter linguistique », permettant de transmettre l'information entre locuteurs de langues différentes. La traduction fait passer un message d'une langue de départ ou langue-source dans une langue d'arrivée ou langue-cible. La traduction désigne à la fois la pratique traduisante, l'activité du traducteur au sens dynamique et le résultat de cette activité (le sens statistique), le texte-cible lui-même. »<sup>23</sup>*

Concernant le processus, en traduisant, il y a toujours une orientation *en arrière* vers le message de l'original et une orientation *en avant* vers les conditions de communication des lecteurs visés et vers la façon dont des textes sont écrits dans la langue cible. Cette

---

<sup>21</sup> HOUSE, Juliane, *Translation: the basics*, New York: Routledge/Taylor & Francis Group, 2018, p. 9.

<sup>22</sup> GILE, Daniel, *La traduction. La comprendre, l'apprendre*, PUF, Paris, 2005, pp. 234–235. Cité de : RAKOVÁ, Zuzana, *Les théories de la traduction*, Brno: Masarykova univerzita, 2014, p. 10.

<sup>23</sup> LADMIRAL, Jean-René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Gallimard, 1994, p. 18. Cité de : STAN, Cristina, *Traduction : définition du concept et présentation des théories de la traduction* [En ligne]. Suceava, Roumanie, [consulté le 26 mars 2019], Université « Ștefan cel Mare », p. 2. Disponible sur : <http://doct-us.usv.ro/article/viewFile/69/27>.

ambivalence est une des caractéristiques générales déterminantes la problématique de traduction. L'orientation en arrière signifie que c'est le contenu du texte original qui doit être maintenu équivalent dans le texte traduit ; dans ce cas, on parle de la soi-disante *équivalence sémantique*. Il faut mentionner également un autre type d'équivalence, qui tient compte du style de texte traduit, de son niveau formel et de la façon dont ses différentes parties sont construites. Il s'agit, dans ce cas, de l'*équivalence pragmatique*.<sup>24</sup>

Machalová et Vysloužilová, par contre, résument cette théorie et introduisent la locution de la *condition de conserver l'invariance de traduction*. Cela représente la condition indispensable pour atteindre l'équivalence nécessaire entre les textes source et cible. Autrement dit, il faut toujours conserver le fond du texte original, son renseignement clé. Dans ce contexte, elles parlent de la *traduction fonctionnellement équivalente*.<sup>25</sup>

Cette approche est, néanmoins, trop brève ; la traduction touche beaucoup plus de sphères et il s'agit d'un mécanisme beaucoup plus complexe. Selon Ladmiral, la traduction produit un texte cible équivalent non seulement sémantiquement et pragmatiquement, mais aussi stylistiquement, poétiquement, rythmiquement et culturellement au texte source.<sup>26</sup> Par conséquent, nous pouvons constater que la traduction est une discipline assez complexe et qu'il n'existe une seule façon comment en approcher.

## II.1 Types de taxinomie de la traduction

Traduction servile, libre, conforme, fidèle, moderne, vieillie, bien ou mal lisible, voici quelques de désignations que nous pouvons lui donner. Dans la sphère scientifique, néanmoins, nous disposons d'une série d'aspects comment trier les traductions. D'après Skoumalová, on connaît trois types de taxinomie généraux : la première classe comporte les soi-disantes taxinomies différenciatrices (on les trie, par exemple, selon les genres littéraires, la proximité typologique des langues source et cible, la direction de la traduction, les classes sémiotiques). Dans le deuxième groupe, en triant les traductions, nous partons de leur proximité expressive ou celle concernant le contenu (par exemple la proximité territoriale ou temporelle). Le troisième groupe comporte quelques des opérations textuelles que l'on effectue après avoir

---

<sup>24</sup> HOUSE, Juliane, *Translation: the basics*, op. cit., p. 10.

<sup>25</sup> VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ, *Cvičebnice překladau pro rusisty: politika, ekonomika*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2011, p. 9.

<sup>26</sup> LADMIRAL, Jean-René, *Traduire:...*, op. cit., p. 11. Cité de : STAN, Cristina, *Traduction : définition du concept...* op. cit.

terminé le processus de traduction.<sup>27</sup> Dans la partie théorique du présent mémoire, nous traiterons uniquement les taxinomies ayant la liaison directe avec le texte qui fait objet de notre recherche.

La traduction entre les langues naturelles peut être distinguée, en premier lieu, en fonction de **la proximité des langues source et cible**. Cette proximité (ou distance) peut être *territoriale*, *temporelle* ou *typologique*. La proximité *typologique* signifie, en pratique, que la traduction de langues apparentées diffère de la traduction de langues typologiquement éloignées.<sup>28</sup> Nous allons traiter ce phénomène plus détaillément dans le chapitre *III. Commentaire à la traduction*.

**La classification sémiotique** des traductions est basée, au contraire, sur le concept d'une langue en tant que système des signes. Par conséquent, la traduction peut être, en fonction du présent système des signes (ou langages), *intra-linguale*, *inter-linguale* ou *inter-sémiotique*. En cas de la traduction *intra-linguale*, il s'agit, par exemple, du remplacement d'une construction syntaxique ou lexicale par une construction synonymique, au niveau de textes, il peut s'agir de formes abrégées d'un texte, de commentaires, de notes explicatives ou, également, de traductions d'une ancienne langue vers une langue contemporaine. Concernant la traduction *inter-linguale*, par contre, ce sont les différents langages du même système sémiotique (par exemple le tchèque et le français, différents langages de programmation, mais aussi différents systèmes tonaux en musique) qui entrent dans une relation traductionnelle. Pour la traduction *inter-sémiotique*, chaque langue appartient à un système sémiotique différent (ils s'opposent par exemple les langages naturel et artificiel, ou celui d'une œuvre musicale ou artistique, comme, par exemple, des adaptations théâtrales d'un ouvrage littéraire).<sup>29</sup>

Un autre aspect de tri de la traduction reflétant le contraste entre les langues maternelle et étrangère représente **la direction de la traduction**. On distingue la traduction *de la langue étrangère* et celle *vers la langue étrangère*. De toute évidence, il est plus facile d'acquérir la première compétence, étant donné que le texte écrit en langue étrangère est déjà prêt, accompli ; la tâche d'un traducteur est alors de l'analyser, il ne s'agit qu'une recherche de sa signification, tandis que la partie la plus complexe du processus (ce qui est une synthèse du nouveau texte) s'effectue en langue maternelle. En deuxième cas, par contre, le traducteur part

---

<sup>27</sup> SKOUMALOVÁ, *Jaké druhy překladu známe* (in:) KUFNEROVÁ, Zlata et al., *Překládání a čeština*, Jinočany: H & H, 1994, *Linguistica* (H & H), pp. 22–23.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 23–24.

de la langue maternelle, tandis que la synthèse doit être traitée en une langue étrangère. Bien ou mal comprise, en ce cas, la connaissance passive (quoique étendue) ne suffira pas.<sup>30</sup>

Vu qu'il y a toujours une certaine différence temporelle – plus ou moins marquante – entre la création des textes original et traduit, c'est également **l'aspect du temps** que l'on applique par rapport à la traduction. En cas d'une traduction contemporaine, qui soit publiée peu après la publication de l'original, on parle de la traduction *synchronique*. Si la traduction naît longtemps après la publication de l'original, il s'agit de la traduction *diachronique*.<sup>31</sup> L'aspect pragmatique des relations temporelles entre l'original et la traduction a sa valeur surtout si l'original est, au point de vue temporel, plus éloigné du moment de la naissance d'une traduction, c'est-à-dire, en cas de la traduction diachronique. La mesure de l'intention de conserver, dans la traduction, la soi-disante couleur locale relève en pratique deux attitudes : la traduction finale peut être *archaïsée* s'il y a un effort d'approcher au lecteur, autant que possible, l'époque dans laquelle une histoire se déroule, ou *modernisée*, qui, au contraire, traite des événements décrits en manière contemporaine.<sup>32</sup>

Lié au caractère stylistique d'un texte traduit, **le style** (éventuellement le *genre*) est considéré comme l'un des aspects taxinomiques les plus importants. Les deux branches de base, indépendantes l'une à l'autre, avec des théories distinctes, représentent, d'un côté, la traduction *technique* et la traduction *littéraire* (ou *artistique*) de l'autre.<sup>33</sup> Le groupe de textes *techniques* comprend la traduction de la littérature professionnelle, spécialisée ou scientifique de toutes sortes : la traduction d'instructions, de documents officiels et diplomatique, de reportages et de commentaires, de contrats, de correspondance commerciale et autres. Ce type de traduction met l'accent sur l'actualité et l'exactitude du contenu. Ce qui est souvent considéré comme un problème essentiel de la traduction technique, ce sont des termes, en raison de leur afflux incessant et leurs contenus qui souvent diffèrent dans langues différentes.<sup>34</sup>

L'auteur du texte technique doit être capable d'interpréter une idée ou un argument en façon la plus claire et précise possible, ce qui, cependant, impose des exigences élevées sur la composition logique du contenu d'un tel texte. Lors de la traduction, ces exigences se reflètent le plus souvent dans une structure compositionnelle qui est, habituellement, plus compliquée que dans la fiction. De plus, un texte technique ou scientifique de qualité devrait

---

<sup>30</sup> Ibid., pp. 24–25.

<sup>31</sup> Ibid., p. 31.

<sup>32</sup> Ibid., p. 32.

<sup>33</sup> Ibid., p. 25.

<sup>34</sup> Ibid., p. 25–26.



avoir également une certaine dimension esthétique (quoique différente de celle des textes artistiques) en tant que composition bien équilibrée, méthode d'argumentation logique, ou sens pour un détachement ample ainsi qu'un détail minutieux.<sup>35</sup>

La traduction *artistique* est principalement divisée en poésie, prose et drame, ce qui correspond à peu près à la division traditionnelle des textes littéraires en genres lyriques, épiques et dramatiques. Les caractères de ces textes diffèrent, tout d'abord, en fonction du contenu, de l'expression et des lecteurs prévus (voir, par exemple, la littérature pour les enfants et les jeunes, la littérature humoristique, aventureuse, biographique, etc.) et puis en fonction des genres littéraires traditionnels (roman, nouvelle, biographie et autres). Également, certaines parties d'un texte littéraire ont leurs propres spécificités à traiter : c'est par exemple la traduction du début et de la fin d'une œuvre et celle du titre qui révèlent des particularités et représentent un sujet de traduction important.<sup>36</sup>

Un espace de transition imaginaire entre les textes techniques et artistiques comprend principalement des diverses formes fictionnalisées de la littérature non-fictionnelle, liées en particulier à la soi-disante vulgarisation.<sup>37</sup> Comme le texte qui représente l'objet de notre recherche se trouve aux confins de plusieurs styles et appartient au domaine de l'histoire de l'art (du coup comporte beaucoup de phénomènes spécifiques), nous allons dédier le sous-chapitre suivant à la traduction des textes spécialisés de telle sorte.

## **II.2 Traduction spécialisée des textes d'histoire d'art**

Les textes spécialisés en l'histoire d'art font partie de la domaine de sciences humaines et, comme tels, ne se trouvent pas au centre d'intérêt primordial des linguistes ou des traductologues. En général, le traducteur de ce genre de textes est confronté aux mêmes problèmes que le traducteur de tout texte scientifique ou technique doit résoudre, néanmoins, quant aux textes humanitaires, des termes sont considérés plus polysémiques ce qui cause souvent un manque de clarté dans le texte cible.<sup>38</sup>

De plus, l'histoire de l'art est une discipline très large concernant l'architecture, la peinture, la sculpture, etc., et impose donc beaucoup d'exigences aux traducteurs en ce qui

---

<sup>35</sup> Ibid., p. 26.

<sup>36</sup> Ibid., pp. 26–27.

<sup>37</sup> Ibid., p. 26.

<sup>38</sup> HRDINOVÁ, Eva Maria, *Kultura v procesu překlada*, Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2017, p. 21.

concerne une base de connaissances générales.<sup>39</sup> En conséquence, la terminologie des textes d'histoire d'art est assez complexe et ce n'est pas uniquement la fonction *informative* qui est typique pour eux, mais également la fonction *descriptive*.<sup>40</sup>

En ce qui concerne le genre d'un texte de telle caractéristique, il s'agit le plus souvent d'articles spécialisés, de catalogues d'exposition, de textes éducatifs, mais aussi, par exemple, de monographies scientifiques, de manuels scolaires ou de la littérature non-fictionnelle. Les genres de texte présentés peuvent différer dans leur but (ou fonction) et leur dimension pragmatique. Le traducteur devrait conserver la fonction du texte et omettre tous les décalages sémiotiques éventuels. Les plus grands problèmes dans le processus de traduction représentent l'intertextualité, la terminologie lexicale (très souvent d'origine étrangère), dont les mots empruntés (le plus couramment du grec, du latin et des autres langues romanes).<sup>41</sup>

En ce qui concerne le point de vue lexical, il est nécessaire de souligner la présence fréquente d'un lexique non équivalent. Qu'il s'agisse de termes ou de mots liés au contexte culturel, le résultat est le métissage de différents domaines de l'histoire de l'art avec d'autres disciplines scientifiques, comme par exemple l'histoire ou la théologie, ce qui nécessite, d'un seul traducteur, la connaissance de nombreuses terminologies. Étroitement lié à cela, c'est le manque de dictionnaires spécialisés qui force les traducteurs à créer ses propres glossaires pour que la justesse de ses choix puisse être assurée.<sup>42</sup>

Les phénomènes intertextuels apparaissant dans les textes d'histoire d'art comprennent traditionnellement des citations de chroniques, de la Bible, d'autres textes religieux, des personnes fameuses et d'autres. La théorie de la traduction, selon Hrdinová, proclame qu'on applique la traduction canonisée, s'il y a une, et le traducteur est, dans ce cas, obligé d'indiquer la source. Si la traduction canonisée d'une expression n'existe pas, le traducteur doit trouver une propre solution, ce qui peut poser, en fonction du vocabulaire

---

<sup>39</sup> SÁNDOR, A. M., Besonderheiten beim Deutsch-Rumänischen Übersetzen von Texten aus dem Bereich der Kunstgeschichte. Dans : *Professional Communication and Translation Studies* 3 (1–2), 2010, pp. 75–82 ; WALKER, M., Translation for Art and Architecture History Applications. Dans : *Translation Journal* 3, n° 2, 1999. [En ligne]. [consulté le 30 septembre 2016]. Disponible sur : <http://translationjournal.net/journal/08archit.htm> ; ELKINS, J., Art History as a Global Discipline. Dans : ELKINS, J. (ed.), *Is Art History Global?*, London, New York, 2007, pp. 3–24. Cité de : HRDINOVÁ, Eva Maria, *Kultura v procesu překladau*, op. cit., p. 22.

<sup>40</sup> SÁNDOR, A. M., Besonderheiten beim Deutsch-Rumänischen Übersetzen von Texten aus dem Bereich der Kunstgeschichte. Dans : *Professional Communication and Translation Studies* 3 (1–2), 2010, pp. 75–82. Cité de : HRDINOVÁ, Eva Maria, *Kultura v procesu překladau*, op. cit., p. 22.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ibid., pp. 22–23.

apparaissant, des problèmes en élaborant une stratégie de traduction.<sup>43</sup> Une telle stratégie est, entre autre, liée aux transformations (ou procédés) utilisées dans le processus traductionnel et nous leur dédions le dernier sous-chapitre de cette partie théorique.

### II.3 Transformations dans la traduction

Concernant une classification, il existe beaucoup de moyens par rapport aux théoriciens divers comment les classer. Dans le présent mémoire, nous allons suivre la classification sur la base des conférences du cours d'Introduction aux théories de la traduction de Mgr. Jan Jeništa, Ph.D. que nous avons fréquenté. Sur la base des recherches de Vysloužilová<sup>44</sup> et Knittlová,<sup>45</sup> il a déterminé la classification des transformations *lexicales*, *lexico-sémantiques*, *grammaticales* et *stylistiques*.<sup>46</sup>

Indépendamment de la classification qui n'est pas du tout figée, la notion de *transformation*, dans le contexte de traductologie, signifie une opération dans laquelle une unité traduite de la langue source change à une unité formellement diverse dans la langue cible, en conservant le sens général invariant.<sup>47</sup> Cette définition est étroitement liée à l'intention que chaque traducteur devrait suivre sur laquelle nous avons focalisé à la première partie du présent chapitre : à atteindre la mesure de l'équivalence la plus large possible malgré le fait que les systèmes formel et sémantique des langues source et cible soient largement différents.<sup>48</sup> À ce stade, nous allons classer les opérations les plus utilisées dans le processus de traduction et, en cas de chaque procédé, nous ajouterons également une brève explication.

**Transformations lexicales**, c'est à dire celles qui touchent le plan du lexique, comportent :

- **Transcription** : on reproduit la forme phonique d'une parole.
- **Translittération** : on reproduit la forme graphique d'une parole.
- **Calque** : on crée une nouvelle parole dans la langue cible en imitant la structure d'une unité lexicale de la langue source, c'est à dire, on remplace les

---

<sup>43</sup> HRDINOVÁ, Eva Maria, *Kultura v procesu překlada*, op. cit., p. 32.

<sup>44</sup> VYSLOUŽILOVÁ, E. et al., *Cvičebnice překlada pro rusisty I.*, Olomouc 2002, pp. 12–17.

<sup>45</sup> KNITTLOVÁ, D. et al., *Překlad a překládání*, Olomouc 2010, pp. 18–27.

<sup>46</sup> Conférence de Mgr. Jan JENIŠTA, Ph.D., maître-assistant du Département des études slaves, UPOL, sur le thème des Transformations dans la traduction, le 28 mars 2018.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ, *Cvičebnice překlada pro rusisty:...*, op. cit., p. 9.

morphèmes par leurs équivalents.<sup>49</sup> Plus simplement, il s'agit de la traduction textuelle.<sup>50</sup>

**Transformations lexico-sémantiques**, parfois considérées un sous-groupes de celles lexicales, incluent :

- **Concrétisation** : on remplace une parole ou une locution figée de la langue source contenant une signification plus large par une parole ou une locution figée de la langue cible contenant une signification plus concrète.<sup>51</sup>
- **Généralisation** : il s'agit d'un procédé contraire à celui précédant. On remplace une unité avec une signification unique ou concrète dans la langue source par une unité avec une signification plus large et moins concrète dans la langue cible.<sup>52</sup>
- **Modulation** : il s'agit d'une modification, on change le point de vue ; aussi le changement de l'aspect.<sup>53</sup>
- **Adaptation** : il s'agit d'une substitution d'une situation décrit dans le texte source par une autre situation adéquate ; c'est à dire, si dans la langue cible n'existe pas un équivalent d'un jeu de mots ou si une situation de la culture du texte source n'existe pas dans la culture de la langue cible.<sup>54</sup>
- **Explicitation** : on ajoute une renseignement explicatif.
- **Explication** : ou « traduction périphrastique » ; on n'ajoute pas un renseignement explicatif comme dans le cas de l'explicitation, mais on remplace une expression par une périphrase ou une locution périphrastique pour éclaircir sa signification.<sup>55</sup>

---

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> STEINEROVÁ, Helena, *Antonio Tabucchi: Piccoli equivoci senza importanza. Traduzione commentata del racconto scelto*, Olomouc 2017, Mémoire de licence, Université Palacký à Olomouc, Faculté des arts, Directrice de la recherche Mgr. Lenka Kováčová, p. 10.

<sup>51</sup> VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ, *Cvičebnice překladau pro rusisty:...* op. cit., p. 9.

<sup>52</sup> Ibid., p. 10.

<sup>53</sup> STEINEROVÁ, Helena, *Antonio Tabucchi:...* op. cit., p. 10.

<sup>54</sup> KNITTLOVÁ, Dagmar, et al., *Překlad a překládání,...* op. cit., p. 19.

<sup>55</sup> VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ, *Cvičebnice překladau pro rusisty:...* op. cit., p. 10.

**Transformations grammaticales** ou les transformation d'une entière construction syntaxique en conservant le contenu invariant<sup>56</sup> comportent :

- **Diffusion et compression** : il s'agit d'une segmentation ou au contraire d'une connexion sur le plan formel. Ces deux procédés comportent le plus souvent la traduction du gérondif, assez courant dans le français. On peut le réaliser aux moyens différents : entre autres on peut remplacer le gérondif par une proposition principale, par une proposition subordonnée ou par exemple par l'infinitif.<sup>57</sup>
- **Transposition** : il s'agit du changement des catégories grammaticales tel que le numéro, le temps, l'aspect, etc.<sup>58</sup>
- **Univerbation et multiverbation** : en cas de l'univerbation, on traduit une locution composée des plusieurs mots par une expression d'un seul mot ; tandis qu'en cas de la multiverbation, on emploie une méthode opposée.<sup>59</sup>
- **Changement du status d'une construction de phrase** : le plus souvent il s'agit du changement de la voix : on remplace la voix active avec celle passive et vice versa.<sup>60</sup>

Pour conclure notre liste des procédés, nous allons décrire un exemple des **transformations stylistiques** :

- **Compensation** : il s'agit de la compensation des unités stylistiquement marquées, en tant que l'expressivité ou l'agrammaticalité dans le texte source. Souvent, cette compensation est, en cas du texte cible, appliqué à l'endroit différent de celui du texte source.<sup>61</sup>

---

<sup>56</sup> JATIOVÁ, Jana, *Termíny v člancích o Evropské unii, sociálně-politická oblast (rusko-český srovnávací plán)*, Olomouc 2010, Mémoire de licence, Université Palacký à Olomouc, Directrice de la recherche doc. PhDr. Eva Vysloužilová, Csc., p. 41.

<sup>57</sup> VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ, *Cvičebnice překlada pro rusisty:...* op. cit., p. 10.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid., p. 11.

<sup>60</sup> Ibid.

<sup>61</sup> Ibid., p. 12.

### III Commentaire à la traduction

Passons maintenant à la partie pratique du présent mémoire. Après avoir traité la publication même, les aspects de tri de la traduction, les particularités de la traduction des textes d'histoire d'art et des transformations dans la traduction, nous allons analyser, suivant les méthodes présentées ci-dessus, la traduction même et commenter les résultats de notre travail. Premièrement, nous analyserons la traduction en général selon les aspects de tri, puis, nous allons traiter les phénomènes les plus importants choisis dont le titre ou la traduction des noms propre, et nous allons présenter les transformations employées les plus fréquemment, tout en démontrant aux exemples. Dans la deuxième partie, nous avons élaboré un glossaire des termes déterminants en les regroupant en deux catégories : du contexte historico-politique et de la théorie de l'art.

#### III.1 Brève analyse selon quelques aspects de tri

Nous allons commencer l'analyse par la description de la **proximité typologique des langues** source et cible. Černý diffère la classification *génétique* qui a pour objectif de classer les langues en soi-disantes familles en fonction de leurs parentés,<sup>62</sup> et celle *typologique* qui ne trie les langues qu'en fonction de leurs systèmes de grammaire.<sup>63</sup> Appartenant les deux, le tchèque ainsi que le français, à la famille des langues indo-européennes, le français en tant que langue source et le tchèque en tant que langue cible se diffèrent typologiquement.

Du point de vue de la morphologie, les deux langues appartiennent au groupe des langues flexionnelles, qui se divisent encore aux langues *synthétiques*, qui ont conservé la déclinaison des substantifs et la conjugaison des verbes (le tchèque), *analytiques*, qui expriment des catégories grammaticales le plus souvent à l'aide de mots auxiliaires ou morphèmes libres (le français) et *polysynthétique*. Néanmoins, aucune langue n'exprime qu'un seul type : en les classant à ces groupes, on dit plutôt qu'un type prédomine, au sein du système morphologique d'une telle langue, à l'autre.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> ČERNÝ, Jiří, *Úvod do studia jazyka*, Rubico, Olomouc, 2008, p. 50.

<sup>63</sup> Ibid., p. 59.

<sup>64</sup> Ibid., pp. 60–61.

Le français alors suit un ordre de mots plus fixe, le sujet est toujours exprimé par un pronom personnel, la flexion est limitée et souvent remplacée par la présence des prépositions.<sup>65</sup> Le tchèque, par contre, permet de placer les mots dans une phrase sans suivre l'ordre de mots fixe, les terminaisons peuvent porter plus de significations et les affixes sont beaucoup plus courants.

L'œuvre que nous avons choisie pour l'objet de notre recherche représente le **genre littéraire de la biographie**. Outre la biographie, il est nécessaire à dire que le texte était publié en tant que hors-série de la revue culturelle L'Objet d'Art, malgré cela, il n'exprime pas de caractéristique du style journalistique. Il s'agit, par contre, du texte spécialisé du domaine d'histoire d'art, dont caractéristique était présentée déjà dans le chapitre *II.2 La traduction des textes spécialisés d'histoire d'art*.

La nature de notre texte traduit est quand même vulgarisatrice. C'est pour cela qu'on ne trouve pas beaucoup de phrases complexes et de termes spécialisés. Néanmoins, le texte est plein des références aux autres œuvres de la sphère culturelle. Des titres des ouvrages littéraires ayant rapport avec cette époque-là et avec la formation du style de Soutine émaillent le texte de toute la publication, ce que peut rendre le travail du traducteur plus compliqué. Il est nécessaire de chercher les équivalents correspondants avec ces titres dans la langue cible qui diffèrent souvent de ceux dans le texte source ; il ne suffit plus de traduire ce qui est écrit, le traducteur devient dans ce passage-là le chercheur des titres correspondants qui étaient déjà traduits dans le passé et qui sont connus dans le milieu des lecteurs d'arrivée.

Ce qui est également très fréquent dans le texte ce sont des références aux événements historiques, les noms des institutions publiques, des partis politiques ou, par exemple, des territoires qui n'existent plus. Le traducteur est ici donc responsable d'assurer l'exactitude et de vérifier avec soin ses équivalents proposés. Des termes de cette nature, nous avons élaboré un glossaire qui est à consulter dans le chapitre *IV.1 Termes liés au contexte historico-politique*.

---

<sup>65</sup> RADINA, Otomar, *Francouzština a čeština: systémové srovnání dvou jazyků*, Státní pedagogické nakladatelství, Prague, 1977, p. 10.

### III.2 Titre

Le titre représente souvent la première motivation d'un lecteur pour lire un livre, c'est pourquoi le traducteur y devrait prêter une grande attention. Le titre de la publication *Soutine ou le lyrisme désespéré* comporte deux parties : l'anthroponyme de *Soutine* et le sous-titre *le lyrisme désespéré* joint au titre principal à travers la conjonction *ou*. En traduisant le sous-titre, nous avons suivi le mode suivant : le mot *lyrisme* correspond aux mots tchèques *lyrika*, *lyrično*, *lyričnost*. Au mot *désespéré* correspondent les mots tchèques *zoufalý*, *beznadějný*. Nous avons alors premièrement travaillé avec ces mots pour maintenir l'exactitude sémantique le plus possible.

Cependant, cette méthode s'est avérée inapplicable. Les mots *lyrično* et *lyričnost* ne sont pas très fréquents et pour un locuteur tchèque semblent un peu affectés ou artificiels. Le mot *lyrika*, par contre, est bien utilisé en tchèque, néanmoins, après l'avoir relié à l'adjectif *beznadějný* (ou *zoufalý*), le résultat n'était pas du tout satisfaisant. Nous avons également essayé à modifier les espèces de ces mots et les combiner ; comme cela, nous sommes arrivés aux plusieurs résultats, dont nous citons surtout *lyrika beznaděje*.

Nous n'étions pas, quant même, très satisfaits avec aucun résultat. C'est pourquoi nous avons décidé de chercher des synonymes à ces mots qui auraient semblé moins affectés et qui auraient mieux exprimé la teinte poétique du titre original. Suivant cette méthode, nous avons remplacé le mot *beznaděj*, *beznadějný* par *marnost*, *marný* et nous avons élaboré la locution *lyrika marnosti*. La dernière modification consistait au remplacement du mot *lyrika* par le mot *poetika* et nous sommes finalement arrivés au sous-titre *poetika marnosti*.

Ici, nous devons admettre un petit glissement du sens. Nous bien comprenons que la locution de *poetika marnosti* est déjà assez éloignée de la locution originale *le lyrisme désespéré*. Ce glissement consiste surtout dans le sens différent du mot *poetika*. Tandis que le mot *lyrika* ou *lyrično* porte la signification d'une sensibilité subjective ou de la douceur mélodieuse, le mot *poetika* ne signifie qu'un ensemble des procédés et des principes quant à la construction et la structure d'une œuvre littéraire.

Néanmoins, *poetika* peut être bien utilisée également en sens figuré et en traitant les autres domaines d'art : on peut parler par exemple de la poétique d'une peinture. Comme cela, le sous-titre *poetika marnosti* traduit la vie de Soutine aussi bien que son œuvre et toute l'impression du texte entier, nous le considérons le plus convenable et nous l'adoptons pour la proposition finale de notre traduction.



### III.3 Noms propres

#### III.3.1 Anthroponymes

Les anthroponymes désignent les noms de personnes. Comme le texte original est émaillé d'un grand nombre de personnes vivantes dans le passé plus ou moins connues dans l'ambiance tchèque, le processus traductionnel nous a posés souvent de problèmes en trouvant leurs équivalents adéquats. En plus, nous n'avons pas affronté uniquement des noms français mais, dans la plupart des cas, des noms d'une troisième langue, ce qui est pour nous surtout le russe et le yiddish, mais aussi l'allemand, l'italien, l'espagnol ou l'anglais.

En ce qui concerne la traduction des anthroponymes étrangers vers la langue tchèque, ce qui nous pose toujours le plus grand problème, c'est la déclinaison de tels noms. La langue tchèque dispose d'un système de déclinaison de noms propres assez complexe (7 cas grammaticaux : *nominatif, génitif, datif, accusatif, vocatif, locatif, instrumental*) et, en cas des noms d'origine étrangère, il faut suivre les règles strictes pour assurer l'exactitude des formes utilisées dans le texte cible. En totale, il se trouve presque 150 noms propres dans le texte source, néanmoins, on ne trouve quelques-uns qu'en **forme du nominatif** dans le texte cible. C'est-à-dire que la forme d'un tel nom reste invariante dans le texte traduit.

Voir le premier exemple :

- (1) Marchand d'art, il organise en 1918 une célèbre exposition, « Peintres d'aujourd'hui », où figurent Matisse, Picasso, Derain, Modigliani, Utrillo. (voir p. 69) : Jako obchodník s uměním organizuje v roce 1918 proslulou výstavu *Peintres d'aujourd'hui* (česky Malíři dneška), kde figurují Matisse, Picasso, Derain, Modigliani, nebo Utrillo. (voir p. 94)

Ce cas est, néanmoins, assez rare. La plupart des noms propres représentent des autres cas grammaticaux, c'est pourquoi, ses terminaisons varient en tchèque. Ici, il faut suivre les règles de l'Institut de la langue tchèque, qui différencie les noms propres en plusieurs groupes en fonction de plusieurs facteurs.<sup>66</sup> En cas des noms français, il s'agit surtout des :

1. **Noms terminés avec le -e muet** (ex. France, Matisse, Grave) :

D'après l'Institut de la langue tchèque, on décline les noms appartenant à ce groupe selon le modèle *pán*. Voir les exemples suivants :

---

<sup>66</sup> Skloňování osobních jmen. Internetová jazyková příručka, Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky [en ligne]. [consulté le 2 avril 2020]. Disponible sur : <https://prirucka.ujc.cas.cz/>.

- (2) [...] et rédige des monographies sur [...] Matisse, [...]. (voir p. 74) : [...] a píše monografie o [...] Matissovi, [...]. (voir p. 99)

La préposition *sur* se traduit en ce cas comme *o* ce qui demande de transformer la forme du nom qui la suit (ici *Matisse*) en forme de locatif en remplaçant le -e final par la terminaison *-ovi*.

- (3) Son style, fauve, est marqué aussi par l'influence de Cézanne, [...]. (voir p. 60) : Jeho fauvistický styl je poznamenán také Cézannovým vlivem, [...]. (voir p. 86)

Ce dernier exemple représente, en texte source, la locution de Cézanne, ce qu'on traduit en tchèque par la forme d'adjectif possessif Cézannův. Ce sont également les adjectifs qui sont soumis à la déclinaison en tchèque, et se forment selon les mêmes modèles que les noms desquels ils sont dérivés (ici le modèle *pán n.* → *pánův adj. poss.*).

## 2. Noms terminés avec le -o (ex. *Picasso*, *Utrillo*, *Budko*) :

Également ce groupe des noms est soumis au modèle *pán*. Voir un exemple :

- (4) [...] c'est lui aussi qui [...] fera découvrir l'endroit à Soutine et à Picasso. (voir p. 61) : Později [...] místo ukáže Soutinovi a Picassovi. (voir p. 87)

La locution *à Picasso* correspond en tchèque à la forme d'accusatif du coup le nom de *Picasso* reprend la terminaison *-ovi* en remplaçant le -o final.

## 3. Noms terminés avec le -i ou le -y (ex. *Verdi*,) reprennent, en tchèque, les terminaisons de pronoms. Concernant l'exemple suivant, il s'agit, en plus, de la forme de pronom possessif :

- (5) Le jour même, Soutine va visiter le Louvre et, le soir, il se faufile avec Kikoïne à l'Opéra pour assister à une représentation d'*Aïda* de Verdi. (voir p. 64) : Ještě ten samý den Soutine navštíví Louvre a večer s Kikoínem tajně proklouzne na představení Verdiho Aidy do pařížské opery. (voir p. 89)

## 4. Noms terminés à l'écrit avec une consonne que l'on ne prononce pas à l'oral (ex. *Fouquet*). Mot modèle de *pán* :

- (6) [...] découvre, surpris, le *Portrait de Charles VII* par Jean Fouquet. (voir p. 72) : [...] překvapený zjišťuje, že jde o portrét francouzského krále Karla VII. od Jeana Fouqueta. (voir p. 97)

Dans ce cas, le nom *Fouquet* reprend en tchèque la forme du cas grammatical de *génitif*, du coup on ajoute la terminaison *-a* à la fin. C'est pourquoi le phonème *t* qui n'est pas prononcé en nominatif (suivant la prononciation française) se fait sentir aux autres cas grammaticaux.

Ce qui nous trouvons plus compliqué, ce sont **les noms d'origine russe ou ceux typiquement juifs**. Les formes de tels noms sont, dans le texte source, déjà modifiées une fois, et transcrites en manière bien lisible pour les locuteurs français. C'est pourquoi, il était très souvent nécessaire de faire un « pas en arrière » : vers la forme originale. Après avoir trouvé la forme en alphabet russe, il fallait de dériver son équivalent tchèque. Pour en atteindre, nous devions suivre les règles de transcription de l'alphabet russe vers l'alphabet tchèque selon les recommandations codifiées par l'Académie tchèque des sciences.<sup>67</sup>

Il s'agissait, par exemple, des noms des professeurs à l'Académie des beaux-arts à Vilnius *Trutniev* (7) et *Rebakov* (8). Après avoir fait une recherche en fonction des indices dans le texte source, nous étions capables de dériver ses équivalents tchèques comme suit :

(7) Trutniev → Трутнев, [Иван Петрович] → Trutněv, [Ivan Petrovič]

(8) Rebakov → Рыбаков, [Иван Георгиевич] → Rybakov, [Ivan Georgijevič]

Nous avons appliqué le même procédé également dans le cas de l'artiste *Markus Matveïevitch Antokolski* :

(9) Markus Matveïevitch Antokolski → Марк Матвеевич Антокольский → Mark Matvějevič Antokolskij.

Il était possible d'appliquer le même procédé également en traduisant les noms juifs. Il s'agissait surtout de *Chaiïm Soutine* (10), *Michel Kikoïne* (11) et *Pinchus Krémègne* (12). Ces noms sont, aussi, marqués d'une romanisation et adoptait dans le passé la forme française (ce qui était causé par la naturalisation française de ces personnages). Ces formes françaises s'infiltraient, au fil du temps, dans d'autres langues dont le tchèque, et, de nos jours, nous pouvons trouver plusieurs de variantes dans les textes tchèques différents.

Il était donc nécessaire de choisir une variante que nous avons trouvé la plus conviente et conserver la même forme de chaque anthroponyme dans le texte entier :

---

<sup>67</sup> Décrites dans : HLAUSA, Zdeněk, *Pravidla českého pravopisu: s dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*, (1), Praha, Academia, 1998, pp. 76–79.

- (10) Le nom de *Chaim Soutine* et l'anthroponyme le plus fréquent dans le texte. Nous étions bien capables de trouver la forme originale russe de son nom (*Сутин* → *Sutin*) néanmoins, la forme française *Soutine* (donc la transcription du russe au français) est aujourd'hui acceptée comme la forme uniquement correcte, c'est pourquoi nous la conserve aussi. Concernant le prénom *Chaim*, on rencontre dans le milieu tchèque soit la forme française avec *i tréma* (*i*), soit la forme sans ce signe diacritique. Pour la lecture la plus continue possible, nous avons décidé d'éliminer ce signe (qui le système orthographique du tchèque ignore) et adopter la forme *Chaim*.
- (11) Nous avons adopté le même procédé dans le cas de *Michel Kikoïne* et décidé d'employer la forme *Michel Kikoïne* en tchèque. En plus, nous ne l'avons trouvé qu'en cette forme en plusieurs textes tchèques.
- (12) Pour les mêmes raisons, nous avons également transformé le nom de *Krémègne* et, suivant l'usage dans plusieurs textes tchèques consultés, nous employons la forme *Kremegne*.

Il était également à traduire un petit groupe d'**anthroponymes en forme française mais d'origine étrangère** : il s'agissait surtout des **noms italiens** (13) ou des **noms appartenant à la mythologie grecque** (14). Dans ce cas, il n'était pas difficile de trouver des équivalents tchèques et suivre l'usage traditionnel :

(13) Raphaël → Rafael ; Bernin → Bernini ; Michel-Ange → Michelangelo

(14) Protée → Próteus ; Homère → Homér ; Latone → Latona ; Aphrodite → Afrodita.

Dernier problème à traiter représentait **la féminisation des noms de famille**. Malgré le nombre bas de personnes féminines figurant dans le texte, nous avons décidé de leur ajouter, suivant les recommandations de l'Institut de la langue tchèque,<sup>68</sup> la terminaison *-ová* (en forme qui convient) :

(15) Voilà comment Indenbaum raconte [...] à Jeanine Warnod (voir p. 65) : Indenbaum pak Jeanine Warnodové vyprávěl (voir p. 90)

(16) Leurs amis et marchands y passeront : André Salmon, Gertrude Stein (voir p. 70) : Projdou tudy jejich přátelé a obchodníci André Salmon, Gertrude Steinová (voir p. 95)

---

<sup>68</sup> *Přechylování příjmení ve veřejné komunikaci*, Internetová jazyková příručka, Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky [en ligne]. [consulté le 2 avril 2020]. Disponible sur : <https://prirucka.ujc.cas.cz/?id=700>

### III.3.2 Toponymes

En linguistique et géographie, les toponymes désignent les noms propres d'un lieu. On en différencie plusieurs types par rapport à ce que l'on décrit : s'il s'agit de villes, pays, régions, mais aussi de rivières, lacs, montagnes, et d'autres.<sup>69</sup> Dans notre texte source, nous pouvons trier les toponymes en quatre groupes : les *choronymes* désignant des noms propres des unités naturelles ou administratives plus grandes, les *oikonymes* qui désignent des noms de lieux habités dont des villes, des villages ou des quartiers, les *odonymes* ou les noms des voies de communications ainsi que des rues, des routes, des places, des chemins ou des allées. Le dernier type, les *hydronymes*, désigne des cours ou des étendues d'eau, c'est-à-dire rivières, mers, lacs, golfes et autres.<sup>70</sup> Il n'y en a qu'un seul exemple : la Seine.

Durant le processus de traduction des toponymes, nous avons affronté des obstacles similaires comme dans le cas des anthroponymes, en ce qui concerne le choix entre le nom en forme originale et celle traduite. Un nom à la forme adaptée pour la langue communément parlée hors du territoire d'origine d'un toponyme s'appelle un *exonyme*.<sup>71</sup> Dans notre traduction, il était possible de trouver des noms équivalents tchèques pour un certain nombre des toponymes appartenant aux tous les groupes mentionnés plus haut, avec une exception des odonymes. Voir leur emploi ci-dessous :

#### III.3.2.1 Choronymes

Dans le cadre de notre travail, nous pouvons distinguer les choronymes naturelles et les choronymes administratifs. Le premier cas consiste d'un seul exemple, le nom du continent d'Europe, pour lequel nous avons trouvé son équivalent tchèque facilement :

(17) ... en Europe de l'Est (voir p. 57) : ... ve východní Evropě (voir p. 83)

Les choronymes administratifs comportent ici trois niveaux : les noms de pays, de régions et, par rapport à la France, de départements. Tandis qu'il existe, dans la langue tchèque, pour tous les pays un équivalent adéquat (18) (19), pour les régions (20) et les départements (21) français, la situation était différente et nous étions obligés de conserver la forme originale :

---

<sup>69</sup> *Toponimo*, Treccani, vocabolario online [en ligne]. [consulté le 2 avril 2020]. Disponible sur : <http://www.treccani.it/vocabolario/toponimo>.

<sup>70</sup> Toponymum (vlastní jméno zeměpisné, geonymum). czechEncy: Nový encyklopedický slovník češtiny. [En ligne]. [consulté le 4 août 2020]. Disponible sur : <https://www.czechency.org/slovník/TOPONYMUM>.

<sup>71</sup> Návoslovní komise ČÚZK, Český úřad zeměměřický katastrální, *Slovník toponymické terminologie pro standardizaci geografických jmen: Verze 1.03*, Český úřad zeměměřický katastrální, Prague, 2019.

- (18) ... de la Pologne à l'actuelle Biélorussie (voir p. 57) : ... od Polska až k dnešnímu Bělorusku (voir p. 83)
- (19) ... finalement rattachée à la Russie en 1793 (voir p. 57) : ... nakonec roku 1793 připojen k Rusku (voir p. 83)
- (20) ... en Roussillon (voir p. 70) : ... v Roussillonu (voir p. 95)
- (21) ... dans l'Indre (voir p. 68) : ... v departementu Indre (voir p. 93)

Pour ce dernier, nous considérons nécessaire d'employer le procédé de l'explicitation en ajoutant le mot tchèque *departement* pour que le lecteur tchèque, sans connaissances profondes de l'organisation territoriale de la France, puisse comprendre de quelle unité administrative s'agit-il.

### III.3.2.2 *Oikonymes*

Les choronymes ne sont pas trop fréquents dans le texte. Ce n'est toutefois pas le cas pour les oikonymes qui représentent le groupe le plus nombreux quant à la fréquence des toponymes. Outre les villes et les villages français, il sont cités également des oikonymes d'origines biélorusse (*Gomel*), ukrainienne (*Nikolaïev*), anglaise (*Chicago*), allemande (*Berlin*), portugaise (*São Paulo*) ou hébraïque (*Haïfa*). Nous avons suivi, en ce cas aussi, une règle simple : nous avons employé un exonyme tchèque s'il était possible de le trouver, sinon, nous avons conservé le nom original, décliné à la forme qui convient. Éventuellement, nous avons employé le procédé de l'explicitation là où le lecteur tchèque ne pourrait pas se douter quant à la nature de l'endroit cité. Voici des exemples :

- (22) ... partent en 1913 pour Paris (voir p. 64) : ... odchází v roce 1913 do Paříže (voir p. 89)
- (23) en Vence et à Cagnes-sur-Mer (voir p. 66) : ve Vence a v Cagnes-sur-Mer (voir p. 91)
- (24) à Bruxelles (voir p. 57) : v Bruselu (voir p. 83)

### III.3.2.3 *Odonymes*

Selon Knappová, quant à la traduction des noms de rues, de voies, de places et similaires, le traducteur doit choisir parmi plusieurs de solutions :

1. On cite, en tchèque, le nom d'un odonyme invariant sans le décliner ;
2. On ajoute un nom commun tchèque qui précède un odonyme en forme invariante ;

3. On conserve la base d'un odyne original en traduisant en tchèque le nom commun qui en fait partie ;
4. On traduit tous les composants d'un odyne.<sup>72</sup>

Suivant le caractère du texte qui représente un texte spécialisé (quoiqu'il se semble trouver aux confins de plusieurs genres), nous avons employé le plus souvent la méthode décrite dans le 2<sup>e</sup> paragraphe : étant donné que les noms des rues apparaissant dans le texte sont toujours introduits par les termes divers (cité Falguière, passage Dantzig, villa Seurat), nous conservons l'odyne entier en forme original en ajoutant un mot commun tchèque qui le précède :

(25) ... un bâtiment situé passage Dantzig (voir p. 64) : ... budova v ulici Passage Dantzig (voir p. 89)

Néanmoins, cette règle n'était pas respectée strictement dans tous les cas.

### III.3.3 Titres d'œuvres

Comme le texte source représente un exemple de texte spécialisé de l'histoire de l'art, il comporte un nombre considérable de titres d'œuvres, pas seulement du domaine des arts plastiques mais également de la littérature. Concernant ces titres, nous les pouvons classer en deux groupes : ceux qui ont leurs équivalents ou, en cas des ouvrages littéraires, titres tchèques, toujours suivant les traductions publiées au passé, ou, pour les ouvrages d'art, l'usage enraciné dans le milieu tchèque :

#### III.3.3.1 Œuvres d'arts plastiques

Il s'agissait surtout des œuvres des grands maîtres cités, en tant que Rembrandt (*Bœuf écorché* → *Stažený vůl* ; *Une femme au bain* → *Betsabé s dopisem krále Davida*), Raphaël (*Portrait de Jules II* → *Portrét papeže Julia II.*), Léonard de Vinci (*L'Homme de Vitruve* → *Vitruviánský muž*), Courbet (*Demoiselles au bord de la Seine* → *Dívky na břehu Seiny*) ou Munch (*Le Cri* → *Výkřik*).

Pour les artistes pas tellement connus, surtout français, dont l'œuvres n'ont pas d'équivalents tchèques, nous étions obligés de proposer les titres par nous-mêmes. Il s'agit de

<sup>72</sup> KNAPPOVÁ, Miloslava, *Začleňování cizojazyčných názvů ulic a náměstí do českých textů*. Dans : *Naše řeč: listy pro vzdělávání a třibení jazyka českého*, E. Šolc, Prague, 1967, vol. 50, pp. 12–22. Aussi disponible sur : <https://kramerius.lib.cas.cz/uuid/uuid:491f58f3-4c3e-11e1-1331-001143e3f55c>.

tous les toiles de Soutine (*L'Apprenti* → *Učeň* ; *L'Enfant au jouet* → *Dítě s hračkou* ; *L'Homme en prière* → *Muž při modlitbě* ; *Le Vieil Homme* → *Stařec* ; *La Mare aux canards* → *Kachní tůňka* et autres), de son ami Kikoïne (*Chemin dans les arbres* → *Cesta mezi stromy*) ou, par exemple, du peintre espagnol baroque Juan de Valdès Leal. En cas de ce dernier, nous avons décidé de conserver les titres originaux latins (*In ictu oculi*, *Finis gloriae mundi*) en ajoutant les traductions libres entre parenthèses (Mrknutím oka, Konec světské slávy) pour que le lecteur puisse mieux comprendre tout le contexte sans regarder les toiles, dont illustrations manquent.

### III.3.3.2 Œuvres littéraires

Comme nous l'avons mentionné plus haut, en ce qui concerne les titres d'ouvrages littéraires, pour ceux dont traductions tchèques étaient publiées au passé, leurs titres tchèques officiels étaient employés (voir Homère : *Odyssée* → *Odysseia* ; Semain : *Au jardin de l'Infante* → *Zahrada Infantčina* ; France : *Les Opinions de Jérôme Coignard* → *Názory pana Jeronyma Coignarda*).

Pour les ouvrages qui n'étaient jamais publiés en tchèque, suivant l'usage de plusieurs dictionnaires et ouvrages de référence sur la littérature consultés, nous avons conservé le titre original en lettres italiques en le suivant d'une proposition du titre tchèque entre parenthèses, déduit à l'aide de la traduction libre. Voici quelques exemples :

(26) ... l'écrivain Jean Lorrain, l'auteur d'*Histoire de masques* (voir p. 58) : ... spisovatel Jean Lorrain, autor *knihy Histoire de masques (Dějiny masek)* (voir p. 84)

(27) ... comme les héros des *Copains* de Jules Romain (voir p. 66) : ... jako hrdinové *románu Julese Romaina Les Copains (Přátelě)* (voir p. 91)

Notre motivation pour cette solution est la même qu'en cas de l'usage de l'explicitation, c'est-à-dire pour éclaircir autant que possible la signification d'objet duquel l'on parle.

## III.4 Transformations employées

### III.4.1 Transformations lexico-sémantique

Dans le processus de traduction, nous avons abordé un grand nombre de situation dans lesquelles nous avons employé une des transformations lexico-sémantiques telles que



l'explication, la concrétisation, la généralisation, la modulation et encore l'adaptation. Comme nous l'avons déjà traité dans la partie théorique, **l'explicitation** signifie qu'on ajoute un renseignement explicatif à une notion dont signification ne serait pas claire pour un lecteur du texte cible. Voici quelques exemples :

(28) Gauguin expose à la galerie Durand-Ruel. (voir p. 57) : Gauguin vystavuje v pařížské galerii Durand-Ruel. (voir p. 83)

Dans ce cas, ce qui est nécessaire de savoir pour un lecteur, c'est qu'il s'agit d'une galerie en parlant de Durand-Ruel, ce qui est également exprimé dans le texte source. Néanmoins, nous avons décidé d'ajouter l'information que cette galerie se situe à Paris, ce qui est probablement clair pour un lecteur français, mais pas pour un lecteur tchèque. Nous le considérons important à savoir puisque la location de Paris nous déjà peut évoquer quelque chose et un lecteur peut mieux se plonger dans le contexte culturel et historique, ce que nous trouvons le but de ce chapitre introductif. Nous avons eu la même motivation aussi pour les autres exemples :

(29) à l'Opéra (voir p. 64) : do pařížské opery (voir p. 89)

(30) la série de *L'Homme en prière* (voir p. 66) : sérii obrazů *Muže při modlitbě* (voir p. 91)

(31) en Roussillon (voir p. 70) : v oblasti Roussillon (voir p. 95)

(32) dans un article de *Comoedia* (voir p. 72) : v článku v kulturním revue *Comoedia* (voir p. 97)

Vis-à-vis de l'explicitation, nous citons aussi deux exemples de **l'explication**, consistant du remplacement d'une expression par une périphrase ou une locution périphrastique pour éclaircir sa signification :<sup>73</sup>

(33) ... pour la série de cinq toiles de *L'Homme en prière* (voir p. 66) : ... pro sérii pěti pláten zobrazujících muže při modlitbě (voir p. 91)

Parmi les autres transformations lexico-sémantiques c'était également **la modulation** que l'on a employée en traduisant assez souvent. La modulation signifie une modification ou changement du point de vue ou de l'aspect<sup>74</sup> et il s'agit d'un des procédés liés à la traduction un peu plus libre. Voici quelques exemples pour le démontrer :

---

<sup>73</sup> VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ, *Cvičebnice překlada pro rusisty*:... op. cit., p. 10.

<sup>74</sup> STEINEROVÁ, Helena, *Antonio Tabucchi*:... op. cit., p. 10.

- (34) l'évolution de l'art du peintre (voir p. 58) : vývoj malířova stylu (voir p. 84)
- (35) Cette fois, le massacre [...] est connu à l'étranger. (voir p. 59) : Tentokrát se o masakru [...] dozvídají i v zahraničí. (voir p. 84)
- (36) en arrosa l'écorché et se remit à peindre. (voir p. 67) : staženého vola s ní pokropil a maloval dál. (voir p. 92)
- (37) La scène a eu un témoin, Paulette Jourdain (voir p. 67) : Scéně přihlížela Paulette Jourdainová (voir p. 92)
- (38) [elle] a souvent posé (voir p. 67) : často [...] stála modelem (voir p. 92)
- (39) Les touches picturales (voir p. 71) : tahy (voir p. 95)
- (40) de la découverte de « l'art nègre ». (voir p. 69) : zkoumání afrického umění. (voir p. 94)
- (41) On ne le revit pas. (voir p. 73) : A už se neukázal. (voir p. 98)

Les autres transformations lexico-sémantiques n'étaient pas si fréquentes. Néanmoins, nous citons également un exemple de **la généralisation** pour laquelle nous avons décidé pour éviter dans le texte cible la répétition trop fréquente du mot *bœuf* (*hovězí*) qui s'accumule dans le chapitre *De la vache enragée au Bœuf écorché* :

- (42) On ramena le bœuf à l'atelier (voir p. 67) : Maso přivezli do ateliéru (voir p. 92)

Avant de passer vers les transformations grammaticales, nous ajoutons également un exemple de **l'adaptation**. Il s'agit d'un proverbe italien cité en version originale avec la traduction en français mise entre parenthèses. C'est pourquoi nous, dans le texte cible, conservons cette forme proposée par l'auteur de l'original : nous citons le proverbe en italien en ajoutant son équivalent tchèque. Il faut mentionner qu'en tchèque, il ne s'agit pas d'un proverbe largement reconnu et utilisé, c'est pourquoi il est discutable si la traduction tchèque ne représente plutôt un simple éclaircissement du sens au lieu du proverbe équivalent :

- (43) « Si non e vero e bene trovato » (« Si ce n'est pas vrai, du moins est-ce bien trouvé ») (voir p. 59) : *Se non è vero è ben trovato*: I kdyby to nebyla pravda, přinejmenším je to dobrá historka. (voir p. 85)

### III.4.2 Transformations grammaticales

Dans le sous-chapitre présent, nous traitons des transformations grammaticales, c'est-à-dire celles qui transforment l'entière construction syntaxique. Nous abordons le plus

souvent celles de la transposition, la condensation, l'univerbation ou la multiverbation, le changement de la voix et aussi l'emploi du gérondif. Nous allons commencer par **la transposition** ce qui était une transformation la plus fréquente. Concernant ce procédé, il s'agit du changement des catégories grammaticales telles que le numéro, le temps, l'aspect, etc.<sup>75</sup> Il est donc possible de les classer par rapport à la nature de changements effectués. Vu la nature des langues source et cible, nous avons différencié trois groupes des transpositions les plus courantes :

1. *Préposition + substantif* dans la LS → *adjectif* dans la LC :

(44) ses relations de Montparnasse (voir p. 70) : svých montparnaských známých (voir p. 94)

(45) exposition de groupe (voir p. 72) : na skupinové výstavě (voir p. 97)

(46) soirée d'inauguration (voir p. 73) : zahajovacího večera (voir p. 98)

(47) École de Paris (voir p. 78) : Pařížská škola (voir p. 102)

2. *Préposition + substantif* dans la LS → *adverbe* dans la LC :

(48) en diagonale (voir p. 72) : diagonálně (voir p. 97)

3. *Substantif en singulier* dans la LS → *substantif en pluriel* dans la LC et vice versa :

(49) plein d'espoir *sg.* (voir p. 56) : plný nadějí *pl.* (voir p. 82)

(50) de la frontière espagnole *sg.*, Céret (voir p. 70) : od města Céret na španělských hranicích *pl.* (voir p. 94)

(51) passe sous la porte *sg.* (voir p. 67) : teče pode dveřmi *pl.* (voir p. 92)

(52) Il fut à l'origine *sg.* (voir p. 69) : Byl u počátků *pl.* (voir p. 94)

(53) des ustensiles de cuisine *pl.* (voir p. 59) : kuchyňské náčiní *sg.* (voir p. 85)

Ce dernier est, en plus, particulier, parce qu'il représente également la transposition de la liaison de la préposition *de* et le substantif *cuisine* ce qui devient en tchèque l'adverbe *kuchyňské*. C'est pourquoi nous pourrions le classer également en premier groupe des transpositions.

L'autre transformation grammaticale largement employée dans la traduction franco-tchèque est **l'univerbation** qui consiste à traduire une locution composée de plusieurs

---

<sup>75</sup> VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ, *Cvičebnice překladu pro rusisty:...* op. cit., p. 10.

mots par une expression d'un seul mot.<sup>76</sup> L'emploi de l'univerbation était assez souvent grâce à la flexion de la langue tchèque, c'est-à-dire de sa capacité de dériver de nouvelles formes et de concentrer, par exemple, des locutions verbales en français à un seul verbe en tchèque :

(54) Le bœuf était devenu noir (voir p. 67) : Zčernalo (voir p. 95)

(55) est [...] né en Roussillon (voir p. 70) : vzniklo v oblasti Roussillon (voir p. 95)

L'univerbation était employée également au niveau nominal :

(56) La petite ville pyrénéenne (voir p. 70) : Pyrenejské městečko (voir p. 95)

(57) la nature morte (voir p. 65) : zátiší (voir p. 90)

(58) sur le billet de banque (voir p. 73) : na bankovku (voir p. 99)

Ce qui représente le procédé opposé à l'univerbation, c'est **la multiverbation** :

(59) dorénavant (voir p. 73) : od nynějška (voir p. 98)

(60) [elle] a souvent posé (voir p. 67) : často [...] stála modelem (voir p. 92)

(61) les élèves impécunieux (voir p. 61) : žáky bez finančních prostředků (voir p. 87)

Les deux derniers procédés fréquemment utilisés en traduisant notre texte représentent **la compression** et **la diffusion**. Comme nous l'avons déjà mentionné, ces deux transformations comportent le plus souvent, en relation traductionnelle *le français – le tchèque*, la traduction du gérondif, assez courant dans le français, mais peu utilisé de nos jours dans le tchèque. On peut le transformer à travers de plusieurs moyens : on peut remplacer le gérondif par une proposition principale, par une proposition subordonnée ou par exemple par l'infinitif.<sup>77</sup> Outre le gérondif, ce sont également de nombreuses constructions d'infinitif. En tchèque, l'équivalent à ces constructions n'existe pas, c'est pourquoi il est nécessaire de les transformer, pareillement qu'en cas du gérondif, en utilisant des propositions subordonnées, ce qui élargit une phrase dans la langue cible. Voici quelques exemples :

(62) « Longtemps, il avait voulu peindre une toile dans le genre du Bœuf de Rembrandt sans s'y décider. » (voir p. 67) : „Už dávno chtěl namalovat obraz ve stylu Rembrandtova Staženého vola, aniž by se k tomu kdy odhodlal. “ (voir p. 92)

---

<sup>76</sup> Ibid., p. 11.

<sup>77</sup> VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ, *Cvičebnice překladu pro rusisty:...* op. cit., p. 10.

- (63) Soutine y demeure de 1913 à 1920 sans y être locataire officiel. (voir p. 65) : Soutine zde pobývá mezi lety 1913 a 1920, aniž by byl oficiálním nájemníkem. (voir p. 89)
- (64) Un jour, Modigliani peint un portrait [...] sur une porte de l'appartement des Zborowski, déclenchant la fureur d'Anna [...]. (voir p. 66) : Jednoho dne Modigliani namaluje portrét [...] na dveře bytu Zborowských. To Annu rozzuří [...]. (voir p. 91)
- (65) Depuis son arrivée à Paris, Soutine mène une vie difficile faite de travaux durs et peu rémunérateurs, partageant logements et ateliers avec d'autres artistes, [...]. (voir p. 68) : Od svého příjezdu do Paříže Soutine vede těžký život plný tvrdé a málo placené práce. Sdílí ubytování a ateliéry s dalšími umělci, [...]. (voir p. 93)

## IV Glossaire

### IV.1 Termes liés au contexte historico-politique

<b>A</b>	
accuser <i>v.</i>	obžalovat, obvinít
Affaire <i>n. f.</i> [de Dreyfus]	Dreyfusova aféra <sup>78</sup>
agriculture <i>n. f.</i>	zemědělství, rolnictví
anarchiste <i>adj.</i>	anarchistický
anarchiste <i>n. m.</i>	anarchista
antisémite <i>adj.</i>	protižidovský, antisemitský
assassinat <i>n. m.</i>	(úkladná) vražda
<b>B</b>	
bolchevik <i>n. m.</i>	bolševik
<b>C</b>	
camp <i>n. m.</i>	tábor
~ d'intégration	integrační tábor
carte <i>n. f.</i> d'identité	občanský průkaz
clandestinement <i>adv.</i>	nezákonně, načerno, tajně
franchir ~ la frontière	ilegálně překročit hranice
clandestinité <i>n. f.</i>	illegalita
commerce <i>n. m.</i>	obchod, trh
condamnation <i>n. f.</i>	odsouzení
congrès <i>n. m.</i> fondateur	zakládací sjezd
<b>D</b>	
député <i>n. m.</i>	poslanec, zástupce (např. hnutí)
district <i>n. m.</i>	obvod, okres, oblast
~ rural	venkovská oblast, venkov
droit <i>n. m.</i>	právo

<sup>78</sup> Scandal judiciaire et politique français entre les années 1894 et 1906. Nommé après le capitaine Alfred Dreyfus. Deux fois trouvé coupable et réhabilité plus tard, Dreyfus a été accusé d'espionnage pour l'Empire allemand pendant la guerre franco-allemande par le tribunal militaire en 1894 sur la base de preuves falsifiées. L'Affaire a fortement divisé l'opinion française et a destabilisé la III<sup>e</sup> république. Source : Encyclopédie Larousse [en ligne]. [consulté le 2 avril 2020]. Disponible sur : [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/affaire\\_Dreyfus/117099](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/affaire_Dreyfus/117099).

<b>E</b>	
élections <i>n. f. pl.</i>	volby
élire <i>v.</i>	(z)volit
<b>F</b>	
frontière <i>n. f.</i>	hranice
<b>G</b>	
gouvernement <i>n. m.</i>	vláda
~ de la ville	vedení města
Grands-ducs <i>n. m. pl. de Lituanie</i>	litevští velkovévodové
groupes <i>n. m. pl. syndicalo-politiques</i>	odborářsko-politické skupiny
guerre <i>n. f.</i>	válka
déclaration de la ~	vyhlášení války
<b>I</b>	
industrie <i>n. f.</i>	průmysl
immigré <i>n. m.</i>	imigrant, přistěhovalec
<b>J</b>	
jui f, -ve <i>adj.</i>	židovský
jui f, -ve <i>n.</i>	Žid, Židovka
<b>L</b>	
lituanien <i>adj.</i>	litevský
lituanien <i>n.</i>	Litevec, litevština
<b>M</b>	
menchevik <i>n. m.</i>	menševik (menšínář)
meurtre <i>n. m.</i>	vražda
militant <i>n. m.</i>	bojovník, aktivista, militant
mouvement <i>n. m.</i>	hnutí (politické)
<b>P</b>	
parti <i>n. m. politique</i>	politická strana

Parti <i>n. m.</i> social-démocrate russe (Parti ouvrier social-démocrate de Russie – POSDR)	Ruská sociálně demokratická dělnická strana (RSDDS) <sup>79</sup>
passer <i>n. m.</i>	převaděč (přes hranice)
pogrom <i>n. m.</i>	pogrom <sup>80</sup>
population <i>n. f.</i>	obyvatelstvo
possession <i>n. f.</i> des rois de Pologne	držba polských králů
Première Guerre mondiale	první světová válka
prison <i>n. f.</i> des peuples	vězení národů
<b>R</b>	
rafle <i>n. f.</i> ~ du Vél d'Hiv	razie, zátah (policejní) deportace na Zimní velodrom <sup>81</sup>
recrutement <i>n. m.</i> ~ militaire	odvod, nábor odvod k vojenské službě
Russie <i>n. f.</i> tsariste	carské Rusko
<b>S</b>	
scandal <i>n. m.</i> du Panama	Panamská aféra <sup>82</sup>
se scinder <i>v.</i>	(roz)dělit se
Seconde Guerre mondiale	druhá světová válka
socialisme <i>n. m.</i> ~ juif	socialismus židovský socialismus
socialiste <i>adj.</i>	socialistický
<b>T</b>	
tsar <i>n. m.</i>	car

<sup>79</sup> Équivalent français au nom original russe *Российская социал-демократическая рабочая партия, РСДРП*.

<sup>80</sup> Il s'agit d'une attaque accompagnée de pillage et de meurtres perpétrée contre une communauté juive dans l'Empire russe. Source : Dictionnaire Larousse [en ligne]. [consulté le 2 avril 2020]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pogrom/61975>.

<sup>81</sup> Abréviation de la « rafle du Vélodrome d'Hiver ». Ce terme désigne la plus grande arrestation massive de Juifs étrangers ou apatrides en France. Opérée le 16 et le 17 juillet 1942 à Paris, sur ordre des autorités allemandes avec la collaboration de la police française. Source : Encyclopédie Larousse [en ligne]. [consulté le 2 avril 2020]. Disponible sur : [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/rafle\\_du\\_V%C3%A9lodrome/148491](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/rafle_du_V%C3%A9lodrome/148491).

<sup>82</sup> Il s'agit d'une affaire politique de corruption des années 1888–1893, durant la III<sup>e</sup> république. Liée au percement du canal de Panama, le scandale éclabousse plusieurs hommes politiques et industriels français et ruine des centaines de milliers d'épargnants qui ont facilité la fondation de la Compagnie universelle du canal interocéanique de Panama. Source : Encyclopédie Larousse [en ligne]. [consulté le 2 avril 2020]. Disponible sur : [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/affaire\\_de\\_Panam%C3%A1/136916](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/affaire_de_Panam%C3%A1/136916).



## U

Union *n. f.* générale des travailleurs juifs (Bund)      Všeobecný dělnický židovský svaz (Bund)<sup>83</sup>

## V

vote *n. m.*      (od)hlasování, schválení (např. zákona)

## Z

zone *n. f.*      zóna, pásma, oblast, území  
~ de résidence de Russie      ruská zóna/linie osídlení<sup>84</sup>

## IV.2 Termes liés à la théorie de l'art

### A

angle <i>n. m.</i>	roh
~ supérieur	horní roh
~ inférieur	dolní roh
antique <i>adj.</i>	antický, starobylý, starodávný
apprenti <i>n. m.</i>	učeň, učedník
arrière-plan <i>n. m.</i>	pozadí
arrondi <i>n. m.</i>	zaoblení
art <i>n. m.</i>	umění
évolution de l'~	vývoj umění
évolution de l'~ du peintre	vávoj malířovy tvorby
~s graphiques	grafika, grafické umění, polygrafie
haut lieu de l'~ mondial	významné centrum světového umění
histoire de l'~	dějiny umění
historien d'~	historik umění

<sup>83</sup> Équivalent français au notion original yiddish « אַלגעמיינער יידישער אַרבעטער בונד אין ליטע, פּוילן און רוסלאַנד » (transcription en caractères romains : *algemeyner yidisher arbeter bund in lite, poyn un rusland*) et russe « Всеобщий еврейский рабочий союз в Литве, Польше и России », plus connu comme le Bund (yiddish : בונד, russe : Бунд). Parti socialiste juif fondé en 1897 à Vilnius par des socialistes soucieux de défendre les Juifs contre l'antisémitisme en se rattachant aux mouvements sociaux-démocrates qui se développaient en Europe à l'époque. Source : Encyclopédie Larousse [en ligne]. [consulté le 2 avril 2020]. Disponible sur : <https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/Bund/99023>.

<sup>84</sup> Une zone strictement limitée à l'Ouest de l'Empire russe, créée par l'impératrice Catherine II à la suite de l'annexion russe d'une partie de Pologne. Les juifs n'avaient pas le droit de s'établir ailleurs (même si certaines catégories ont bénéficié de dérogations ponctuelles). Source : Academ, le campus numérique juif [en ligne]. [consulté le 2 avril 2020]. Disponible sur : <http://www.akadem.org/medias/documents/1-foyers-juifs-russie.pdf>.

~ moderne	moderní umění
~ mondial	světové umění
~ nègre	africké umění
artiste <i>n. inv.</i>	umělec, výtvarník
atelier <i>n. m.</i>	ateliér, dílna
auteur <i>n. m.</i>	autor, původce
<b>B</b>	
badigeonner <i>v.</i>	potírat, natírat
baroque <i>n. m.</i>	baroko
~ espagnol	španělské baroko
beaux-arts <i>n. m. pl.</i>	výtvarná, krásná umění
École des ~	Akademie výtvarných umění
buste <i>n. f.</i>	bysta i busta, poprsí
<b>C</b>	
caricature <i>n. f.</i>	karikatura
centré, ~e <i>adj.</i>	(vy)centrovaný
ciseaux <i>n. m. pl.</i>	nůžky
~ de tailleur	krejčovské nůžky
collection <i>n. f.</i>	sbírka
collectionneur <i>n. m.</i>	sběratel
coloris <i>n. m.</i>	kolorit, zabarvení
dégradation de ~	vyblednutí
conservateur <i>n. m.</i>	konzervátor (např. památkových objektů)
copier <i>v.</i>	napodobovat, kopírovat
créateur <i>n. m.</i>	tvůrce, autor
<b>D</b>	
dessin <i>n. m.</i>	kresba, kreslení, náčrt, návrh
dessiner <i>v.</i>	kreslit, načrtávat, črtat
devenir noir <i>loc. v.</i>	zčernat
décomposition <i>n. f.</i>	rozklad, rozložení
diagonale <i>n. f.</i>	úhlopříčka, diagonála
en ~	napříč, úhlopříčně
donner pour titre <i>loc. v.</i>	nazvat, pojmenovat

<i>droite n. f.</i>	přímka, pravá strana, pravice
<i>faire passe une ~</i>	vést přímku
<b>E</b>	
<i>esquisse n. f.</i>	skica, náčrt
<i>exposition n. f.</i>	výstava, vystavení, expozice
<i>~ de groupe</i>	skupinová, společná výstava
<i>Exposition universelle</i>	Světová výstava (Expo)
<i>expressionnisme n. m.</i>	expresionismus
<b>F</b>	
<i>forme n. f.</i>	tvar, forma
<i>fusion n. f.</i>	fúze, spojení, sloučení
<b>G</b>	
<i>graveur n. m.</i>	rytec
<i>grec, ~que adj.</i>	řecký
<b>H</b>	
<i>héliogravure n. f.</i>	heliogravura, klíčotypie, fotogravura (hlubotisk)
<i>horizont al, -ale (pl. m. -aux) adj.</i>	horizontální, vodorovný
<i>huile n. m.</i>	olej, olejomalba
<i>~ sur toile</i>	olej na plátně
<i>~ sur bois</i>	olej na dřevěné desce
<b>I</b>	
<i>illustration n. f.</i>	ilustrace, osvětlení, vysvětlení (čeho)
<i>~ privilégiée de qc</i>	dobrá ukázka (čeho)
<b>L</b>	
<i>ligne n. f.</i>	linka, linie, čára
<i>~ droite</i>	přímka
<i>~ sinueuse</i>	křivka ?, zakroucená, zakřivená linie
<i>losange n. m.</i>	kosočtverec
<b>M</b>	
<i>maître n. m.</i>	mistr, učitel, vedoucí
<i>~s anciens</i>	starí mistři
<i>maniérisme n. m.</i>	manýrismus, vyumělkovanost
<i>masque n. f.</i>	maska, škraboška

~ de carnaval	masopustní (karnevalová) maska
mécène <i>n. m.</i>	mecenáš
métier <i>n. m.</i>	řemeslo, povolání
milieu <i>n. m.</i>	střed, prostředek, polovina, prostředí
~ du portrait	střed, prostřední část portrétu
modèle <i>n. m.</i>	model, vzor, předloha
~ classique	tradiční model
reprendre le ~ classique	užít tradičního modelu
prendre pour ~	vzít si za vzor
mouvement <i>n. m.</i>	pohyb
musée <i>n. m.</i>	muzeum
gardien du ~	hlídač (v muzeu), kustod

## N

nature morte <i>loc. n. f.</i>	zátiší
noir et blanc <i>loc. adj. inv.</i>	černobílý

## O

œuvre <i>n. f.</i>	dílo
~ de Soutine	Soutinovo dílo
chef-d'~	mistrovské dílo

## P

paysage <i>n. m.</i>	krajina, krajinomalba
peindre <i>v.</i>	malovat
peintre <i>n. inv.</i>	malíř
peinture <i>n. f.</i>	malířství, malba, obraz
~ de genre	žánrová malba
perspective <i>n. f.</i>	perspektiva
errer de ~	chyba v perspektivě
annihiler la ~	narušit (popřít) perspektivu
période <i>n. f.</i> de production	tvůrčí období
portrait <i>n. m.</i>	portrét, podobizna
auto~	autoportrét, vlastní podobizna
~ de trois quarts	tříčtvrťka, portrét ze tříčtvrťky
~ officiel	oficiální portrét

position <i>n. f.</i>	poloha, pozice, postoj, postavení
~ assise	sed, poloha vsedě
pose <i>n. f.</i>	póza, postoj, držení těla
~ distordue	zkroucená póza
poser <i>v.</i>	stát, sedět modelem, pózovat
profil <i>n. m.</i>	profil
de ~	z profilu
punaise <i>n. f.</i>	připínáček, rýsováček (ale i štěnice)
punaiser <i>v.</i>	připnout (připínáčkem)
pyramidal, ~e <i>adj.</i>	jehlanovitý, pyramidální

## R

Renaissance <i>n. f.</i>	renesance
reproduction <i>n. f.</i>	reprodukce, reprodukování
~ photographique	fotografická reprodukce
~ lithographique	litografická reprodukce
réalisme <i>n. m.</i>	realismus
rouleau ( <i>pl. ~x</i> ) <i>n. m.</i>	role, svitek

## S

sculpture <i>n. f.</i>	sochařství, socha, skulptura
~ grecque	řecké (antické) sochařství
sculpteur <i>n. m.</i>	sochař
série <i>n. f.</i>	řada, série
silhouette <i>n. f.</i>	obrys, silueta
sinueu x, -se <i>adj.</i>	klikatý, křivolaký, zakroucený
spectateur <i>n. m.</i>	divák
statue <i>n. f.</i>	socha
~ antique	antická socha
sujet <i>n. m.</i>	námět, téma
symétrique <i>adj.</i>	symetrický, souměrný
dis~	asymetrický, nesouměrný

## T

tableau ( <i>pl. ~x</i> ) <i>n. m.</i>	obraz, deska
talent <i>n. m.</i>	nadání, vlohy, talent

*touche n. f.*

*toile n. f.*

*traduire v.*

~ le mouvement

*transformation n. f.*

*transparence n. f.*

*trompe-l'œil n. m. inv.*

tah štětcem

plátno

přeložit, vyjádřit

vyjádřit, znázornit pohyb

proměna, přeměna, přetvoření, transformace

průhlednost, průsvitnost

iluzivní malba

## Conclusion

L'objectif du présent mémoire était de proposer une traduction de la publication *Soutine ou le lyrisme désespéré*, rédigé par le docteur en lettres français Jean-Jacques Breton et publiée en 2008 en tant que numéro 34 de hors-série par la maison d'édition dijonnaise Éditions Faton, et d'examiner sur le plans de la traduction les particularités des textes du domaine de l'histoire de l'art.

La partie théorique traitait deux sujets : pour commencer nous avons présenté la publication même sur le plan de sa structure formelle et de son contenu, ensuite, nous avons présenté son auteur et finalement l'histoire et la sphère publication des Éditions Faton. La deuxième partie théorique était consacrée à la discipline de la traductologie, nous nous sommes posés une question comment définit-on le terme de traduction, puis, nous avons examiné, sur la base des recherches de plusieurs linguistes contemporains, les aspects de tri des traductions, des transformations traductionnelles et nous avons dédié un chapitre à la problématique de la traduction spécialisée des textes du domaine d'histoire de l'art.

Nous avons divisé en deux grands chapitres également la partie pratique qui consistait à commenter les problèmes traductionnels que nous avons dû affronter dans le cadre du processus de la traduction. Nous avons commencé par comparer des langues source (le français) et cible (le tchèque) en fonction de la proximité typologique et du genre du texte traduit et de sa nature en général. Ensuite, nous avons expliqué notre motivation le procédé en ce qui concerne la traduction du titre de la publication et notre choix final. Successivement, nous avons traité les noms propres en expliquant et démontrant aux nombreux exemples comment nous avons procédé pour avoir atteint leurs formes équivalentes en tchèque. À la fin, nous avons présenté les transformations employées le plus souvent lors du processus traductionnel.

Le dernier chapitre consistait d'un glossaire divisé aux termes de la sphère historico-politique et celle liée à la théorie de l'art et des métiers. Étant donné que nous n'y avons classé que des termes que nous avons côtoyés dans la publication, il ne peut pas comporter tous les termes de ces domaines. Néanmoins, il peut être utile pour ceux qui s'envisagent à se préoccuper de la traduction des textes spécialisés du domaine des sciences humaines.

## Liste des abréviations

<i>adj.</i>	adjectif / adjectivale
<i>adv.</i>	adverbe / adverbiale
<i>ex.</i>	exemple
<i>f.</i>	féminin
<i>inv.</i>	invariant
KSO	Département des études slaves – Études polonaises
LC	langue cible
<i>loc.</i>	locution
LS	langue source
<i>m.</i>	masculin
<i>n.</i>	nom / nominale
n <sup>o</sup>	numéro
<i>p.</i>	page
<i>pl.</i>	pluriel
<i>sg.</i>	singulier
UPOL	Université Palacký à Olomouc
UTP	Úvod do teorie překladu
<i>v.</i>	verbe / verbale



## Resumé

Cílem předkládané bakalářské práce je návrh překladu textu biografické publikace *Soutine ou le lyrisme désespéré* z francouzského jazyka do českého. Publikace byla vydána v roce 2008 francouzským vydavatelstvím Éditions Faton, které proslulo jako vydavatelství kulturních a uměleckých revue, knih a doprovodných publikací k probíhajícím výstavám. Samotné dílo pojednává o životě a tvorbě Chaima Soutina, ruského malíře židovského původu, který většinu svého života strávil ve Francii a svým osobitým stylem ovlivnil evropskou výtvarnou scénu první poloviny dvacátého století.

Navzdory jeho významu a velkému množství zanechaných děl není v českém prostředí příliš známý, a to jak mezi širokou veřejností, tak ani mezi lidmi, kteří se v uměleckých kruzích aktivně pohybují. To přičítáme především malému množství pramenů v českém jazyce. Naší motivací pro volbu tématu bakalářské práce tak nebyl pouze aktivní zájem o problematiku překladatelství, ale i možnost šířit povědomí o tomto v našich končinách téměř neobjeveném umělci a kultuře obecně právě pro česky mluvící zájemce.

Práce je strukturovaná do čtyř velkých kapitol, z nichž první dvě náležejí do části teoretické, třetí a čtvrtá tvoří část praktickou. V první kapitole se věnuje výše zmíněné publikace po stránce obsahové a formální, dále krátce představuje autora díla a přibližuje publikační činnost vydavatelství Éditions Faton od jeho založení po současnost. V druhé kapitole se naopak zabýváme samotným překladem v rovině teoretické. Hledáme odpovědi na otázky, co to je překlad a čím se věda o něm zabývá. Další oddíl představuje jednotlivé druhy překladu a jejich rozdělení podle současných teorií. Následuje část, ve které se blíže zaměřujeme – vzhledem ke stylu a povaze zájmového textu – na konkrétní specifika překladu humanitně zaměřených textů, a především těch z oblasti výtvarného umění. Nakonec představujeme jednotlivé překladatelské postupy.

Naproti tomu praktická část sestává z komentáře k samotnému překladu a tematického glosáře. V komentáři nejdříve stručně srovnáváme typologickou příbuznost obou jazyků a nakonec se krátce vyjadřujeme jak k žánru překládaného textu, tak ke stylu, který není jednoduché definovat a pohybuje se dle našeho názoru na rozmezí stylu odborného a populárně-naučného. Následně nastiňujeme postup překladu názvu celého díla, a pokoušíme se obhájit námi zvolenou výslednou variantu. Vzhledem k charakteru překládaného díla je další část podrobněji věnována překladu vlastních jmen (antroponym, toponym a názvů literárních a

uměleckých děl), až se nakonec v posledním oddíle věnujeme jednotlivým překladovým transformacím, které jsme během překladatelského procesu uplatnili. Všechny kroky jsou doplněny o konkrétní příklady. Poslední část předkládané práce tvoří glosář, rozdělený tematicky na dva samostatné oddíly. Do prvního řadíme pojmy historicko-politické, do druhého potom termíny z oblasti výtvarného umění.

Práci doplňují celkem tři přílohy. V první nalezneme originální text překládané publikace, ve druhé pak námi navržený, pomocí uvedených postupů vytvořený český překlad. Poslední přílohu věnujeme ukázce malířské tvorby dotyčného umělce, která dokresluje překládaný text. Biografická data Chaima Soutina nejsou v příloze obsaženy, protože jsou předmětem samotného překládaného textu.

## **Bibliographie**

### **Bibliographie primaire**

BRETON, Jean-Jacques, *Soutine ou le lyrisme désespéré*, Éditions Faton, n° 34, Dijon, 2008.

### **Bibliographie secondaire**

ČERNÝ, Jiří, *Úvod do studia jazyka*, Rubico, Olomouc, 2008.

ELKINS, J., *Art History as a Global Discipline*. Dans : ELKINS, J. (ed.), *Is Art History Global?*, London, New York, 2007.

FÍŠER, Zbyněk, *Překlad jako kreativní proces: teorie a praxe funkcionalistického překládání*, Host, Brno, 2009.

GILE, Daniel, *La traduction. La comprendre, l'apprendre*, PUF, Paris, 2005.

GUIDÈRE, Mathieu, *Introduction à la traductologie. Penser la traduction : hier, aujourd'hui, demain*, De Boeck, Paris, 2010.

HOUSE, Juliane, *Translation: the basics*, Routledge/Taylor & Francis Group, New York, 2018.

HRDINOVÁ, Eva Maria, *Kultura v procesu překládu*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2017.

JATIOVÁ, Jana, *Termíny v člancích o Evropské unii, sociálně-politická oblast (rusko-český srovnávací plán)*, Olomouc 2010, Mémoire de licence, Université Palacký à Olomouc, Directrice de la recherche doc. PhDr. Eva Vysloužilová, Csc.

KNAPPOVÁ, Miloslava, *Začleňování cizojazyčných názvů ulic a náměstí do českých textů*. Dans : *Naše řeč: listy pro vzdělávání a třibení jazyka českého*, n° 50, E. Šolc, Prague, 1967.

KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRÝGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, *Překlad a překládání*, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Olomouc, 2010.

- KUFNEROVÁ, Zlata, *Čtení o překládání*, H & H, Jinočany, 2009.
- LADMIRAL, Jean-René, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris, 1994.
- LEVÝ, Jiří, HAUSENBLAS, Karel, ed., *Umění překladu*, vyd. 3., upr. a rozš. verze 2, I. Železný, Praha, 1998.
- LEVÝ, Jiří, *Umění překladu*, (4), upr. vyd., Apostrof, Praha, 2012.
- MOUNIN, Georges, *Les problèmes théorique de la traduction*, Gallimard, Paris, 1963.
- RADINA, Otomar, *Francouzština a čeština: systémové srovnání dvou jazyků*, Státní pedagogické nakladatelství, Prague, 1977.
- RAKOVÁ, Zuzana, *Les théories de la traduction*, Brno, Masarykova univerzita, 2014.
- SÁNDOR, A. M., *Besonderheiten beim Deutsch-Rumänischen Übersetzen von Texten aus dem Bereich der Kunstgeschichte*. Dans : *Professional Communication and Translation Studies 3* (1–2), 2010.
- STAN, Cristina, *Traduction : définition du concept et présentation des théories de la traduction* [En ligne]. Suceava, Roumanie, Université « Ștefan cel Mare ».  
Disponibile sur : <http://doct-us.usv.ro/article/viewFile/69/27>.
- STEINEROVÁ, Helena, *Antonio Tabucchi: Piccoli equivoci senza importanza. Traduzione commentata del racconto scelto*, Olomouc 2017, Mémoire de licence, Université Palacký à Olomouc, Faculté des arts, Directrice de la recherche Mgr. Lenka Kováčová.
- VILIKOVSKÝ, Ján, *Překlad jako tvorba*, Ivo Železný, Praha, 2002.
- VYSLOUŽILOVÁ, E. et al., *Cvičebnice překladu pro rusisty I.*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2002.
- VYSLOUŽILOVÁ, Eva a Milena MACHALOVÁ, *Cvičebnice překladu pro rusisty: politika, ekonomika*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2011.
- WALKER, M., *Translation for Art and Architecture History Applications*. Dans : *Translation Journal 3*, n° 2, 1999. [En ligne].  
Disponibile sur : <http://translationjournal.net/journal/08archit.htm>.

## **Dictionnaires consultés**

BALEKA, Jan, *Výtvarné umění: výkladový slovník (malířství, sochařství, grafika)*, Academia, Praha, 1997.

HLAVSA, Zdeněk, *Pravidla českého pravopisu: s dodatkem Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy České republiky*, (1), Academia, Praha, 1998.

KUDĚLKA, Viktor a František HOLEŠOVSKÝ, *Malý labyrint literatury*, Albatros, Praha, 1982.

*Malířské umění od A do Z: dějiny malířského umění od počátků civilizace*, (2), Rebo, Čestlice, 2006.

Názvoslovná komise ČÚZK, Český úřad zeměměřický katastrální, *Slovník toponymické terminologie pro standardizaci geografických jmen: Verze 1.03*, Český úřad zeměměřický katastrální, Prague, 2019.

NEUMANN, Josef a Vladimír HOŘEJŠÍ, *Velký francouzsko český slovník: I. díl. A–K*, Academia, Praha, 1974.

NEUMANN, Josef a Vladimír HOŘEJŠÍ, *Velký francouzsko český slovník: II. díl. L–Z*, Academia, Praha, 1974.

REJMAN, Ladislav, *Kapesní slovník cizích slov*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1971.

SICES, David, Jacqueline B. SICES et François DENOEU, *Francouzské idiomy: Idiotismes français*, Computer Press, Brno, 2009.

## **Dictionnaires et encyclopédies consultés en ligne**

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales [en ligne].

Disponibile sur : <https://www.cnrtl.fr/>

czechEncy, nový encyklopedický slovník češtiny [en ligne].

Disponibile sur : <https://www.czechency.org/>

Dictionnaire Larousse [en ligne].

Disponible sur : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais>

Dictionnaire Linguee [en ligne].

Disponible sur : <https://www.linguee.fr/>

Encyclopédie Larousse [en ligne].

Disponible sur : <https://www.larousse.fr/encyclopedie>

Internetová jazyková příručka, Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR [en ligne].

Disponible sur : <https://prirucka.ujc.cas.cz/>

L'Internaute, Expressions de la langue française [en ligne].

Disponible sur : <http://www.linternaute.fr/expression/>

Slovník českých synonym, Lingea [en ligne].

Disponible sur : <https://www.nechybujte.cz/slovník-ceskych-synonym>

Vocabolario Treccani [en ligne].

Disponible sur : <http://www.treccani.it/>

## **Autre sitographie consultée**

Academ, le campus numérique juif [en ligne].

Disponible sur : <http://www.akadem.org/>

Éditions Faton [en ligne].

Disponible sur : <https://www.faton.fr/>

Fnac Livre [en ligne].

Disponible sur : <https://www.fnac.com/livre.asp>

France 3 : Bourgogne-Franche-Comté [en ligne].

Disponible sur : <https://france3-regions.francetvinfo.fr/bourgogne-franche-comte/>

Le Cavalier Bleu Editions [en ligne].

Disponible sur : <http://www.lecavalierbleu.com/>

Naše řeč, Ústav pro jazyk český Akademie věd ČR, v. v. i. [en ligne].

Disponible sur : <http://nase-rec.ujc.cas.cz/>

## **Autres sources**

Cours *KSO/UTP, Úvod do teorie překladu*. Chargé de cours : Mgr. Jan Jeništa, Ph.D, maître-assistant du Département des études slaves. UPOL, Faculté des arts, Département des études slaves, 2018.

## Annexe 1 : Texte original

# SOUTINE

## ou le lyrisme désespéré

### Une jeunesse aux confins de la légende

Enfant d'une légende qu'il a lui-même nourri, Soutine est aussi le fils d'une terre d'Europe orientale, où brille, malgré la misère et la persécution, une riche culture juive. Contrariée ou non, sa vocation se dessine tôt, et prend un tournant définitif à l'École des beaux-arts de Vilnius.

*« Trois choses conviennent au juif véritable : un agenouillement absolu, un cri sans voix, une danse immobile. »*

– Rabbi Menahem Mendel

### La France autour de 1893

1893, l'année de la naissance de Soutine, c'est l'année du scandale de Panama. En France, la poussée socialiste aux élections fait élire quarante et un députés de ce mouvement, dont Jean Jaurès, élu à Carmaux, et Millerand à Paris. Jean Grave, plein d'espoir, publie *La Société mourante et l'Anarchie*. La poésie est illustrée par Hérédia avec *Les Trophées*, Mallarmé avec *Vers et Prose*, Saint-Pol Roux avec *Les Reposoirs de la procession*, Samain avec *Au jardin de l'Infante* : formes classiques et modernes se côtoient. En prose paraissent *Du sang, de la volupté et de la mort* de Maurice Barrès, *Le Docteur Pascal* d'Émile Zola (fin des Rougons-Macquart), *Les Opinions de Jérôme Coignard* d'Anatole France. Zola prononce



l'horizon funèbre de Maupassant. Camille Claudel sculpte *Clotho*. Gauguin expose à la galerie Durand-Ruel. C'est le Salon des Vingt à Bruxelles.

L'année suivante, 1894, voit l'assassinat de Sadi Carnot, le vote des « lois scélérates » contre les anarchistes, la première condamnation de Dreyfus et le début de l'Affaire (1894-1899). C'est en 1896 que naît l'une des figures certes controversées, mais parmi les plus originales de l'art et de la littérature du siècle, André Breton.

### **Les racines de Soutine : la région Litvak**

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un pays qui transcende les frontières des provinces de l'Empire russe existe en Europe de l'Est, un pays qui s'étend de la Pologne à l'actuelle Biélorussie : ce « yiddishland » lituanien que l'on appelle la région *litvak*. Jusqu'à la Première Guerre mondiale s'y développe une culture juive brillante, originale et attachante, dans les conditions difficiles, secouée par les pogroms comme en 1881. Dans cette région, 1890 voit la naissance de Pinchas Krémègne et 1892 celle de Michel Kikoïne. Soutine, lui, naît en 1893 dans l'Empire russe, à Smilovitchi, à une trentaine de kilomètres de Minsk, actuellement en Biélorussie, dans une famille juive. Lui-même dit plutôt 1894 mais nous adoptons la date figurant sur les documents officiels. Minsk est une des villes les plus anciennes de Russie occidentale. Elle a été la possession des grands-ducs de Lituanie jusqu'en 1569 (ce qui explique que parfois Soutine se retrouve lituanien), puis celle des rois de Pologne, est a été finalement rattachée à la Russie en 1793. L'édition de 1895 du Larousse décrit le gouvernement de Minsk ainsi : « Agriculture arriérée ; commerce et industrie insignifiants », avec une population fort pauvre.

À Vilnius, l'autre grande ville du pays *litvak*, en 1897, est créée l'Union générale des travailleurs juifs connue sous le nom de Bund (« union » en yiddish) et c'est en 1898, à son initiative, qu'a lieu à Minsk le congrès fondateur du parti social-démocrate russe (POS DR). À l'époque, l'expression « sociaux-démocrates » désigne les révolutionnaires : en 1903, le POS DR se scindera en bolcheviks et mencheviks. Le Bund est donc un parti politique né de la fusion de groupes syndicalo-politiques et constitué par des militants socialistes juifs de Pologne, de Lituanie et de la « zone de résidence » de Russie. Dans l'Empire russe, les juifs n'ont pas le droit de s'installer où bon leur semble – ce n'est pas pour rien que la Russie est surnommée la « prison des peuples » ! En 1835, Nicolas I<sup>er</sup>, qui avait instauré le recrutement militaire forcé des enfants juifs à partir de 12 ans, créa en effet une « zone de résidence forcée » réunissant la

Lituanie, la Biélorussie, l'Ukraine (à l'exception des districts ruraux), la Crimée (à l'exception de Nikolaïev et Sébastopol). Un vaste ghetto peuplé de 5 à 6 millions d'habitants.

## **D'un autoportrait à l'autre**

Il arrivera longtemps à Soutine de se mettre nu devant le miroir pour voir si subsistent toujours les anciennes marques des piqûres de punaise de la cité Falguière. Angoisse du peintre devant sa propre image. C'est ce que fait ressentir l'*Autoportrait* de l'Ermitage où le corps a disparu. La structure semble bien sage. Le visage est bien centré. À première vue, les deux parties du tableau semblent symétriques. Mais il faut y regarder de plus près. Si l'on fait passer une droite par le milieu du portrait, on se rend compte qu'il est dissymétrique, comme en témoignent le col de la veste ou les épaules, qui ne sont pas horizontales. Il s'agit pour le peintre de traduire le mouvement.

Les autoportraits de Soutine offrent illustration privilégiée de l'évolution de l'art du peintre du réalisme jusqu'à l'expressionnisme le plus véhément. On peut à cet égard comparer l'autoportrait à celui dit *Soutine grotesque* : une transformation totale de la vision du monde réel. Dans ce dernier, la seule ligne droite est celle de la cuisse, qui souligne la disparition du siège. La représentation de l'arrière-plan n'existe plus. Toutes les lignes sont sinueuses.

Nous connaissons par Élie Faure la passion de Soutine pour la sculpture grecque. Nous ne sommes pas loin ici de ces statues antiques aux bras dissimulés dans des drapés. Cette œuvre reprend le modèle classique d'un portrait de trois quarts assis. Mais l'artiste se présente comme un recul et refuse ainsi d'inviter pleinement le spectateur dans sa toile : le corps est quasiment de profil, le bras barre le tableau comme pour en refuser l'accès. Seul le visage est bien de trois quarts et, loin du réalisme de l'autoportrait de l'Ermitage, il est devenu une caricature, un masque de carnaval. Comme le disait l'écrivain Jean Lorrain, l'auteur de *Histoires de masques*, et contrairement à ce que l'on pourrait croire, « le masque ne cache pas, il révèle ».

Cette pose distordue et ce visage clownesque peuvent être interprétés comme un portrait du double que l'artiste pense avoir en lui. L'œuvre de Soutine, ce sera toujours la recherche du caché derrière l'apparent, du permanent derrière le mouvant.

1903 : c'est le pogrom de Kichinev en Bessarabie. Cette fois, le massacre commis avec la bénédiction gouvernementale est connu à l'étranger. En 1912 encore, un jeune homme de Kiev, Beilis, est accusé de meurtre rituel. Après trente-cinq jours de procès, il ne doit la vie qu'à une forte mobilisation en Russie et à l'étranger.

### **L'enfance d'un artiste, de l'histoire à la légende**

Le père de Soutine est un pauvre tailleur juif. Deux traits qui n'augurent rien de bon dans la Russie tsariste. Le peintre se souvenait d'avoir toujours eu faim. Il disait n'avoir pas connu de pain blanc avant l'âge de 15 ans. À cette misère physique s'ajoute la misère intellectuelle qui lui fait dire : « Quand on vit dans un sale trou comme Smilovitchi, on ne peut pas supposer qu'il existe des villes comme Paris. Imaginez-vous que dans mon village, moi qui aujourd'hui aime tant la musique de Bach, j'ignorais jusqu'à l'existence du piano ».

Sa vocation démarre tôt. Tout jeune, il vole des ustensiles de cuisine à sa mère ou les ciseaux de tailleur de son père – les versions divergent dans le détail mais il s'agit en tout cas d'indispensables objets pour la vie familiale – pour les vendre afin de s'acheter de quoi dessiner. Il reçoit de son père une raclée mémorable. Comme le gamin s'enfuit, il est récupéré par ses frères qui à leur tour le battent copieusement. C'est déjà lui apprendre à supporter les coups ! Fuyant à nouveau, il se fait héberger par un passant. Ses biographes et ses relations parisiennes verront dans cette légende noire – ou dorée ? – la vocation contariée et le destin tout tracé d'un artiste maudit.

« Si non e vero e bene trovato » (« Si ce n'est pas vrai, du moins est-ce bien trouvé ») : ce beau proverbe italien, devise des romanciers et des mythomanes, pourrait toutefois s'appliquer ici ; il semble en effet, selon certains témoignages, que la famille de Soutine était constituée de petits commerçants plutôt aisés et, de surcroît, qu'elle était plutôt fière des talents du plus jeune garçon.

Soutine aurait aussi été roué de coups par le fils d'un vieil homme – le boucher, fils du rabbin, selon certains témoignages – parce qu'il avait fait un portrait, bafouant ainsi l'interdiction divine de reproduire la figure humaine – « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre » (Exode, 20, 4). Ses parents auraient porté plainte et l'argent de l'indemnité aurait permis au jeune Soutine de payer son voyage à Minsk.

Controuvé ou non, l'épisode est emblématique de la rupture de Soutine avec le vieux monde et ses traditions figées.

### **Le séjour à Minsk**

Le jeune Chaïm, âgé de 12 ans, quitte le *shtetl*, son village, et arrive à Minsk en 1907<sup>85</sup>. Il y apprend d'abord le métier de tailleur chez un oncle et devient l'ami inséparable d'un jeune garçon, Michel Kikoïne, qui partage sa passion pour le dessin et la peinture.

Michel Kikoïne est né à Gomel 1892 et mourra à Paris en 1968. C'est un ami d'enfance de Soutine. À force de le voir dessiner dans ses cahiers, un professeur de l'école de commerce de Minsk conseille à son père de le diriger vers les beaux-arts. Peretz Kikoïne, qui semble avoir eu lui-même des dispositions artistiques et musicales, suit le conseil. Kikoïne vient en France dès 1912. Son style, fauve, est marqué aussi par l'influence de Cézanne, comme l'illustre le *Chemin dans les arbres* de 1918. L'œuvre de Kikoïne aborde tous les genres, paysages, natures mortes, portraits. Son style est expressionniste jusqu'à la Seconde Guerre mondiale puis évolue vers une plus grande attention aux nuances picturales, comme dans l'*Autoportrait* de 1950.

Ensemble, Soutine et Kikoïne rencontrent en 1909 l'unique professeur d'arts graphiques de Minsk, M. Krueger, et en trois mois apprennent le dessin. Soutine apprend aussi à faire des retouches photographiques et remarque qu'il y a une clientèle pour des portraits peints à partir des photographies. L'idée des deux amis est de faire des portraits pour les clients du photographe ; le portrait peint jouit en effet alors d'un prestige supérieur à celui de la photographie.

### **L'École des beaux-arts de Vilnius**

En 1910, Soutine suit, toujours avec Michel Kikoïne, des cours de peinture à l'École des beaux-arts de Vilnius. La ville a plusieurs noms, comme elle a plusieurs visages : Vilnius est son nom actuel en lituanien, Wilno en polonais, Vilna en russe et Vilnè en yiddish.

À cette époque, près de la moitié de la population est juive : 153 810 habitants dont 63 831 juifs, très précisément, en 1897 (première fois que l'Empire russe connaît des statistiques

---

<sup>85</sup> Certaines sources disent 1907.

fiables). Vilnius est aussi le lieu de naissance du socialisme juif et le haut lieu de la culture yiddish. Son École des beaux-arts est un cas à part dans un contexte antisémite : là, les étudiants juifs peuvent côtoyer des étudiants russes ou polonais et porter le même uniforme qu'eux. Les peintres Trutniev et Rebakov y enseignent. On raconte que Rebakov n'hésitait jamais à inviter à manger chez lui les élèves impécunieux. Il considère Soutine comme un excellent élève, même s'il échoue malheureusement la première fois au concours d'entrée pour une erreur de perspective. Kikoïne dira de son condisciple : « C'était l'un des plus brillants élèves de l'école. Ses sujets d'esquisse relevaient toujours d'une espèce de tristesse morbide (enterrement de juifs, abandons, misères, souffrances) exécutés [sic] d'après nature. Maintes fois j'ai posé pour lui, étendu sur le sol, recouvert d'un drap blanc et entouré de bougies. Soutine se sentait inconsciemment attiré vers le drame ».

La grande figure artistique de Vilnius est le sculpteur Markus Matveïevitch Antokolski (1843-1902), qui réussit exceptionnellement à étudier à l'École impériale de Saint-Petersbourg. Malgré son immense célébrité et l'admiration du tsar Alexandre II à son égard, il fut toujours la cible d'attaques antisémites virulentes qui le poussèrent à vivre en France.

Parmi les étudiants de cette époque se trouve Joseph Budko (1888-1940), qui deviendra un grand graveur après son installation à Berlin. Sa *Hagadah* de 1917, qui réussit la fusion entre illustration et graphie, est un chef-d'œuvre. Trutniev et Rebakov remarquent aussi parmi les élèves Lazar Segall, né en 1885 à Vilnius et mort en 1957 à São Paulo où il a son musée, avec environ 2 600 œuvres, tant sculptures et dessins que peintures, marquées par ses années passées à Vilnius. Il y a aussi Mané-Katz (1894-1962), qui par lui aussi pour Paris en 1913, où il retrouve Kikoïne chez Cormon. Naturalisé français en 1927, il vivra entre Haïfa et Montparnasse. Ses tableaux traduisent le monde traditionnel juif dans une veine expressionniste. Il ne faut pas omettre Issaï Kulvianski (1892-1970) qui s'illustra dans le Groupe de novembre (Novembergruppe) fondé à Berlin par Max Pechstein (1881-1955).

À l'École des beaux-arts de Vilnius, Soutine et Kikoïne font aussi une autre rencontre importante : celle de Pinchus (ou Pavel) Krémègne (1890-1981). Ce dernier s'intéresse à la sculpture, même s'il est également reconnu pour son œuvre de peintre. Il vient à Paris en 1912, fuyant la Russie des pogroms et payant un passeur pour franchir clandestinement la frontière russe, et emménage à la Ruche. Installé plus tard à Céret, c'est lui aussi qui, avec Pierre Brune, fera découvrir l'endroit à Soutine et à Picasso. C'est d'ailleurs au musée de Céret qu'il y eut une exposition remarquable pour le centième anniversaire de sa naissance.

Les œuvres de tous les peintres de l'École des beaux-arts resteront marquées par ces années de formation à Vilnius, à la fois par les rencontres déterminantes qu'ils y firent, les liens personnels qu'ils y tissèrent, et l'influence que cette ville et sa culture originale eurent sur eux. Le peintre Moyshe Bahelfer-Bagel (1908-1995) s'exprime ainsi : « Pour moi, artiste peintre, Wilno est un lieu saint, non dans un sens religieux mais spirituel. Les mots sont insuffisants. Vilnius, c'est comme un dieu pour les Grecs. Nous étions Vilnois, certes, mais dans notre propre ville, nous étions considérés comme des étrangers... ou presque (...) Ville cosmopolite ? Je ne sais. Ville culturelle ? J'en suis convaincu. Nous n'en étions imbibés ! comment n'être plus juif, alors que nous avons vécu dans une telle ville ? »<sup>86</sup>.

À Paris, Soutine se plaira à dire qu'il n'a jamais parlé russe mais qu'il est passé directement du yiddish au français...

### **Soutine portraitiste**

Le dernier regard de l'artiste vers son enfance russe, réelle ou imaginaire, est peut-être un tableau de 1919 dans lequel il n'y a plus de représentation de l'arrière-plan. Sur une chaise à la perspective improbable et dont le dossier rappelle le fond du tableau, un enfant malingre serre une poupée de chiffon, comme s'il voulait la cacher entre ses côtes. Le même mouvement ondulant anime le jouet et l'enfant, assimilant la matière inanimée et la matière vivante, ce que l'on doit considérer comme une constante de l'inspiration soutineienne. C'est aussi le premier tableau qui annonce la série des portraits de jeunes apprentis, où l'arrière-plan a également disparu.

Tout à l'opposé par l'âge, mais très proche par la forme, *Le Vieil Homme* du musée Calvet d'Avignon évoque, par la position assise et de trois quarts, les grands portraits officiels. Une position qui confère toutefois à ce genre de portrait une dimension humaine. En effet, dans ces portraits où la silhouette du modèle forme une structure pyramidale, les genoux rapprochent le spectateur du modèle. Cette forme prête bien à une sensation de proximité physique entre le modèle et le spectateur. Un bon exemple de portrait officiel à rapprocher de cette toile de Soutine est le *Portrait de Jules II* par Raphaël. De 1503 à 1513, Jules II fut l'un des papes les plus fameux et l'une des figures les plus typiques de la Renaissance, revêtant la cuirasse de l'homme de guerre et se montrant grand mécène de Raphaël et Michel-Ange.

---

<sup>86</sup> Entretien du 10 mars 1988 avec l'historien Henri Minczeles.

C'était l'époque où le même homme pouvait être à la fois homme de guerre, de religion et de culture sans contradiction.

La structure du tableau est la même que dans *Le Vieil Homme* ou dans *L'Apprenti* ; nous frôlerions peut-être l'interprétation abusive en voyant l'origine du bonnet rouge inhabituel de *L'Enfant au jouet* dans celui du pape.

## **De la Ruche à la fondation Barnes**

Période de réelle misère et de solitude, les premières années parisiennes sont difficiles pour l'ombrageux Soutine, mais adoucies toutefois par sa profonde amitié avec Modigliani. Plus fécond à partir de 1920 malgré ses élans autodestructeurs, le peintre rencontre enfin la chance en 1922 sous les traits du grand collectionneur Barnes.

*« Quand les anciennes mythologies ne nous sont plus de rien, felix culpa ? nous commençons à ressentir religieusement la réalité quotidienne »*

– Francis Ponge

Soutine et Kikoïne partent en 1913 pour Paris où ils retrouvent Krémègne, arrivé un an plus tôt. Ils y arrivent très précisément le 14 juillet. Le jour même, Soutine va visiter le Louvre et, le soir, il se faufile avec Kikoïne à l'Opéra pour assister à une représentation d'*Aïda* de Verdi. Les trompettes d'*Aïda* seront pour Soutine celles de la renommée.

### **De passage à la Ruche**

Soutine s'installe à la Ruche, chez Krémègne. La Ruche est un bâtiment situé passage Dantzig dans le XV<sup>e</sup> arrondissement. Le sculpteur Alfred Boucher (1850-1934), premier maître de Camille Claudel, a racheté la Rotonde des vins de l'Exposition universelle de 1900, puis l'a installée avec d'autres pavillons sur un terrain proche des abattoirs de Vaugirard. Jouissant alors de la faveur d'une clientèle aisée, il tenait ainsi à aider de jeunes artistes en imaginant une cité où loger les créateurs impécunieux. Il y consacra la somme qu'il avait reçue de la reine de Roumanie pour son buste. La Rotonde est divisée en quartiers rappelant les alvéoles d'une ruche. 140 ateliers au loyer très bas abritent environ 200 locataires, souvent originaires d'Europe de l'Est. L'inauguration est très officielle et se fait en présence du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. On donne parfois à la Ruche le beau surnom de « villa Médicis des pauvres ». Certains artistes majeurs y ont logé : Soffici (1903-



1906), Krémègne (1913-1925), Zadkine (1910-1911), Archipenko (1908-1912), Lipchitz (1909-1916), Chagall (1910-1914), Epstein (1912-1940). Soutine y demeure de 1913 à 1920 sans y être locataire officiel. Il s'installe là où il peut et où on veut de lui, vivant dans une misère qui n'a rien d'une bohème folklorique.

Plusieurs anecdotes illustrent cette gêne, comme celle que livre le témoignage du sculpteur Léon Indenbaum (1880-1981), rapporté par Jeanine Warnod : Soutine habite alors cité Falguière. Il apporte un jour à Indenbaum un tableau peint à l'académie de Vilnius et représentant un vieillard borgne. Il en réclame 30 ou 40 francs. Indenbaum le lui achète, mais Soutine le lui réclame et le revend. Et ainsi sept ou huit fois de suite. Voilà comment Indenbaum raconte la huitième fois à Jeanine Warnod : « Soutine vient me trouver à La Rotonde et me demande trente francs. “Quand tu as quelques sous, tu disparais, lui dis-je, et quand tu n'a plus rien, tu reviens me voir.” Je le plante là, mais il me poursuit jusqu'à la Ruche en marmonnant : “Donne-moi trente francs, donne-moi trente francs, donne-moi trente francs...” “. “ Et toutes les toiles que tu m'as vendues et que tu m'as reprises ? “. Soutine, la tête dans les mains se lamentait : “ Ouille, ouille, ouille “. Arrivés place de la Convention, j'achète des harengs : “ Tu vas maintenant me peindre une nature morte ! “. Il va à son atelier et revient au bout de deux heures avec un tableau : les poissons sur un plat jaune avec deux fourchettes. Je lui donne trente francs et je punaise la toile sur un mur. Trois jours plus tard, il vient me demander de la lui prêter. J'accepte une dernière fois. Quelque temps après, je découvre mes harengs chez Dielewsky qui me dit : “ Il m'en demandait cinq francs, je lui en ai donné trois ” ». Et en quittant Dielewsky, Indenbaum se promet de ne plus rien acheter à Soutine...

Soutine s'inscrit à son arrivée au cours de Fernand Cormon à l'École des beaux-arts de Paris. Cormon, qui avait par ailleurs sa propre académie, tenait à y donner des cours. Il eut comme élèves Émile Bernard, Toulouse-Lautrec et même Van Gogh peu de temps. Comme peintre, il connut une vogue considérable avant de sombrer dans un tel oubli qu'à la création du musée d'Orsay, plus personne ne savait où était rangé son chef-d'œuvre *Caïn*, inspiré de *La légende des siècles* de Victor Hugo. Et c'est pourtant une toile de 4 m sur 7 !

### **Modigliani, frère de misère**

À la Ruche, Soutine rencontre Modigliani, avec lequel il partage un atelier, cité Falguière, à partir de 1916. Les conditions sont aussi médiocres qu'à la Ruche. Modigliani et

Soutine se protège de ces hôtes indésirables que sont des punaises en allumant une bougie, comme on allume un feu pour éloigner les grands fauves, et en entourant le lit d'un cercle de cendres. Modigliani, certain du talent de son ami au mauvais caractère, lui présente son marchand Zborowski, qui lui assure une modeste rente de 5 francs par jour, ce qui oblige Soutine à travailler parallèlement comme porteur de bagages à la gare du Nord ou manœuvre chez Renault.

Une anecdote illustre parmi d'autres le caractère difficile de Soutine : Anna Zborowska, la femme du marchand, ne le supporte pas. Un jour, Modigliani peint un portrait de son ami « avec chapeau » sur une porte de l'appartement des Zborowski, déclenchant la fureur d'Anna qui exige sa disparition immédiate. Et à Modigliani, qui naïvement lui dit que cette porte vaudra un jour une fortune, elle répond : « Mais en attendant nous devrions vivre avec ! ».

Les privations déclenchent chez Soutine les premières douleurs de la maladie d'estomac qui doit l'emporter. L'alcool y contribue aussi. Ainsi par exemple, Soutine, ivre, fait durant toute une nuit le tour de la Rotonde pour en trouver la porte, comme les héros des *Copains* de Jules Romains autour de la mairie d'Ambert. Soutine et Modigliani font tous deux, en 1918, leurs premiers séjours en Vence et à Cagnes-sur-Mer aux frais de Zborowski. On peut penser à des amitiés célèbres comme Gauguin et Van Gogh, Gauguin et Laval, Braque et Picasso. Mais ici nulle trace d'influence de l'un sur l'autre, du maniérisme de Modigliani sur l'expressionnisme de Soutine.

1920 : Soutine apprend à Cagnes la mort de son ami Modigliani à Paris. Elle le marque profondément. C'est aussi une période de création prolifique. Zborowski obtient du peintre environ 200 toiles. Soutine refusera par la suite l'essentiel de cette production et entreprendra d'en détruire une partie, rendant le marchand furieux. Zborowski était pourtant l'homme le plus calme et le plus doux du monde, n'hésitant pas à travailler à domicile – il recopiait des adresses – afin de gagner quelques francs supplémentaires pour aider des peintres.

L'année suivante, en 1921, c'est encore à Cagnes que Soutine rencontre le peintre suisse Émile Lejeune qui lui commande la série de *L'Homme en prière*. Soutine fera d'ailleurs vers 1920-1922 le portrait de Lejeune, qui figure aujourd'hui dans la collection Walter-Guillaume du musée de l'Orangerie. Selon le témoignage d'Émile Lejeune, qui avait acheté dix toiles de Soutine à Cagnes, pour la série de cinq toiles de *L'Homme en prière*, Soutine avait pris pour modèle un homme appelé Racine, et le peintre avait comme joué sur les mots en

accentuant le caractère nouveau du personnage. C'est Lejeune qui avait payé les séances mais Soutine avait refusé qu'il y assiste. Il vendit les toiles à Zborowski, qui les revendit à son tour à Henri Bing.

### **De la vache enragée au Bœuf écorché**

Dans les années 1920, Soutine travaille à la série des carcasses de bœuf commencée en 1922, dont Waldemar-George dit : « La tragique série des Quartiers de Bœuf (...) comporte au moins trois variantes. Ces pièces de viande palpitent. Les muscles frémissent. Un généreux liquide coule dans les veines ». Soutine s'inspire des maîtres anciens, mais il ne travaille pas selon des reproductions photographiques ou lithographiques. Ni même d'après l'original. Il travaille avec le modèle devant lui et préfère recomposer l'œuvre, même quand ce n'est pas la solution la plus simple.

### **De quelques mésaventures**

Le peintre fait acheter à son marchand Zborowski une carcasse de bœuf. Chana Orloff, sculpteur éblouissant dont il faut visiter l'atelier rue Seurat à Paris – Soutine fut son voisin au n° 18 –, évoque ce modèle : « Longtemps, il avait voulu peindre une toile dans le genre du Bœuf de Rembrandt sans s'y décider. Il pria enfin Sborovsky [sic] de l'accompagner aux abattoirs et de lui acheter un bœuf écorché. Sborovsky y consentit. On ramena le bœuf à l'atelier et Soutine se mit à peindre. Le bœuf était devenu noir ; il empestait. Le modèle avait pourri, mais Soutine ne pouvait s'offrir un autre bœuf. Il alla donc chez un boucher, y acheta quelques litres de sang, en arrosa l'écorché et se remit à peindre ».

Mais le sang coule sur le plancher, passe sous la porte. Le concierge croit à un meurtre – on ne sait jamais avec les artistes –, l'odeur le confirme dans cette idée. À l'arrivée de la rousse (surnom de la police), Soutine explique les nécessités impérieuses de l'art et la supériorité de celui-ci sur l'hygiène.

La scène a eu un témoin, Paulette Jourdain, qui, tout en travaillant chez Zborowski, a souvent posé pour Soutine. Elle se souvient des deux carcasses de bœuf, « un bœuf entier et un plus petit », suspendues dans l'atelier <sup>87</sup>. Soutine exigeait de ses modèles

---

<sup>87</sup> Entretien du 23 mars 1989 avec Maïté Vallès-Bled, conservateur à Chartres.

une immobilité absolue, impossible de se boucher le nez ! Le peintre est effrayé par ces deux représentants des services de l'Hygiène : « [lui] qui avait peur d'un agent de police était dans tous ses états ». Les deux hommes, qui n'avaient peut-être pas envie de transporter sur leur dos les deux carcasses, injectent du formol et préviennent Soutine que les chairs vont se décolorer. Devant l'air désappointé du peintre, ils lui conseillent d'acheter du sang et d'en badigeonner les carcasses.

La même mésaventure se reproduit au Blanc, dans l'Indre, en 1942. Les gendarmes, alertés par les voisins, découvrent des volailles en décomposition dans une remise où Soutine peint.

### **De Rembrandt à Soutine**

Des peintres qui inspirent Soutine, c'est Rembrandt qui le marque le plus profondément, et plus précisément son *Bœuf écorché*. Nous avons différents témoignages sur son admiration pour Rembrandt. Par exemple celui du collectionneur René Gimpel, à qui Soutine confia que Rembrandt était en dieu, était Dieu. Ou celui de Chana Orloff, qui trouvait que Soutine, par son enthousiasme, attirait l'attention des gardiens du musée. Il abordait Rembrandt avec une « crainte respectueuse » mais se mettait à trépigner en écrivant « C'est si beau que j'en deviens fou ». On ne peut oublier que ce tableau acquis par le Louvre en 1857 a frappé d'admiration des peintres comme Delacroix, Daumier ou Lovis Corinth.

L'huile sur bois de Rembrandt montre une carcasse suspendue entre des poteaux avec un personnage à l'arrière-plan. Dans les premières versions de Soutine, vers 1918, cette construction transparaît encore. Dans les versions suivantes, Soutine abandonne toute référence au décor, sauf la poutre et parfois un crochet. Il annihile la perspective et ce travail du motif à plat aboutit, dans la version du Minneapolis Institute of Art, à une œuvre relevant à la fois de *L'Homme de Vitruve* par Vinci et d'une crucifixion.

### **Rencontre avec Barnes**

Depuis son arrivée à Paris, Soutine mène une vie difficile faite de travaux durs et peu rémunérateurs, partageant logements et ateliers avec d'autres artistes, locataires ou sous-locataires plus ou moins en titre. Durant l'hiver 1922-1923, le destin prend les traits du docteur Albert Coombs Barnes (1872-1951), médecin richissime et célèbre collectionneur. Il achète une

bonne soixantaine de toiles à Soutine. La chance sourit enfin au peintre et va transformer son existence matérielle.

On attribue tantôt à Zborowski tantôt à Paul Guillaume le mérite d'avoir fait découvrir Soutine au mécène américain. Paul Guillaume raconte la scène dans sa revue *Les Arts à Paris* : « Un jour que j'étais allé voir chez un peintre un tableau de Modigliani je remarquai dans un coin de l'atelier une œuvre qui sur-le-champs m'enthousiasma. C'était un Soutine : et cela représentait un pâtissier inouï, fascinant, réel, truculent, affligé d'une oreille immense et superbe, inattendue et juste : un chef-d'œuvre. Je l'achetai. Le Dr. Barnes le vit chez moi. – Mais c'est une pêche, s'écria-t-il ! Le plaisir spontané qu'il éprouva devant cette toile devait décider de la brusque fortune de Soutine » (*Les Arts à Paris*, n° 7, janvier 1923). La version de musée de l'Orangerie (p.49) donne une idée du choc qu'a pu ressentir Barnes. Citons à propos de cette toile la remarque de Modigliani, selon laquelle Soutine ne déforme pas les modèles, ce sont les modèles qui deviennent ce qu'il peint. Une autre version situe la découverte de Soutine par Barnes chez Zborowski. Après tout, le docteur Barnes connaissait les deux marchands, il a pu découvrir chez chacun d'eux les travaux de Soutine. À cette époque, Soutine bavardait souvent sur un banc du quartier Montparnasse, bien trop désargenté pour fréquenter les cafés, même si Libion, le patron de la Rotonde, n'était pas regardant sur le nombre de croissants qui disparaissaient de ses corbeilles et n'exigeait pas le renouvellement des consommations. Après tout, les peintres attiraient dans la maison les bourgeois curieux. On récupère ainsi Soutine sur son banc, on le rend présentable, vêtu de neuf. Barnes achète ensuite tout ce que produit Soutine. Il crée ainsi un véritable engouement. En tant que collectionneur, sa volonté était de « promouvoir le progrès de l'éducation et l'appréciation des beaux-arts » en ouvrant ses collections aux classes populaires, y compris noires, ce qui était loin d'être courant à l'époque. Sa fondation de Merion est aujourd'hui un des hauts lieux de l'art mondial.

### **La collection de Paul Guillaume**

Paul Guillaume fut une figure marquante du monde de l'art au début du XX<sup>e</sup> siècle, jusqu'à sa mort prématurée en 1934, à 42 ans. Il fut à l'origine de la découverte de « l'art nègre ». Marchand d'art, il organise en 1918 une célèbre exposition, « Peintres d'aujourd'hui », où figurent Matisse, Picasso, Derain, Modigliani, Utrillo. Parmi ses clients figure le docteur Barnes. Il crée une revue, *Les Cahiers d'art*, et innove en publiant des catalogues érudits à chacune de ses expositions. Installé dès 1921 dans une galerie d'art de la rue La Boétie, il sait

promouvoir ses découvertes, tels Modigliani et Utrillo, ou miser sur des artistes déjà connus comme Picasso. En somme, c'est un remarquable homme de goût et professionnel de l'art. Modigliani donne pour titre au portrait qu'il fait du marchand d'art *Novo pilota*. Elle est présentée au musée de l'Orangerie depuis 1984.

Contrairement à ce qui a été souvent dit, Soutine ne tourne pas vraiment le dos à ses relations de Montparnasse après la rencontre avec Barnes. Cependant, il ne remettra plus les pieds dans ce quartier. Il faut d'ailleurs bien voir que Paris ne l'inspire pas. Les paysages qui parcourent son œuvre transcrivent des lieux bien différents, de la frontière espagnole, Céret, à la frontière italienne – Vence, Cagnes. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il peint aussi des paysages de Champigny-sur-Veude où il s'est réfugié.

## **Paysages des années 1920**

Dans une certaine mesure, l'art moderne est aussi né en Roussillon. Parmi les grandes figures des arts qui y séjournèrent en ce début du XX<sup>e</sup> siècle, on peut citer notamment Aristide Maillol, Étienne Terrus (1857-1922) ou encore Derain (qui séjourna à Collioure en 1905). N'oublions pas que les premiers admirateurs et partisans de Gauguin sont en Roussillon, et que c'est Louis Paul (1854-1922), peintre et sculpteur, qui organise en 1901 l'exposition annuelle de la ville de Béziers où figurent Cézanne, Gauguin, Picasso, Redon. Il est tentant de faire le parallèle entre Collioure et Céret. Entre 1911 et 1913, Braque et Picasso y travaillent. Y viendront Juan Gris, Max Jacob, Herbin, Picabia, Kisling. Leurs amis et marchands y passeront : André Salmon, Gertrude Stein, Kahnweiler. Les peintres Pierre Brune, Pinkus Krémègne et Frank Burty Haviland s'y fixeront. C'est Pierre Brune, de son vrai nom Pierre René Boulaine (1887-1956), qui parle à Soutine de Céret. La petite ville pyrénéenne va devenir l'objet d'une distorsion qui transforme définitivement la peinture traditionnelle de paysage.

Suivant l'avis de Zborowski, Soutine s'installe à Céret en 1919. Il y demeure environs trois années, interrompant de temps à autre son séjour par des voyages à Cagnes ou Paris. C'est une période de production dominée par les paysages, peints dans un style particulièrement tourmenté. *Vue sur Céret, la vieille ville* prend pour prétexte un paysage. Les maisons vibrent et se tordent – plus encore que l'église d'Auvers-sur-Oise dans le tableau de Van Gogh. Les touches picturales recomposent une nature hallucinée. Ce qu'écrivit Waldemar-George peut s'appliquer non seulement aux natures mortes, mais aussi à ce type de paysages :

« Un mouvement giratoire entraîne dans un torrent furieux les fruits de l'océan et les fruits des vergers, dont le peintre tente de rendre la substance. Les parties composantes du tableau perdent leur autonomie. Leur cadence est celle des boucles, des flots, des ondes, des tresses et des torsades ». <sup>88</sup>

Plus forte encore est la vision que nous offre *Un paysage à Céret*. L'évocation d'une maisonnette rouge repose sur un ensemble de touches picturales qui dressent jusqu'au ciel, dans une sombre palette de couleurs, soulignées de noir, une tour inclinée montant à l'assaut du ciel comme une flèche où nuages lourds d'orage et paysage se confondent. Dans *Paysage à Cagnes* de 1921, le paysage se distord comme s'il subissait une violente tempête.

---

<sup>88</sup> *Cent tableaux de Soutine*, catalogue d'exposition, Galerie Charpentier, Paris, p. 9.

## **Soutine, de reconnaissance en tourments**

Dans les années 1920, Soutine, désormais reconnu, s'attire la bienveillance des mécènes et éveille l'intérêt des milieux littéraires, mais demeure singulièrement fier, tourmenté et déroutant. Les pages inspirées que certains écrivains lui consacrent éclairent la matière et le sens de son art fiévreux.

À partir de sa rencontre avec Barnes, Soutine va faire figure d'artiste arrivé. Si ce qualificatif ne convient pas à quelqu'un, c'est bien à Soutine, artiste toujours sur le chemin. On raconte d'ailleurs qu'il lui est arrivé à plusieurs reprises de perdre les chèques de ses marchands et d'emprunter à ses amis ou relations.

### **Premières expositions**

En 1923, Soutine figure dans une exposition de groupe à Paris et à Chicago. De 1923 à 1925, il vit entre Paris et Cannes. Il fait à ce moment-là le portrait de son ami le sculpteur Oscar Miestchaninoff (1886-1956), déjà portraituré par Diego Rivera et Modigliani. Depuis son arrivée à Paris et sa découverte du Louvre, le peintre reste un grand admirateur de la sculpture grecque et des maîtres anciens. Le sculpteur Jacques Lipchitz (1891-1973), d'origine lituanienne, le rencontre un jour revenant du Louvre et portant un rouleau. Interrogé sur ce rouleau, Soutine lui répond que c'est ce qu'il préfère au Louvre. Lipchitz, vivement intrigué, parvient à lui faire dérouler le paquet et découvre, surpris, le *Portrait de Charles VII* par Jean Fouquet. On voit que Soutine a puisé son modèle pour le portrait de Miestchaninoff : il a repris la disposition en losange du portrait de Fouquet. Même quadrage, même posture, même moue et même œil acerbe sur le modèle. Le tableau du Fouquet comporte des rideaux dans les deux angles supérieurs : on les retrouve suggérés par des zones de couleur en diagonale. Les jambes du sculpteur sont peintes en masse et disparaissent dans un arrondi qui rappelle la table où reposent les bras de Charles VII.

L'année 1925 voit naître l'expression « École de Paris ». C'est le critique André Warnod qui l'utilise pour la première fois dans un article de *Comoedia*. Sous cette appellation sont regroupés tous les artistes, souvent juifs, qui se sont exilés à Paris, attirés par le prestige intellectuel et artistique de la capitale avant 1914. La liste de ces artistes est impressionnante et



y figurent aussi bien Modigliani, Foujita que Chagall et Picasso. En juin 1927, Henri Bing organise une exposition entièrement consacrée à Soutine. Le peintre, prétextant qu'il ne veut pas être exposé et qu'il déteste les vernissages, n'assiste pas à la soirée d'inauguration, au grand chagrin du galeriste.

### **Rencontre avec les Castaing**

C'est de cette époque que date l'amitié du peintre avec Marcellin et Madeleine Castaing, riche couple de collectionneurs. Il apparaît que leur première entrevue a donné lieu à un malentendu. L'écrivain Maurice Sachs a laissé des pages fort intéressantes sur Soutine. Nous y trouvons ces lignes : « On m'a rapporté que lorsqu'il était encore très jeune, et vivant dans la plus affreuse misère qui se puisse imaginer, se nourrissant de pain dur, rêvant de deux ou trois francs comme d'une aubaine, un collectionneur demanda à voir ses toiles : Soutine en apporta une.

- Je ne l'aime pas, dit le collectionneur, mais voici cent francs ; vous m'en apportez une autre. Soutine ne daigna même pas baisser les yeux sur le billet de banque.

- Puisque vous ne l'aimez pas !

On ne le revit pas. »<sup>89</sup>

Cette anecdote, survenue en 1920, concerne les Castaing, qui fréquentaient alors la Ruche. Pierre Brune leur avait parlé de Soutine comme d'un talent prometteur et d'un artiste crevant de faim. Ils voulurent faire sa connaissance et lui donner quelque argent avant même d'avoir vu la plus petite œuvre. Soutine y vit une marque de mépris. Madeleine Castaing se souviendra de sa réponse : « Vous m'auriez donné cinq francs et vous m'auriez pris ma toile j'étais le plus heureux des hommes ». La seconde rencontre fut la bonne. Soutine était dorénavant un artiste reconnu. Il n'avait plus à redouter commisération ni pitié.

Au cours de ces mêmes années Soutine retrouve à Paris Deborah Melnik, qui habitait jadis à Vilnius, non loin de l'École des beaux-arts. Il est probable qu'elle soit restée amoureuse de l'étudiant en art, depuis ces années. Son père, le docteur Melnik, a envoyé pendant longtemps des subsides au peintre à Paris. En 1928, Deborah tombe enceinte et ils se séparent. En 1929 naît une fille, Aimée. Malgré ce prénom, Soutine ne la reconnaît pas. Elle est pourtant bien, selon la loi russe, sa fille légitime puisque ses parents se sont mariés

---

<sup>89</sup> Maurice Sachs, *Le Sabbat*, Paris, éditions Corrèa, 1946

religieusement. Sa mère et elle portent ainsi le nom de Soutine sur leurs papiers d'identité. À cette époque, le peintre change à plusieurs reprises de domicile à Paris, ne sachant trop ce qu'il fuit.

### **Les natures mortes de Soutine**

En cette année 1928, c'est le critique Waldemar-George qui consacre au peintre une monographie. Celui-ci, de son vrai nom George Jarocinski (1893-1970), naturalisé français par son engagement lors de la Première Guerre mondiale, est lié à l'École de Paris et rédige des monographies sur Ingres, Picasso, Matisse, Utrillo, Gris, Léger, Gromaire, Maillol, Despiau. C'est l'un de premiers à parler de Chagall et Soutine. Il parle notamment de l'angoisse de la création qui s'exprime chez Soutine depuis plusieurs années à travers des natures mortes représentant lapins et volailles, comme si le refus d'avoir donné la vie le conduisait à explorer la mort : « son jeu de massacre correspond, en tout cas, à une volonté d'expression artistique formulée avec force. Le sang se fige et les corps se raidissent. Nous assistons à une métamorphose. Dindes, canards et oies se transforment en fleurs surnaturelles et en bêtes fantastiques. La couleur est broyée. Soutine la manie avec une frénésie, dont seules donnent l'idée les natures mortes de Goya. Ses déformations, dont la violence surprend, ont suscité de nombreux commentaires. Elles sont involontaires. Soutine ne déforme pas dans un sens constructif, décoratif ou caricatural. Son style traduit la pulsation de la vie animale »<sup>90</sup>.

À propos de ces chairs dénudées, Élie Faure écrit : « Il ne recherche pas une volupté physique dans la souffrance d'autrui. Il ne songe pas au passage de la vie à la mort des bêtes écorchées et des poulets plumés qu'il peint. C'est dans la viande déjà morte qu'il trouve sa joie sensuelle. Mais il faut tout de même que cette viande ait saigné, qu'on voit encore perler des larmes rouges au niveau des plumes arrachées, qu'il surprenne des taches suspectes affleurant sous l'or de la peau, que les gemmes vertes ou bleues de ce qui reste des ailes se teignent de pourpre gluante »<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> *Cent tableaux de Soutine*, catalogue de l'exposition de la galerie Charpentier, avant-propos de Raymond Nacenta, texte de Waldemar-George, postface de Marcellin Castaing, Paris, galerie Charpentier, 1959

<sup>91</sup> Élie Paure, *Soutine*, p. 10

## **Le motif du groom**

De 1927 à 1929, Soutine reprend le motif de l'enfant de chœur, emprunté à Courbet et son *Enterrement à Ornans*, et peint aussi divers employés : serveurs, garçons d'hôtel, pâtisseries. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, chaque classe sociale a encore ses références vestimentaires et l'habit fait le moine. Jusqu'aux années cinquante, le port de l'uniforme comme vêtement distinctif de la fonction est très répandu. Dans les rues de Paris, à l'époque, les tenues professionnelles ne sont pas rares – ramoneurs, vitriers, bougnats. Il suffit de regarder les cartes postales de l'époque où les habitants de toute une rue posent fièrement.

Le petit pâtissier est même un personnage récurrent de la peinture de genre dans tous les Salons. Dans l'uniforme du groom à la Spirou (le personnage naît en 1938 sous le crayon de Robvel) ou le gilet du garçon de café, c'est le code vestimentaire qui saute aux yeux, c'est l'apparence qui prime pour tout un chacun. Or Soutine prend l'uniforme comme élément fixe du tableau et travaille les variations de la forme et de la couleur. Par la disparition de l'individualité, il s'agit en fait moins de portraits que de natures mortes.

## **Variation sur l'enfant de chœur**

Soutine est profondément marqué par Courbet, dont il s'inspire pour plusieurs tableaux, comme *La Truite* pour le tableau du même titre, ou bien *Les Demoiselles du bord de Seine*, toile à laquelle il emprunte la femme allongée de *La Sieste*. Une figure emblématique des portraits peints par l'artiste, l'enfant de chœur, en provient aussi. Elle s'inspire de deux enfants de chœur qui apparaissent dans *Un enterrement à Ornans*.

Nous savons que Soutine est revenu régulièrement à ce motif en 1925, comme pour la toile en pied du musée d'Art moderne de Paris, et en 1928 où il peint toute une série de portraits de ce type chez la comédienne Suzanne Théray. La disposition est bien différente selon les toiles et les deux œuvres de Soutine présentées ici évoquent par ailleurs le Greco par l'allongement des figures. L'enfant de chœur en pied témoigne de tout le savoir-faire de coloriste de Soutine. La suppression de l'arrière-plan fait mieux ressortir le rouge et le blanc éclatants : la virtuosité du peintre se révèle dans les effets de transparence du surplis blanc qui laisse voir la robe rouge. Rien d'étonnant à ce que cette toile ait frappé Madeleine et Marcellin Castaing. Elle a ainsi constitué le point de départ d'une collection et d'une amitié.

Dans le portrait traité en buste, la disposition est pyramidale : pyramide des épaules soulignée par celle que forment les bras. La disposition reflète en miroir celle des mains en prière. En revanche, les mains elles-mêmes, comme souvent chez Soutine – à l'exemple de Van Gogh –, sont informes et nouées, isolées et comme indépendantes du personnage.

### **Chez les Castaing**

En 1932, Zborowski décède. Les Castaing tiennent une place de plus en plus importante dans la vie de Soutine, non pas comme marchands mais comme mécènes. Soutine passe ainsi quelques étés dans leur propriété de Lèves, en Eure-et-Loir, non loin de Chartres. C'est à cette occasion qu'il reprend le tableau de Corot représentant la cathédrale de Chartres. Là encore, Soutine s'inspire d'un maître mais en reconstituant le motif.

Chez les Castaing, Soutine retrouve Élie Faure et rencontre de nombreuses figures du monde des arts et de la littérature comme Erik Satie, Jean Cocteau ou Pierre Drieu La Rochelle. En 1943, Cocteau sera l'un des rares, avec Picasso, à assister à l'enterrement de Soutine au cimetière Montparnasse. En 1930, Drieu La Rochelle avait donné dans la revue *Forme* un article éclairant la réception de Soutine par la société cultivée française (voir texte p. 2). C'est aussi dans ce contexte que Soutine rencontre Maurice Sachs, qui parle lui aussi du peintre dans son roman *Le Sabbat* (1946), l'un des ouvrages les plus intéressants sur les années d'avant-guerre et qui, depuis quelques années, est devenu, selon l'expression à la mode, un « roman-culte » (voir texte p. 4). Citons aussi quelques lignes qu'il consacre au peintre dans un article de la *Nouvelle Revue française* :

« L'œuvre de Soutine, après la guerre, ne contenait que des promesses, mais quelles promesses pour qui avait l'œil peintre ! Ses paysages et ces portraits de cette époque-là [après la guerre] étaient sans mesure. On aurait dit qu'il peignait dans un état d'affolement lyrique. Le sujet (selon l'expression consacrée, mais au pied de la lettre) débordait le cadre. Une si grande fièvre était en lui qu'elle déformait tout à l'excès. Les maisons quittaient terre, les arbres semblaient voler. Il y avait déjà là de profondes qualités de matière. Il n'y avait pas encore de rigueur.

Avec un tempérament comme le sien, l'appêti de peindre qui le jetait furieusement à sa toile (...), c'est presque un miracle que Soutine soit devenu le peintre qu'il est.

Pourtant il est le plus grand peintre d'aujourd'hui, le seul dont l'œuvre placée près de celles de Rembrandt supportera d'y être comparée.

Cette ascension incomparable, il faut en chercher les causes dans la compréhension qu'a Soutine de la matière, dans l'excellente influence que la mesure française a eue sur son tempérament fougueux, enfin de ce que nous appelons le génie d'un homme le feu secret dont il brûle.

Soutine est un peintre admirable parce que son œil voit juste, que sa main peint ferme et que la matière de sa peinture est toute [sic] allumée dans l'audace : parce qu'une toile de lui est austère, riche et lumineuse, parce que sa peinture enfin est chair.

C'est dans l'ordre profane même, la transsubstantiation qui fait la beauté la plus émouvante. Toute peinture échoue, qui ne peut donner vie à la matière de sa peinture par la transsubstantiation de ses forces innées dans l'amas, sans cela mort, de ses couleurs. Soutine le peut : et qui donne ainsi la vie survivra lui-même ». <sup>92</sup>

### **Un peintre et ses modèles**

Lorsque l'on travaille, comme le sait Soutine, en réinterprétant à sa manière des tableaux de maîtres, la collaboration des modèles peut s'avérer délicate. Quelques anecdotes nous sont parvenues à ce sujet, dont l'une concerne le modèle qui doit reprendre la pose d'Hendrikje Stoffels dans le tableau de Rembrandt *Une Femme au bain*, l'autre le modèle de *La Femme couchée*, inspirée des *Demoiselles du bord de Seine* de Courbet. Dans ce dernier cas, c'est la femme du garde-barrière qui doit poser pour Soutine. Devant le mari qui refuse que sa femme continue à poser, il faut l'intervention des Castaing pour que le peintre puisse finir son tableau.

Madeleine Castaing raconte aussi diverses anecdotes sur la passion qui soulève Soutine quand l'inspiration lui saisit et le conduit à quelques originalités. C'est ainsi qu'un beau jour il surgit tout excité en criant qu'il a trouvé un cheval magnifique à peindre, tel qu'il n'en retrouvera jamais. Tout le monde le suit et loin de là, à l'orée de la forêt, on découvre une haridelle, toute sale, attelée à une carriole. Et Soutine d'expliquer que ce cheval a des yeux si humains qu'ils expriment toute la douleur du monde et qu'il attend la mort. On ne peut s'empêcher de penser au temps où Soutine habitait à côté des abattoirs aux chevaux de

---

<sup>92</sup> Maurice Sachs, « Contre les peintres d'aujourd'hui », *Nouvelle Revue française*, juillet 1934, p. 39

Vaugirard. Les Castaing décident alors d'héberger les bohémiens, la carriole et le cheval, pour que Soutine puisse peindre.

### **Derniers paysages**

Bientôt les hommes retournent à la tuerie : la Seconde Guerre mondiale éclate. Soutine a rencontré en 1937 Gerda Groth, qu'il surnomme Mademoiselle Garde, et emménagé avec elle villa Seurat. À la déclaration de guerre, tous deux se trouvent à Civry-sur-Serein. Soutine doit rentrer à Paris pour raison de santé. Dans le train il est arrêté par la police française. Il sera libéré sur l'intervention de son vieil ami, le commissaire de police à la retraite Léon Zamaron, l'homme providentiel qui arrangeait les problèmes de cartes d'identité pour ses amis peintres immigrés, et sans qui l'École de Paris n'aurait pas existé. Saluons le courage de ce dernier qui vient au secours du peintre juif à cette époque difficile. D'ailleurs, il est possible que se soit lui qui ait réussi à prévenir Chana Orloff de la rafle du Vél d'Hiv.

Gerda lui retrouve mais, comme elle est de nationalité allemande, elle se retrouve internée au camp de Gurs. Libérée, elle se cachera et survivra mais ne reverra plus Soutine. Le peintre, lui, se cache ensuite en province avec Marie-Berthe Aurenche, qui fut mariée avec Max Ernst. Sa santé décline car l'angoisse de la clandestinité et les conditions de vie précaires aggravent son ulcère à l'estomac. Mais il peint toujours de splendides paysages, où les arbres sont secoués par la tempête, comme dans *Avant l'orage*, de la collection Castaing, ou *Le Grand Arbre* du musée de São Paulo, et contrastent avec une vision parfois presque apaisée, comme celle de *L'Allée d'arbres* du musée de Grenoble.

Au début d'août 1943, Soutine est reconduit à Paris pour y être soigné : selon Chana Orloff, le seul véhicule qu'on a trouvé pour le transporter est un corbillard. Le 9 août 1943, le peintre meurt d'une perforation de son ulcère à l'estomac et de l'hémorragie interne qui s'ensuit. Le 11 il est enterré au cimetière Montparnasse.

### **La rédemption par la peinture**

Élie Faure a parfaitement analysé la personne de Soutine en reprenant la formule de Waldemar-George, « un saint de la peinture »<sup>93</sup>, et en la commentant ainsi : « Un saint qui,

---

<sup>93</sup> Waldemar-George, *Soutine*, Paris, Le Triangle, 1928

comme tous ceux qui marquèrent dans la sainteté a souvent, et beaucoup péché, et cherche sa rédemption dans la peinture. Et peut-être aussi, sans le savoir, celle du genre humain. (...) Dès qu'il s'agit de sa mission il est aussi impitoyable que les puissances cachées qui la lui dictent. Je crois que cet oriental d'Europe représente un grand moment de la peinture athée comme celle de l'Occident depuis quatre siècles, mais non plus comme elle naturaliste par le dehors, et intellectuelle. Elle tend à créer de l'intérieur un organisme nouveau avec les seuls éléments du réel. Peut-être pointe en elle la mystique de l'avenir, mystique sans support confessionnel »<sup>94</sup>. Et d'ajouter : « Soutine est peut-être, depuis Rembrandt, le peintre chez lequel le lyrisme de la matière a le plus profondément jailli d'elle, sans tentative aucune d'imposer à la peinture, par d'autres moyens que la matière, cette expression surnaturelle de la vie visible qu'elle a la charge de nous offrir »<sup>95</sup>.

L'inspiration que Soutine puise dans l'œuvre classique de Rembrandt, mais aussi Courbet, Greco ou Chardin, a son pendant chez un autre peintre moderne, Francis Bacon. Bacon conservait dans son atelier des photographies de carcasses de bœuf, tandis que Soutine n'hésitait pas à garder la viande jusqu'à sa décomposition. Après tout, aux yeux de Bacon, les hommes eux-mêmes n'étaient que des « carcasses en puissance ». Par la distorsion des corps, par ses séries inspirées de Vélasquez comme celles de Soutine le sont de Chardin ou de Rembrandt, Bacon transpose l'expressionnisme et se fait le continuateur de Soutine.

## **Le baroque de Soutine**

Le baroque est un courant artistique qui dépasse largement ses limites chronologiques qu'on lui attribue généralement, soit le XVII<sup>e</sup> siècle, et qui apparaît à différents moments de l'histoire de l'art. Eugenio d'Ors conçoit ainsi un baroque éternel, art qui pousse à l'extrême ses caractéristiques et qui peut intégrer l'art brut de facteur Cheval. Le baroque du XVII<sup>e</sup> siècle se caractérise par un sens vertigineux du mouvement : nous pensons aux œuvres du Bernin et à ses extraordinaires plissés, dont *L'Extase de sainte Thérèse* est emblématique. Ces traits baroques se retrouvent dans matière picturale de Soutine.

Le dieu tutélaire du baroque est Protée, que le héros Ménélas parvient à capturer. Homère lui prête ces propos : « [Protée] se fera semblable à toutes les choses qui sont sur la terre, aux reptiles, à l'eau, au feu ardent ; mais retenez-le vigoureusement et serrez-le plus

---

<sup>94</sup> Élie Faure, *Soutine*, Paris, Crès, 1929, p. 11

<sup>95</sup> *Op. cit.*, p. 12

fort. Mais quand il t'interrogera lui-même et que tu le verras tel qu'il était endormi, n'use plus de violence et lâche le Vieillard »<sup>96</sup>. Le héros ne doit pas s'effrayer, ni se décourager. Au-delà de toutes les transformations, par-delà des apparences, il y a le dieu Protée véritable. C'est lui que l'artiste doit atteindre.

Dans le baroque aussi il faut rechercher l'élément stable : dans le parc de Versailles un beau monument baroque est la fontaine de Latone par Balthazar et Gaspard Marsy. La fable grecque raconte qu'Apollon et Aphrodite se vengent des paysans qui se sont moqués de leur mère et leur lancent une malédiction les transformant en grenouilles. Les hommes sont en train de se muer en animaux. Au sein de tout ce mouvement, de la fureur des dieux et des métamorphoses des mortels, un élément fixe et permanent : le jet d'eau de la fontaine, symbole de la permanence de la vie.

Comme l'écrit Élie Faure :

« On s'imagine que Soutine déforme pour déformer, par une sorte de perversion qui cherche à étonner, sinon à indigner le spectateur. Erreur grave. Il souffre devant ces toiles trop informes où son merveilleux univers titube comme à l'intérieur de lui-même. Chez lui, il les lacère avec rage. Chez le marchand, il les rachète, les emporte pour les détruire. Une passion de la mesure et de la proportion exactes, de l'équilibre architectonique et même anatomique le tourmente, et c'est justement là qu'il faut chercher la source de ces forces contradictoires qui l'écartèlent sans merci. Il aspire avec désespoir à un ordre intérieur... »<sup>97</sup>.

Par cette recherche permanente de l'élément fixe au sein du mouvement, Soutine est baroque. Cette quête du fixe derrière le volatil (pour reprendre le vocabulaire de l'alchimie) s'exprime bien dans ses études sur les animaux morts.

On pourrait faire un lien avec une œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle comme le transi de René de Chalon, sculpté par Ligier Richier à Bar-le-Duc. Le corps y est sculpté en état de décomposition, la chair disparaît pour accéder à la pureté. On peut aussi penser au peintre baroque espagnol Juan de Valdès Leal, dont les deux célèbres toiles exécutées pour l'hôpital de la Charité de Séville en 1672 lui ont valu le surnom de « peintre de la mort ». L'une, *In ictu oculi*, montre la mort victorieuse dominant un amas de richesses et de symboles de pouvoir. L'autre, *Finis gloriae mundi*, montre les cadavres d'un évêque et d'un gentilhomme, rongés par les vers, réduits à la même condition. Ces peintures saisissantes sont des chefs-

---

<sup>96</sup> Homère, *Odyssée*, chapitre IV (traduction de Leconte de Lisle)

<sup>97</sup> Élie Faure, *Soutine*, Paris, Crès, p. 6



d'œuvre du baroque espagnol. Le travail du peintre sur la décomposition de la chair doit, là aussi, à un élément fixe ; la chair disparaît pour aboutir au noyau central, « l'esprit ».

### **Un paradoxe permanent**

Soutine a raconté un souvenir d'enfance qui éclaire cet aspect de son art : « J'ai vu une fois le boucher du village trancher le cou d'une oie et laisser s'écouler le sang. Je voulais crier, mais son air joyeux me nouait la gorge... Ce cri, je le sens encore là. Lorsque j'étais enfant, et que je dessinais un maladroit portrait de mon professeur, j'essayais de me libérer de ce cri, mais en vain. Lorsque je peignais une carcasse de bœuf, c'était toujours ce même cri dont je voulais me débarrasser. Je n'ai pas encore réussi ! »<sup>98</sup>.

Soutine se rappelle les paroles du rabbi hassidique Menahem Mendel, « trois choses conviennent au juif véritable : un agenouillement absolu, un cri sans voix, une danse immobile ». Ce cri sans voix, ne serait-ce pas d'une certaine façon celui de la toile-manifeste de l'expressionnisme, *Le Cri* de Munch ? Quant à l'œuvre de Soutine, il est tout entier l'illustration de cette « danse immobile », de l'art comme façon de résoudre les contraires.

Autre paradoxe : c'est son entière disponibilité, sa totale liberté qui pousse Soutine à prendre modèle sur les grands maîtres. Il ne les copie pas mais les réinterprète. Il n'y a pas soumission à des structures ni besoin de découvrir quelque secret de technique. C'est la même attitude paradoxale qui pousse le marquis de Sade, enfermé au donjon de Vincennes, à demander à son geôlier l'autorisation de poser un verrou à l'intérieur de son cachot. S'enfermer de sa propre volonté dans sa cellule est l'expression ultime de la liberté.

---

<sup>98</sup> Webová stránka [www.france-belarus.com](http://www.france-belarus.com)

## Annexe 2 : Traduction en tchèque

# SOUTINE

## poetika marnosti

### Mládí opředené legendou

Soutine přichází na svět ve východní Evropě, kde navzdory bídě a perzekuci vzkvétá bohatá židovská kultura. I kvůli němu samotnému toho o jeho dětství příliš nevíme. Brzy se u něj však projevuje nadání, který naplno rozvíjí na Škole výtvarných umění ve Vilnius.

*„K pravému Židovi patří tři věci: nekonečné klečení, nehlasný křik a nehybný tanec.“*

– Rabín Menachem Menděl

### Francie kolem roku 1893

Soutine přichází na svět roku 1893, v roce Panamské aféry. Ve Francii je díky tlaku socialistů zvoleno 41 poslanců tohoto hnutí, včetně Jeana Jaurèse zvoleného v Carmaux a Milleranda v Paříži. Jean Grave, plný nadějí, vydává ideologické dílo o anarchistickém hnutí *La société mourante et l'Anarchie* (Zmírající společnost a Anarchie). V poezii se střetávají tradiční formy s moderními. Hérédia vydává *Trofeje*, Mallarmé *Verše a Prózu*, Saint-Pol Roux sbírku *Les Reposeurs de la procession*, Semain *Zahradu infantčinu*. V próze se objevuje *Knihy krve, rozkoše a smrti* Maurice Barrèse, *Doktor Pascal* Émila Zoly (závěr série Rougon-Macquartů), nebo *Názory pana Jeronyma Coignarda* Anatola France. Na Maupassantově

pohřbu Zola pronáší smuteční řeč. Camille Claudel pracuje na soše *Klóthó*. Gauguin vystavuje v pařížské galerii Durand-Ruel, v Bruselu se koná výstava *Salon des Vingt*.

Následující rok 1894 je ve znamení vraždy prezidenta Sadiho Carnota, přijetí protianarchistických zákonů *Les lois scélérates*, prvního Dreysufova odsouzení a začátku Aféry (1894–1899). V roce 1896 přichází na svět André Breton, jedna z nejkontroverznějších a zároveň nejoriginálnějších postav umění a literatury své doby.

### **Soutinovy kořeny – země Litevských Židů**

Na konci 19. století se ve východní Evropě rozkládá země, která přesahuje hranice ruských gubernií a která se táhne od Polska až k dnešnímu Bělorusku – země Litevských Židů. Až do první světové války zde v obtížných podmínkách kvete originální a působivá židovská kultura, kterou ovšem otřásají pogromy. V tomto regionu přichází na svět roku 1890 Pinchus Kremegne a v roce 1892 Michel Kikoine. Soutine sám se narodí do židovské rodiny v roce 1893 v tehdejší Ruské impérii, ve městě Smilavičy v dnešním Bělorusku, 30 kilometrů od Minsku. On sám uvádí častěji rok 1894, ale my se řídíme údaji z úředních dokumentů. Minsk je jedním z nejstarších západoruských měst. Až do roku 1569 byl ve vlastnictví litevských velkovévodů (což vysvětluje, proč Soutine občas sám sebe označuje za Litevce), poté byl držbou polských králů, až byl nakonec roku 1793 připojen k Rusku. Vydání encyklopedie Larousse z roku 1895 popisuje Minsk slovy „zaostalé zemědělství, bezvýznamný obchod a průmysl“ s velmi chudým obyvatelstvem.

Ve Vilniusu, dalším velkém městě regionu Litevských Židů, vznikl v roce 1897 Všeobecný dělnický židovský svaz, známý pod názvem Bund (v jidiš „svaz“), a v roce 1898 se v Minsku koná zakládací sjezd Ruské sociálně demokratické dělnické strany (RSDDS). V té době termín „sociální demokrat“ označuje revolucionáře. V roce 1903 se strana dělí na tzv. bolševiky a menševiky. Bund je tak politickou stranou tvořenou sloučením odborářsko-politických skupin a složenou ze židovských socialistických militantů z Polska, Litvy a tzv. ruské Zóny osídlení. V Ruské impérii se Židé nemohou libovolně usadit tam, kde chtějí. Ne nadarmo se proto Rusku přezdívá „vězení národů“. V roce 1835 vytvořil car Mikuláš I., který zavedl nucené vojenské odvody židovských dětí od dvanácti let, „zónu nuceného pobytu“ zahrnující Litvu, Bělorusko, Ukrajinu (s výjimkou venkovských zemědělských oblastí) a Krym (s výjimkou měst Mykolajiv a Sevastopol). Rozsáhlé ghetto, které čítalo 5 až 6 milionů obyvatel.

## Od jednoho autoportrétu k druhému

Uběhne dlouhá doba, než se Soutine postaví nahý před zrcadlo, aby viděl, jestli pořád přetrvávají staré známky poštípání od štěnic z doby, kdy bydlel v pařížské uličce Cité Falguière. Malířův strach z vlastního obrazu. To v nás vyvolává *Autoportrét* v Ermitáži, ze kterého zmizelo tělo. Kompozice se nezdá nahodilá – naopak. Obličej je hezky vycentrovaný. Na první pohled se obě části obrazu zdají symetrické. Ale musíme se podívat pozorněji. Pokud středem portrétu povedeme přímkou, uvědomíme si, že je asymetrický, jak dokazují ramena, která nejsou horizontální, nebo límec kabátu. Malíř tím vyjadřuje pohyb.

Soutinovy autoportréty zásadním způsobem ilustrují vývoj malířova stylu od realismu až po nejprudší expresionismus. V tomto směru můžeme srovnat autoportrét z Ermitáže s autoportrétem nazvaným *Soutine groteskní* – je zřejmá úplná proměna pohledu na reálný svět. Na tomto obraze tvoří linii stehna jediná rovná linka, která zdůrazňuje absenci stoličky. Vyobrazení pozadí už obraz postrádá. Všechny linie jsou zakřivené.

Od Élieho Faura víme o Soutinově vášni pro řecké sochařství. Nejsme zde daleko od oněch antických soch s pažemi skrytými v drapérii. Toto dílo přebírá klasický model sedícího portréta ze tříčtvrtky. Ale umělec se drží zpátky a nenechává diváka plně proniknout do svého plátna: tělo je téměř z profilu, paže zahrazuje obraz, jako by mu chtěla odepřít přístup. Pouze obličej je čistě ze tříčtvrtky a má daleko k realismu autoportréta z Ermitáže; stala se z něj karikatura, karnevalová maska. Jak uvedl spisovatel Jean Lorrain, autor knihy *Histoire de masques* (Dějiny masek), navzdory našemu zdání „maska neskrývá, ale odhaluje“.

Tato zkrslá póza a klaunovský obličej lze vykládat jako portrét dvojníka, kterého v sobě autor zdánlivě nosil. Soutinovo dílo bude vždy hledáním skrytého za viditelným, nehybného za pohyblivým.

Rok 1903 poznamenává Kišiněvský pogrom v Besarábii. Tentokrát se o masakru spáchaném s požehnáním vlády dozvídají i v zahraničí. V roce 1912 je navíc mladý Menachem Menděl Bejlis v Kyjevě obviněn ze spáchaní rituální vraždy. Soudní proces trvá pětatřicet dní a za záchranu života Bejlis vděčí pouze mobilizaci, která proběhla v Rusku i v zahraničí.

## Tajemné dětství jednoho umělce

Soutinův otec je chudý židovský krejčí. Dva rysy, které pro život v carském Rusku nevěstí nic dobrého. Malíř později vzpomínal, jak stále trpěli hladem. Do patnácti let prý nevěděl, co je to bílý chléb. K této materiální nouzi se přidává i utrpení duševní, které později popisuje slovy: „Když žijete ve špinavé díře jako je Smilavičky, nemůžete mít ani ponětí, že existují města jako Paříž. Představte si, že v mé vesnici – já, který tolik zbožňuji Bachovu hudbu – jsem ani nevěděl, že existuje piano.“

Jeho nadání se projevuje brzy. V mládí krade matčino kuchyňské náčiní či otcovy krejčovské nůžky, aby je prodal a měl na kreslířské potřeby. Jednotlivé verze toho, co přesně kradl a prodával, se v detailech různí, v každém případě se ale jednalo o předměty nezbytné pro chod domácnosti. Od otce proto dostane výprask na pamětnou. Jako chlapec utíká z domu, zpátky ho přivedou jeho bratři a důkladný výprask, tentokrát z jejich strany, se opakuje. To už ho naučí snášet rány! Když znovu utíká, nalézá přístřeší u pocestného. Jeho životopisci a pařížští známí později vidí v této temné – nebo světlé? – historce počátek zmařeného nadání a předurčení k osudu prokletého umělce.

„Se non è vero, è ben trovato.“ (*I kdyby to nebyla pravda, přinejmenším je to dobrá historka*). Motto romanopisců a mýtomanů, nicméně se nám sem toto krásné italské přísloví hodí. Některá svědectví naznačují, že se ve skutečnosti Soutinova rodina skládala z malých, ale poměrně zámožných obchodníků, a co víc, že byla hrdá na talent, který nejmladší chlapec projevoval.

Podle některých dalších svědectví Soutina také zbil řezník, syn starého rabína, protože namaloval potrét, čímž porušil božský zákaz reprodukování lidské postavy: „Nezobrazíš si Boha zpodoběním ničeho, co je nahoře na nebi, dole na zemi nebo ve vodách pod zemí.“ (Exodus, 20, 4).<sup>99</sup> Jeho rodiče podali stížnost a peníze nabyté jako náhrada škody mladému Soutinovi umožnily zafinancovat jeho cestu do Minsku. Ať už je to pravda nebo ne, tato epizoda se stala symbolem zlomu a rozchodu Soutina se starým světem a jeho pevnými zvyklostmi.

---

<sup>99</sup> Ekumenický překlad bible.

## **Pobyt v Minsku**

Mladý, teprve dvanáctiletý Chaim opouští *štetl* – svou vesnici – a v roce 1909<sup>100</sup> přichází do Minsku. Zde se nejprve učí krejčovskému řemeslu u svého strýce a stává se nerozlučným přítelem Michela Kikoina, mladého chlapce, který sdílí jeho vášeň pro kresbu a malbu.

Michel Kikoine se narodil roku 1892 v běloruském Homelu a zemřel v Paříži v roce 1968. Je Soutinovým přítelem z dětství. Když ho profesor na obchodní škole v Minsku vidí, jak si v jednom kuse kreslí do sešitů, doporučí jeho otci, aby ho směřoval k výtvarnému umění. Peretz Kikoine, který, jak se zdá, měl sám umělecké a muzikální nadání, na jeho radu dává.

Kikoine přichází do Francie roku 1912. Jeho fauvistický styl je poznamenán také Cézannovým vlivem, jak dokazuje obraz *Cesta mezi stromy* z roku 1918. Kikoine se ve svém díle zabývá všemi žánry, od krajinomalby přes zátiší až k portrétu. Vyznává expresionistický styl až do druhé světové války, poté se více soustředí na barevné odstíny v obraze, jak lze pozorovat na *Autoportrétu* z roku 1950.

V roce 1909 se Soutine s Kikoinem společně seznamují s jediným minským profesorem grafiky, M. Kruegerem, a za tři měsíce se v kresbě zdokonalují. Soutine se mimo to učí retušovat fotografie a všímá si poptávky lidí po malovaných portrétech podle fotografií. Plánem obou přátel se tak stává tvorba portrétů na zakázku. Ručně malovaný portrét si pořád zachovává v porovnání s fotografií větší prestiž.

## **Akademie výtvarných umění ve Vilniusu**

V roce 1910 Soutine spolu s Michelem Kikoinem navštěvuje hodiny malby na Akademii výtvarných umění ve Vilniusu. Rusky Vilna, polsky Wilno, nebo Vilnè v jazyce jidiš, dnešní litevská metropole byla městem velmi rozmanitým.

V té době je více než polovina obyvatel židovská, přesněji 63 831 z celkového počtu 153 810, jak uvádí první spolehlivé statistické údaje Ruského impéria z roku 1897. Vilnius je také rodištěm židovského socialismu a Mekkou židovské kultury. V kontextu antisemitismu je místní akademie výtvarných umění ojedinělá. Židovští studenti se zde mohou stýkat se studenty ruskými a polskými a nosit stejné uniformy. Vyučují zde malíři Trutněv a Rybakov, který prý

---

<sup>100</sup> Podle některých zdrojů už v roce 1907.

nikdy neváhal pozvat k sobě domů na jídlo žáky bez finančních prostředků. Soutina považuje za vynikajícího žáka, přestože, vinou chyby v perspektivě, nebyl napoprvé na akademii přijat. Kikoine o svém spolužákovi řekl: „Byl to jeden z nejlepších žáků. Náměty jeho skic vždycky zobrazovali něco pochmurného, morbidního, ať už pohřbívání Židů, opuštění, bídu, utrpení. Mnohokrát jsem mu pózoval, vleže na podlaze, přikrytý bílou látkou a obklopený svíčkami. Soutina vždy podvědomě přitahovalo dramaticko.“

Důležitou postavou vilniuské umělecké scény byl sochař Mark Matvějevič Antokolskij (1843–1902), vynikající absolvent Císařské akademie v Petrohradu. Neustálé protižidovské útoky, kterých se stával i přes svou ohromnou slávu a obdiv k caru Alexandru II. terčem, ho nakonec přinutily k odchodu do Francie.

V téže době zde studuje Josef Budko (1888–1940), který se později usadí v Berlíně a prosadí se jako významný rytec. Jeho *Hagada* z roku 1917, která v sobě spojuje ilustraci s grafikou, je mistrovským dílem. Trutněv a Rybakov si mezi žáky všímají i Lazara Segalla (1885, Vilnius – 1957, São Paulo, kde se nachází jeho muzeum s 2 600 díly, od soch a kreseb až k malbám, poznamenanými léty strávenými ve Vilniusu). Za zmínku stojí i Mané-Katz (1894–1962), který také jako mnoho dalších odchází do Paříže a u Cormona se znovu setkává s Kikoinem. V roce 1927 získá francouzské občanství a bude žít v izraelské Haifě a v pařížské čtvrti Monparnasse. Jeho obrazy znázorňují expresivní formou tradiční židovský svět. Nemůžeme opomenout Issaie Kulvianského (1892–1970), budoucího předního člena umělecké skupiny Novembergruppe založené v Berlíně Maxem Pechsteinem (1881–1955).

Na akademii výtvarných umění ve Vilniusu se Soutina s Kikoinem setkávají také s Pavlem Kremegnem (1890–1981). Ten se zabývá sochařstvím, ale je oceňovaný i pro svou malířskou tvorbu. Při útěku před ruskými pogromy zaplatí převaděči a ilegálně překročí ruské hranice, v roce 1912 přichází do Paříže a stěhuje se do Úlu. Později se usazuje ve městě Céret a s Pierrem Brunem místo ukáže Soutinovi a Picassovi. Za zmínku stojí výstava, kterou muzeum v Céretu uspořádalo při příležitosti stého výročí jeho narození.

Díla všech malířů z Akademie zůstanou poznamenána studentskými léty strávenými ve Vilniusu díky zásadním setkáním, které zde učinili, získaným osobním vzbám i vlivu, který na ně město a jeho osobitá kultura měly. Malíř Mojše Bahelfer-Bagel se vyjádřil takto: „Pro mě jako malíře je *Wilno* svatým místem, nikoli ve smyslu náboženském, ale duchovním. Slova nestačí. Vilnius je něco jako je pro Řeky bůh. Byli jsme bezpochyby Vilniusané, ale v našem vlastním městě jsme byli za cizince... nebo téměř. (...) Kosmopolitní

město? Nevím. Kulturní město? Bezpochyby. Byli jsme tím nasáklí! Jak bychom mohli nebýt Židé, když jsme žili v takovém městě?<sup>101</sup>

V Paříži bude Soutine rád prohlašovat, že nikdy nemluvil rusky, ale že z jidiš přešel přímo do francouzštiny...

## Soutine portrétista

Poslední ohlédnutí za umělcovým dětstvím v Rusku, ať už skutečným nebo smyšleným, může být obraz z roku 1919, ve kterém už chybí vyobrazení pozadí. Na židli v nepravděpodobné perspektivě, již opěradlo připomíná pozadí malby, neduživý chlapec svírá hadrovou panenku, jako by si ji chtěl schovat mezi žebra. Stejný zvládnutý pohyb oživuje hračku i dítě, přizpůsobuje neživou hmotu a živou hmotu, což je nutné pokládat za všudypřítomný jev Soutinovy inspirace. Je to také první obraz, který předjímá řadu portrétů mladých učňů, ze kterých se pozadí rovněž vytratilo.

Vzdálený časově, ale blízký formou – *Starce* z avignonského muzea Calvet svou polohou v sedě ze tříčtvrtky připomíná velké oficiální portréty. Polohou, která nicméně tomuto žánru dodává lidský rozměr. V těchto portrétech obrys modelu dostává jehlanovitý tvar a kolena přibližují diváka blíže k modelu. Tato forma dodává mezi modelem a divákem pocit fyzické blízkosti. Dobrým příkladem pro srovnání s tímto Soutinovým dílem je Rafaelův portrét papeže Julia II. (v úřadu 1503–1513), který patří mezi největší ikony období renesance a nejznámější papeže vůbec. Ačkoli nosil vojenské brnění, byl zároveň velkým podporovatelem Michelangela. Byla to doba, kdy člověk mohl být bez rozporu vojákem, duchovním a mecenášem umění.

Kompozice je stejná jako u *Starce* nebo u *Učně*. Snad o vlásek neunikneme nesprávné interpretaci, když původ neobvyklé červené čapky *Dítěte s hračkou* uvidíme v té papežově.

---

<sup>101</sup> Rozhovor s historikem Henrim Minczelesem, 10. března 1988.



## Přes Úl po Barnesovu nadaci

První roky v Paříži jsou pro nesmělého Soutina těžké, období skutečné bídy a osamocení nicméně zmírňuje blízké přátelství s Modiglianim. Navzdory sebedestrukčním sklonům je od roku 1920 co do tvorby plodnější a v roce 1922 se na něj konečně usměje štěstí v podobě významného sběratele Barnese.

*„Když už nám staré mytologie nejsou k ničemu – felix culpa? – začínáme znovu nábožensky vnímat realitu všedního dne.“*

– Francis Ponge

Soutine a Kikoine odchází v roce 1913 do Paříže, kde se shledávají s Kremegnem, který přijel o rok dříve. Na místo dorazí 14. července, na den dobytí Bastily. Ještě ten den Soutine navštíví Louvre a večer s Kikoinem tajně proklouzne na představení Verdiho Aidy do pařížské opery. Zvuk trumpet bude pro Soutina fanfárami slávy.

### O příchodu do Úlu

Soutine se uchyluje do Úlu, ke Kremegnovi. Úl je budova v ulici Passage Dantzig v patnáctém pařížském obvodu. Sochař Alfred Boucher (1850–1934), první učitel Camilla Claudela, kruhovou budovu odkoupil jako bývalý pavilon vín ze světové výstavy 1900 a umístil ji spolu s dalšími pavilony na pozemek poblíž jatek Vaugirard. Jelikož se Boucher těšil přízni bohaté klientely, chtěl pomoci mladým umělcům a vymyslel čtvrť pro nemajetné tvůrce. Projektu věnoval částku, kterou utržil od rumunské královny za objednanou bustu. Kruhový pavilon se dělí na buňky, které dohromady připomínají včelí plástev. Ve 140 ateliérech s velmi nízkým nájmem nachází útočiště na 200 nájemců, často původem z východní Evropy. Slavnostní otevření je ve velmi formálním duchu a probíhá za účasti ministra vzdělanosti a kultury. Úlu se někdy hezky přezdívá „villa Medici chudých“. Jsou zde ubytováni někteří z nejvýznamnějších umělců: Soffici (v letech 1903–1906), Kremegne (1913–1925), Zadkine (1910–1911), Archipenko (1908–1912), Lipchitz (1909–1916), Chagall (1910–1914), nebo

Epstein (1912–1940). Soutine zde pobývá mezi lety 1913 a 1920, aniž by byl oficiálním nájemníkem. Usazuje se, kde může a kde je chtěný, žije v bídě, která není jen svérázným životním stylem, je skutečná.

O těchto obtížích vypovídá nejedna historika, jak dokládá například svědectví sochaře Leona Indenbauma (1880–1981), které uvedla Jeanine Warnodová: Soutine tenkrát obýval Cité Falguière. Jednoho dne přinesl Indenbaumovi obraz, namalovaný na akademii ve Vilniusu, na kterém byl jednooký stařec. Chtěl za něj 30 nebo 40 franků. Indenbaum ho koupil, ale Soutine se ho nechtěl vzdát a odkoupil jej zpět. A tak se to opakovalo sedmkrát nebo osmkrát. Indenbaum pak Jeanine Warnodové vyprávěl: „Soutine za mnou přišel do rotundy a chtěl po mě třicet franků. ‚Jakmile máš pár drobných, zmizíš,‘ říkám mu, ‚a když už nemáš nic, zase přijdeš za mnou.‘ Dál jsem se s ním nebavil, ale pronásledoval mě až do Úlu a pořád mručel: ‚Dej mi třicet franků, dej mi třicet franků, dej mi třicet franků...‘ ‚A všechna ta plátna, co jsi mi prodal a pak odkoupil zpátky?‘ Soutine jenom naříkal, hlavu v dlaních. Když jsme přišli na náměstí Convention, koupil jsem pár sledů: ‚Teď mi namaluješ zátiší!‘ Odešel do ateliéru a vrátil se po dvou hodinách s obrazem – ryby na žlutém tácu se dvěma vidličkami. Dal jsem mu třicet franků a plátno pověsil na zeď. Za tři dny mě přišel poprosit, abych mu ho půjčil. Naposledy jsem svolil. Po nějaké době jsem na své sledě narazil u Dielewského, který mi řekl, že za ně Soutine chtěl pět franků. On mu dal tři.“ A když Indenbaum od Dielewského odcházel, slíbil si, že už od Soutina nikdy nic nekoupí...

Soutine se při příjezdu do Paříže zapisuje na hodiny Fernanda Carmona na École des beaux-arts. Cormon měl jinak svou vlastní akademii, ale o hodiny zde stál. Učili se u něj Émile Bernard, Toulouse-Lautrec a krátce i Van Gogh. Jako malíř zažil značnou slávu, načež upadl do takového zapomnění, že během zakládání Musée d'Orsay už nikdo nevěděl, kde je uklizeno jeho mistrovské dílo *Kain*, inspirované Hugovou *Legendou věků* – a to jde přitom o plátno s rozměry 4 na 7 metrů!

### **Bratr v bídě Modigliani**

V Úlu se Soutine seznamuje s Modiglianím a od roku 1916 s ním sdílí ateliér na Cité Falguière. Tamější podmínky jsou stejně žalostné. Život jim ztrpčují štěnice – Soutine s Modiglianím se před těmito nezvanými hosty chrání zapalováním svíček, jako se zapaluje oheň na ochranu před dravými šelmami, a hradbou popela, který sypou do kruhu kolem postele.

Modigliani si je jistý talentem svého přítele, i přes jeho špatnou povahu, a představuje mu svého kupce Zborowského, který mu zajistí skromnou rentu 5 franků na den. Soutina tak musí zároveň pracovat jako nosič zavazadel na nádraží Gare du Nord, nebo jako pomocný dělník v automobilce Renault.

Jedna historika mezi ostatními vypovídá o Soutinově složité povaze nejlépe. Anna Zborowska, obchodníková žena, ho nemůže vystát. Jednoho dne Modigliani namaluje Soutinův portrét s kloboukem na dveře bytu Zborowských. To Annu rozzuří a trvá na tom, aby portrét okamžitě zmizel. A Modiglianimu, který jí naivně říká, že tyto dveře jim jednou přinesou štěstí, odvěti: „Ale do té doby s ním budeme muset žít!“

Kvůli bídě a strádání se u Soutina začnou projevovat první onemocnění žaludku a s nimi spojené bolesti, k čemuž přispívá i konzumace alkoholu. Tak Soutine třeba celou noc bloudí kolem Rotundy a hledá dveře, jako hrdinové románu Julese Romaina *Les Copains* (Přátelé) krouží kolem radnice v Ambert. V roce 1918 Soutine i Modigliani poprvé pobývají ve Vence a v Cagnes-sur-Mer u bratrů Zborowských. Na mysl vyvstávají velká slavná přátelství – Gaugin a Van Gogh či Laval, Braque a Picasso. Jenže v tomto případě není ani stopy po vzájemném vlivu, po vlivu Modiglianiho manýrismu na Soutinův expresionismus.

Rok 1920. K Soutinovi se do Cagnes-sur-Mer donese zpráva o Modiglianiho smrti v Paříži. Hluboce ho to zasáhne. Toto období se ovšem stane velmi plodným co do tvorby. Zborowski od malíře dostává na 200 pláten. Soutine vzápětí s díly není spokojen a podstatnou část jich zničí. To Zborowského velmi rozzuří, přestože se jinak jedná o nejkolidnějšího a nejmírnějšího muže, jakého si lze představit. Neváhá pracovat z domova (přepisuje adresy), aby si na podporu umělců přivydělal pár franků.

Následujícího roku se Soutine v Cagnes-sur-Mer seznamuje se švýcarským malířem Émilem Lejeunem, který u něj objednává sérii obrazů *Muže při modlitbě*. Kromě toho Soutine mezi lety 1920 a 1922 maluje Lejeunův portrét, který dnes najdeme ve sbírce Walter-Guillaume pařížského Musée de l'Orangerie. Lejeune v Cagnes-sur-Mer od Soutina koupí deset pláten. Podle jeho svědectví si Soutine pro sérii pěti pláten zobrazujících muže při modlitbě za model vybral muže jménem Racine (česky kořen), jako by tak slovní hříčkou zdůrazňoval tvrdé šlachovité rysy postavy. Za sezení zaplatil Lejeune, ale Soutine mu nepovolil se jich účastnit. Plátna prodal Zborowskému, který je dále přeprodal malíři Henrimu Bingovi.

## **Přes bídu s nouzí k *Poraženému volovi***

Ve dvacátých letech, počínaje rokem 1922, Soutine pracuje na sérii torz poraženého dobytka, o které se kritik Waldemar-George vyjádřil takto: „Tragická série hovězích čtvrtí (...) čítá nejméně tři varianty. Tyto kusy masa pulzují. Svaly se chvějí. Krev koluje žilami.“ Soutine se inspiruje starými mistry, ale nepracuje podle fotografických či litografických reprodukcí, dokonce ani podle originálů. Pracuje s předlohou přímo před sebou a raději dílo přepracovává, i když to není nejjednodušší řešení.

### **Pár nešťastných příhod**

Zborowski na Soutinův popud kupuje hovězí čtvrt'. Vynikající sochařka a svého času Soutinova sousedka Chana Orloffová, jejíž ateliér v ulici Rue Seurat v Paříži stojí za návštěvu, vzpomínala: „Už dávno chtěl namalovat obraz ve stylu Rembrandtova Staženého vola, aniž by se k tomu kdy odhodlal. Nakonec požádal Zborowského, aby s ním zašel na jatka a poraženého vola mu koupil. Zborowski svolil. Maso přivezli do ateliéru a Soutine se pustil do malování. Jenže zčernalo, začalo zapáchat. Model hnil, ale Soutine si nové hovězí nemohl dovolit. Tak u řezníka koupil několik litrů krve, staženého vola s ní pokropil a maloval dál.“

Krev však stéká na podlahu a teče pode dveřmi. Domovník se domýšlí, že se stala vražda – u umělců jeden nikdy neví, zápach tomu navíc nasvědčoval. Po příjezdu policie Soutine strážníkům vysvětluje nezbytnost umění a jeho nadřazenost nad hygienou.

Scéně přihlížela Paulette Jourdainová, která u Zborowských pracovala, a tak často Soutinovi stála modelem. Vzpomíná si na dvě hovězí čtvrtě – jednu celou a jednu menší – zavěšené v ateliéru.<sup>102</sup> Soutine po svých modelech vyžadoval absolutní nehybnost, nesměli hnout ani brvou. Malíře tito dva vyslanci hygienické služby vyděsí, „je z nich celý nesvůj“. Dva muži, kteří nejspíš neměli nejmenší chuť odnášet hovězí čtvrtě na vlastních zádech, vstříknou injekci formolu a předem upozorní Soutina, že torza ztratí barvu. Když vidí jeho zklamaný výraz, poradí mu, aby koupil krev a těla s ní potíral.

Stejná nepříjemnost se opakuje v Le Blanc v departementu Indre v roce 1942. Sousedy přivolání četníci nachází v kůlně, kde Soutine maluje, rozkládající se bažanty.

---

<sup>102</sup> Rozhovor s Maïté Vallès-Bledem, konzervátorem v Chartres, 23. března 1989.

## Od Rembrandta k Soutinovi

Z malířů, kteří jsou pro Soutina inspirací, ho nejvíce poznamenává Rembrandt, přesněji jeho *Stažený vůl*. Jeho obdiv k Rembrandtovi dokládá vícero svědectví. Například to sběratele Reného Gimpela, kterému Soutine svědčil, že Rembrandt byl Bůh. Nebo to Chany Orloffové, která viděla, jak Soutine svým nadšením budil pozornost muzejních hlídačů. Přistupoval k Rembrandtovi s posvátnou úctou, ale pak začal dupat a vykřikoval „Je to nádherné až k zbláznění.“ Nemůžeme opomenout, že tento obraz, který Louvre získal v roce 1857, vzbuzoval obdiv i jiných malířů, jako byli Delacroix, Daumier nebo Lovis Corinth.

Rembrandtův olej na dřevěné desce znázorňuje torzo zavěšené mezi dvěma kůly s postavou v pozadí. V prvních Soutinových verzích, kolem roku 1918, byla tato kompozice ještě patrná. V dalších variantách Soutine upouští od všech odkazů na okolní předměty kromě trámu a někde ponechá vyobrazený hák. Zavrhuje perspektivu a zdánlivě ploché dílo z Minneapolis Institute of Art připomíná zároveň da Vinciho *Vitruviánského muže* a motiv ukřížování.

## Setkání s Barnesem

Od svého příjezdu do Paříže vede Soutine těžký život plný tvrdé a málo placené práce. Sdílí ubytování a ateliéry s dalšími umělci, nájemníky a podnájemníky, více či méně uznávanými. Během zimy 1922–23 ho osud zavál k doktoru Albertu Coombs Barnesovi (1872–1951), zámožnému lékaři a slavnému sběrateli. Koupil dobrou šedesátku Soutinových pláten. Konečně se na malíře usměje štěstí a jeho materiální podmínky se změny.

Zásluhy na tom, že Soutina objevil americký mecenáš, připisují někteří Zborowskému, jiní Paulu Guillaumovi. Paul Guillaume tu scénu popisuje ve svém časopisu *Les Arts à Paris* takto: „Jednou, když jsem se šel podívat na jeden Modiglianiho obraz, všiml jsem si v rohu ateliéru díla, které mě na místě ohromilo. Byl to Soutine – zobrazoval cukráře, byl nevšední, fascinující, skutečný, barvitý, zarmoucený, s jedním obrovským uchem, překrásným, nečekaným a přesným. Hotové umělecké dílo. Koupil jsem ho. Ten doktor Barnes ho u mě uviděl: „To je ale úlovek!“ rozkřikl se. Bezprostřední radost, kterou pocítil před tímto plátnem, musela rozhodnout o Soutinově náhlém štěstí.“ (*Les Arts à Paris*, č. 7, leden 1923). Verze z Musée de l'Orangerie napovídá, jaký šok mohl Barnes zakusit. Zmiňme k tomuto plátnu poznámku Modiglianiho, podle kterého Soutine své modely nedeformuje, ale modelové se naopak stávají tím, co maluje. Podle jiné verze Barnes objevil Soutina u Zborowského. Doktor

Barnes znal koneckonců oba obchodníky, Soutineovy práce si mohl všimnout u obou z nich. V té době Soutine často trávil čas na lavičce ve čtvrti Monparnasse, příliš chudý na to, aby mohl chodit do kaváren, třebaže správce Rotundy Libion nehleděl na množství pečiva, které mizelo z jeho košíků a ztráty přehlížel. Koneckonců malíři do domu přitahovali zvědavé měšťany. Soutina tedy vyzvedli z jeho lavičky, oblekli ho do nových šatů, udělali z něj zase člověka. Barnes poté skupuje všechno, co Soutine vytvoří. Přímo se do něj zblázní. Jakožto sběratel chtěl „podporovat pokrok ve vzdělávání a oceňování krásných umění“ otevřením své sbírky nejnížší společenské třídě včetně lidí černé pleti, což v té době zdaleka nebylo běžné. Jeho nadace Marion je dnes jedním z důležitých center světového umění.

### **Sbírka Paula Guillaumea**

Paul Guillaume byl prominentní postavou uměleckého světa počátku 20. století až do své předčasné smrti ve věku 42 let v roce 1934. Byl u počátků objevování afrického umění. Jako obchodník s uměním organizuje v roce 1918 slavnou výstavu *Peintres d'aujourd'hui* (Malíři dneška), kde figurují Matisse, Picasso, Derain, Modigliani, nebo Utrillo. Mezi jeho zákazníky patří doktor Barnes. Zakládá revue *Les Cahiers d'art* a s ním tradici publikování odborných katalogů ke každé výstavě. Od roku 1921 sídlí v galerii na ulici La Boétie a zdárně propaguje své objevy, mezi nimi Modiglianiho a Utrilla, nebo sází na už známé umělce jako Picasso. Zkrátka a dobře to byl pozoruhodný milovník umění a pravý odborník. Modigliani mu namaluje portrét a pojmenuje ho *Nova pilota*. Od roku 1984 je k vidění v Musée de l'Orangerie.

Na rozdíl od toho, co se často říkávalo, se Soutine po setkání s Barnesem doopravdy nikdy neodvrátil od svých montparnaských známých, nicméně do této čtvrti už nikdy nevkročil. Kromě toho je evidentní, že Paříž ho neinspiruje. Krajiny, které protínají jeho tvorbu, zobrazují velmi odlišná místa, od města Céret na španělských hranicích po města Vence a Cagnes na italských. Během druhé světové války maluje rovněž krajinu kolem Champigny-sur-Veude, kam se uchýlil.

## Krajinomalby dvacátých let

Moderní umění do jisté míry vzniklo i v oblasti Roussillon. Z velkých osobností uměleckého světa, které zde pobývaly na začátku 20. století, můžeme zmínit zejména Aristida Maillola, Étienna Terruse (1857–1922) nebo například Deraina (který pobýval v Collioure v roce 1905). Nesmíme zapomenout, že v Roussillonu působí první obdivovatelé a zastánci Gauguina, a že malíř a sochař Louis Paul (1854–1922) roku 1901 organizuje každoroční výstavu města Béziers s díly Cézanna, Gauguina, Picassa a Redona. Pohrává si s představou města Callioure jakožto s obdobou města Céret. Mezi lety 1911 a 1913 zde tvoří Braque a Picasso. Později Juan Gris, Max Jacob, Herbin, Picabia, nebo Kisling. Projdou tudy jejich přátelé a kupci André Salmon, Gertrude Steinová, Kahnweiler. Malíři Pierre Brune, Pavel Kremegne a Frank Burty Haviland se zde usadí. Je to právě Pierre Brune, pravým jménem Pierre René Boulaine (1887–1956), který o Céretu Soutinovi řekne. Pyrenejské městečko se stane předmětem distorze, která definitivně změní tradiční krajinomalbu.

Podle slov Zborowského se Soutine v Céretu usazuje v roce 1919. Zůstává zde přibližně tři roky, čas od času podniká cesty do Cagnes nebo do Paříže. Tomuto období dominují krajinomalby obzvláště prudkého a expresivního rázu. *Pohled na Céret, staré město* zobrazuje motiv krajiny. Domy se chvějí a kroutí, ještě víc než kostel v Auvers-sur-Oise na obraze od Van Gogha. Jednotlivé tahy utváří halucinogenní scénérii. Slova Waldemara-George se dají aplikovat nejenom na zátiší, ale i na tento typ krajinomaleb. Říká: „Točivý pohyb v sobě nese ve zběsilém přívalu plody oceánu a plody ovocných sadů, jejichž podstatu se malíř pokouší zachytit. Jednotlivé komponenty obrazu ztrácí svou nezávislost. Mají kadenci jako příval proplétajících se provazců, vln, kadeří, copánků a zákrutů.“<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> *Cent tableaux de Soutine*, katalog výstavy, Galerie Charpentier, Paříž, s. 9.

Ještě silnější je vize, kterou nabízí *Krajina v Céretu*. Evokace červeného domku spočívá ve skupině tahů štětcem, které se zvedají až k obloze, v tmavé paletě barev podtržené černou, v nakloněné věži zvedající se k útoku na nebesa jako šíp, kde se těžká bouřková mračna a krajina mísí v jedno. V *Krajině v Cagnes* z roku 1921 se scénérie kroutí, jako by se zmítala v divoké bouřce.



## Přes uznání k utrpení

Ve dvacátých letech Soutine, už jako uznávaný umělec, přitahuje přízeň mecenášů a budí zájem literárních kruhů, ale žije sám, příliš hrdý, ztrápený a záhadný. Stránky, které mu někteří spisovatelé, pro něž je inspirací, věnují, osvětlují podstatu a smysl jeho horečnatého umění.

Po setkání s Barnesem se Soutine stane stálíci uměleckého světa. Nenáleží-li někomu tento přídomek, je to právě on, Soutine, umělec, který je všechno, jen ne stálý ve všech směrech. Ostatně se povídá, že nejednou ztratil šek od kupce, a půjčoval si od přátel a známých.

### První výstavy

V roce 1923 se Soutine účastní skupinové výstavy v Paříži a Chicagu. Mezi lety 1923 a 1925 žije střídavě v Paříži a v Cannes. V té době maluje portrét Oscara Miestchaninoffa (1886–1956), svého přítele a sochaře, kterého už dříve portrétovali Diego Rivera a Modigliani. Od svého příjezdu do Paříže a objevení Louvru Soutine zůstává velkým obdivovatelem řeckého sochařství a starých mistrů. Sochař litevského původu Jacques Lipchitz (1891–1973) ho jednoho dne potkal, když se vracel z Louvru a nesl si svitek. Lipchitz se na svitek vyptával – Soutine odpovídá, že je to dílo, které má z Louvru nejradši. To sochaře značně znepokojí. Přesvědčí Soutina, aby plátno rozmotal a s překvapením zjišťuje, že jde o portrét francouzského krále Karla VII. od Jeana Fouqueta. Je zřejmé, že Soutine ho použil jako předlohu pro Miestchaninoffův portrét – převzal jeho kosočtverečnou kompozici. Stejné umístění, stejný postoj, stejný výraz tváře a stejný křivý, jízlivý pohled. Fouquetův portrét zdobí v obou horních rozích závěsy, vytváří nám diagonálně oddělené barevné plochy. Sochařovy nohy jsou ztvárněné jako jedna hmota a ztrácí se v zaoblení evokující stůl, na kterém spočívají ruce Karla VII.

V roce 1925 vzniká termín „Pařížská škola“. Poprvé ho použije kritik André Warnod v článku v kulturním revue *Comoedia*. Tento název zastřešuje často židovské umělce, kteří odešli do Paříže, přitahováni intelektuální a uměleckou prestiží hlavního města před rokem 1914. Seznam těchto umělců je působivý a figurují na něm Modigliani, Foujita, nebo i Chagall a Picasso. V červnu 1927 organizuje Henri Bing výstavu, která je celá věnována Soutinovi.

Sám malíř, který se vymlouvá, že nesnáší vernisáže a nechce být vystavován, se k velkému zklamání galeristy zahajovacího večera neúčastní.

### Setkání s Castaingovými

Do této doby se datuje Soutinovo přátelství s Marcellinem a Madelaine Castaignovými, bohatými manželi a sběrateli. Zdá se, že jejich první setkání vděčí jednomu nedorozumění. Spisovatel Maurice Sachs publikoval o Soutinovi pár velmi zajímavých stránek. Najdeme v nich tyto řádky: „Doneslo se mi, že když byl ještě velmi mladý a žil v nejhroší bídě, jakou si dokážeme představit, živý o tvrdém chlebu, snící o dvou nebo třech francích jako o největším štěstí, požádal ho jeden sběratel, aby mu ukázal svá plátna. Soutine mu jedno přinesl: ‚Nelíbí se mi,‘ řekl ten sběratel, ‚ale tady máte sto franků. Přinesete mi za ně jiné.‘ Soutine se ani nenamáhal pohlédnout na bankovku.

‚Vždyť se vám nelíbí!‘

A už se neukázal.“<sup>104</sup>

V této příhodě, která se odehrála roku 1920, figurovali Castaignovi, kteří tenkrát pravidelně navštěvovali Úl. Pierre Brune jim vyprávěl o Soutinovi jako o slibném talentu a o umělci trpícím hladem. Chtěli se s ním seznámit a dát mu nějaké peníze, aniž by předtím viděli nejmenší dílko. Soutine v tom viděl známku opovržení. Madeleine Castaingová si vzpomíná na jeho odpověď: „Kdybyste mi bývali dali pět franků a vzali si moje plátno, byl bych nejšťastnějším z lidí.“ Druhé setkání proběhlo lépe. Soutine byl od nynějška uznávaným umělcem. Už se nemusel obávat soucitu ani lítosti.

V tom samém období se Soutine v Paříži seznamuje s Deborah Melnikovou, která kdysi bydlela ve Vilniusu, nedaleko Akademie výtvarných umění. Je pravděpodobné, že od doby Soutinových studií do něj byla zamilovaná. Její otec, doktor Melnik, dlouho posílal malíři do Paříže finanční podporu. V roce 1928 Deborah otěhotní a rozchází se. V roce 1929 přichází na svět dcera Aimée. Navzdory jejímu jménu (česky *milovaná*) ji Soutine neuznává na vlastní. Podle ruského práva je však jeho legitimní dcerou, protože její rodiče byli oddáni v duchu náboženském. Ona i její matka tak nesou v dokumentech Soutinovo příjmení. V té době Soutine několikrát mění v Paříži bydliště, aniž by věděl, před čím vlastně utíká.

---

<sup>104</sup> Maurice Sachs, *Le Sabbat*, Paříž: Éditions Corr ea, 1946.

## Soutinova zátiší

V tom samém roce 1928 věnuje malíři monografii kritik Waldemar-George, vlastním jménem Jerzy Jarociński (1893–1970). Jako naturalizovaný Francouz (díky svému působení v první světové válce) je spojen s Pařížskou školou a píše monografie o Ingersovi, Picassovi, Matissovi, Utrillovi, Grisovi, Légerovi, Gromairovi, Maillolovi nebo Despiauovi. Je jedním z prvních, kdo upozorní na Chagalla a na Soutina, Mluví především o úzkosti z tvorby, která se u Soutina objevuje po řadu let napříč zátišími zobrazujícími zajíce a drůbež, jako by ho odmítnutí života nasměrovalo ke zkoumání smrti: „Jeho vražedná hra v každém případě odpovídá vůli po důrazném uměleckém vyjádření. Krev v žilách i těla tuhnout. Jsme svědky metamorfózy. Krůty, kachny a husy se proměňují v nadpřirozené květiny a ve fantastická zvířata. Soutine barvu zběsile roztírá a práce tak evokují Goyova zátiší. Jeho až překvapivě násilné deformace vzbudily značný rozruch. Jsou mimovolné. Soutine nedeformuje v konstruktivním, dekorativním nebo karikaturním smyslu. Jeho styl zpodobňuje tepání animálního žití.“<sup>105</sup>

O těchto holých tělech Élie Faure píše: „Nehledá fyzickou rozkoš v utrpení druhých. Neuvažuje o momentu smrti z kůže stažených zvířat a oškubané drůbeže, kterou maluje. To v již mrtvém mase nalézá senzuační potěšení. Je však nezbytné, aby toto maso bylo krvavé, abychom ještě viděli perlit rudé slzy na místech vytrhaných per, aby se pod zlatavou kůží objevovaly podezřelé skvrny, aby se zelenomodré klenoty toho, co zbylo z křídel, barvily do lepivého purpuru.“<sup>106</sup>

## Motiv hotelového poslíčka

Mezi lety 1927 a 1929 se Soutine zabývá motivem ministranta, vypůjčeným od Courbeta a jeho *Pohřbu v Ormans*, a maluje i představitele dalších profesí: číšníky, portýry, cukráře. Na počátku 20. století má stále každá společenská třída svá pravidla oblékání a platí, že šaty dělají člověka. Nošení uniforem jako distinktivního oblečení je až do 50. let velmi rozšířené. V ulicích Paříže nejsou v té době pracovní oděvy ničím neobvyklým – nosí je kominíci, skláři, uhlíři. Stačí se podívat na dobové pohlednice, kde obyvatelé celé jedné ulice hrdě pózují.

---

<sup>105</sup> *Cent tableaux de Soutine*, Galerie Charpentier, katalog výstavy. Předmluva Raymond Nacenta, text Waldemar-George, doslov Marcellin Castaing. Paříž, Galerie Charpentier, 1959.

<sup>106</sup> Élie Faure, *Soutine*, s. 10.

Malý cukrář je dokonce na všech Salonech se opakující postavou žánrové malby. U Spirouovské uniformy hotelového poslíčka (komiksová postava Spiroua z pera kreslíře Rob-Vela se poprvé objevila v roce 1938) nebo u vesty číšníka v kavárně do očí praští oděvní kodex, to vzhled je pro každého rozhodující. Soutine bere uniformu jako pevný prvek malby a pracuje na tvarových a barevných variacích. Pro tuto ztrátu individuality se zde ve skutečnosti jedná spíše o zátiší než o portréty.

## Variace na ministranta

Soutine je hluboce poznamenán Courbetem, z kterého čerpá inspiraci pro vícero obrazů, jako u jeho *Pstruha* pro svůj stejnojmenný obraz, nebo u plátna *Dívky na břehu Seiny*, z něhož si vypůjčuje ležící ženu do své *Siesty*. Pochází od něj i postava mladičkého ministranta, emblematická figura jeho portrétů. Vychází ze dvou ministrantů figurujících na jeho *Pohřbu v Ornans*.

Víme, že se k tomuto motivu Soutine pravidelně vracel v roce 1925 (portrét celé postavy v pařížském Musée d'Art moderne) a v roce 1928, kdy maluje celou sérii takových portrétů u herečky Suzanne Thérayové. Kompozice se značně liší v závislosti na rozměrech jednotlivých pláten. Co se týče dvou zde uvedených děl, svými prodlouženými figurami evokují styl El Greca. Obraz celé ministrantovy postavy svědčí o Soutinových koloristických dovednostech. Potlačení pozadí lépe podtrhuje pronikavost červené a bílé. Malířova bravura se projevuje i v efektu průsvitnosti bílé komže, pod kterou lze pozorovat šaty červené barvy. Není divu, že toto dílo učarovalo Madelaině a Marcellinovi Casteingovým. Stalo se tehdy podnětem pro novou sbírku a začátek společného přátelství.

V portrétu pojednaném do pasu je kompozice pyramidální: tvar ramen podtrhuje linie tvořená pažemi. Toto uspořádání odráží pozici rukou při modlitbě. Naopak ruce samotné jsou, jako často u Soutina – po vzoru Van Gogha – beztvaré a jakoby svázané, izolované a zdánlivě nezávislé na postavě.

## U Castaingových

V roce 1932 Zborowski umírá. Casteingovi zaujmají v Soutinově životě stále důležitější místo, ne jako obchodníci, ale jako patroni. Soutine tak tráví několikrát léto na jejich usedlosti v Lèves nedaleko Chartres. I tentokrát se Soutine inspiroje jedním z mistrů a zrekonstruuje při této příležitosti motiv katedrály v Chartres z obrazu Camilla Corota.

U Casteingových se Soutine setkává s Éliem Faurem a seznamuje se s množstvím představitelů uměleckého a literárního světa, jako jsou Erik Satie, Jean Cocteau nebo Pierre Drieu La Rochelle. V roce 1943 bude Cocteau spolu s Picassem jedním z mála účastníků Soutinova pohřbu na hřbitově Montparnasse. V roce 1930 publikoval Drieu La Rochelle v časopisu *Forme* článek, který osvětluje přijetí Soutina francouzskými intelektuální. Za těchto okolností Soutine poznává také Maurice Sachse, který se o něm později zmiňuje ve svém románu *Le Sabbat* (Sabat, 1946), v jednom z nejzajímavějších románů předválečného období, který se během několika let stal takřikajíc kultovním dílem. Uvedme si několik řádků, které věnoval malíři v časopisu *Nouvelle Revue française*:

„Soutinovo poválečné dílo obsahovalo jen sliby, ale jaké sliby pro toho, kdo měl pro umění cit! Jeho krajiny a portréty z té doby byly ohromné. Jako by maloval v lyrickém poblouznění. Podle tradičního výrazu, který je ale zcela namístě, obsahem přesahuje rámec. Zápal v něm byl takový, že vše deformoval přespříliš. Domy opouštěly půdu, stromy jako by létaly. Po řemeslné stránce už byly silně zdařilé, drsnost se zatím neprojevovala.

S jeho temperamentem a touhou po malování, s kterou se zuřivě vrhal do práce, je téměř zázrak, že se Soutine stal malířem, jakým je.

Přece však je největším malířem dneška, jediným, jehož díla by obstála srovnání – byla-li by umístěna vedle sebe – s díly Rembrandtovými.

Příčiny tohoto nesrovnatelného výstupu je třeba hledat v Soutinově chápání obsahu, v excelentním vlivu francouzské umírněnosti na jeho prudkou povahu, a nakonec v tom, co nazýváme duchem člověka – skrytý oheň, který podněcuje jeho zápal.

Soutine je obdivuhodný malíř, protože jeho oko vidí přesně, jeho ruka je pevná a obsah jeho malby je plný smělosti. Protože jeho plátna jsou prostá, bohatá a zářivá, protože jeho malba je zkrátka lačná.

To v světském řádu samém transsubstanciace dělá krásu nejdojímavější. Jakákoli jeho malba selže, kdo nedokáže oživit své dílo, jinak barevností mrtvou, transsubstanciací vlastních, ve velkém vrozených sil. Soutine to dokáže – a kdo takto život dává, sám přežije.<sup>107</sup>

### **Malíř a jeho modelové**

Když člověk pracuje jako Soutine, vlastní reinterpetací mistrovských děl, spolupráce s modely se může ukázat jako choulostivá. Na toto téma se k nám doneslo několik příhod, z nichž jedna se týká modelky, která měla zaujmout pózu Hendrickje Stoffelové na Rembrandtově obrazu *Žena při koupeli* (nebo *Betsabé s dopisem krále Davida*), jiná se týká modelky pro *Ležící ženu*, obraz inspirovaný Courbetovými *Dívkami na břehu Seiny*. Pro ten měla pózovat manželka závoráře. Musí zasáhnout Castaingovi a přesvědčit ho, aby ženě dovolil dál Soutinovi pózovat, a ten tak mohl svůj obraz dokončit.

Madeleine Castaingová taky vypráví různé historky o vášni, která Soutina zachvacovala kdykoli se ho zmocnil nával inspirace pro něco nového. Jednoho dne se například znenadání objevuje celý vzrušený a křičí, že našel skvělého koně na malování, že takového už nikdy nikde nenajde. Všichni jdou za ním a daleko, na okraji lesa, objeví starou herku, celou špinavou, zapraženu do povozu. A Soutine vysvětluje, že tento kůň má oči tak lidské, že vyjadřují všechnu bolest světa, a že čeká na smrt. Nelze nemyslet na dobu, kdy Soutine bydlel vedle koňských jatek Vaugirard. Castaingovi se tak rozhodnou poskytnout kočovníkům přístřeší a vzít k sobě koně i s povozem, aby mohl Soutine malovat.

### **Poslední krajinomalby**

Zanedlouho započalo další krveprolévání: druhá světová válka vypukla. Soutine se v roce 1937 seznámil s Gerdou Groth, které říká *Mademoiselle Garde*, a nastěhoval se s ní do ulice Villa Seurat. Při vyhlášení války byli oba v Civry-sur-Serein. Soutine se musí ze zdravotních důvodů vrátit do Paříže. Ve vlaku je zatčen francouzskou policií. Bude osvobozen na popud jeho starého přítele, policejního komisaře ve výslužbě Léona Zamaronu, který byl seslán z hůry a urovnal problémy s občanskými průkazy svých přátel malířů-imigrantů, bez něhož by Pařížská škola nikdy nebyla existovala. Vzdejme mu úctu za jeho odvahu postavit se

---

<sup>107</sup> Maurice Sachs, „Contre les peintres d’aujourd’hui“ (Proti malbě dneška), časopis *Nouvelle Revue française*, červenec 1934, s. 39.

za židovského malíře v těchto těžkých časech. Mimo to je možné, že to byl právě on, kterému se podařilo varovat Chanu Orloffovou před deportací na Zimní velodrom.

Gerda se s ním znovu shledává, ale jelikož je německé národnosti, je internována v táboře Gurs. Po svém propuštění se skrývá a válku přežije, Soutina už ale nikdy neuvidí. Sám malíř se následně ukrývá na venkově s Marií-Betrhe Aurenchovou, manželkou Maxe Ernsta. Jeho zdravotní stav se zhoršuje, neboť strach z odhalení a nepříznivé životní podmínky zhoršují jeho žaludeční vřed. Přesto stále maluje nádherné krajiny, v nichž stromy otřásá bouře, jako v obraze ze sbírky Castaing *Před bouří*, nebo ve *Velkém stromě* z muzea v São Paulu, a kontrastují s kolikrát až klidným vyzněním *Stromové aleje* z muzea v Grenoblu.

Začátkem srpna 1943 je Soutine převezen v pohřebním voze do Paříže za účelem léčby. Podle Chany Orloffové to byl jediný dopravní prostředek, který sehnali. 9. srpna 1943 malíř umírá na následky perforace žaludečního vředu a následného vnitřního krvácení. 11. srpna je pochován na hřbitově Montparnasse.

### Vykoupení malbou

Élie Faure skvěle analyzoval Soutinovu osobnost obratem vypůjčeným od Waldemara-George „světec malby“, který objasnil následovně: „Svatý, který – stejně jako všichni ti, kteří se vyznačovali svatostí – často a hodně hřešil, hledá své vykoupení v malbě. A možná taky, aniž by to věděl, vykoupení lidstva. (...) Pokud jde o jeho poslání, je stejně nemilosrdný jako skryté síly, kterým naslouchá. Dle mého tento Východoevropan představuje významný moment světské malby, jaká byla na západě po čtyři století, ale už ne navenek tak naturalistická a intelektuální. Pokouší se zevnitř vytvořit nový organismus složený pouze ze skutečných elementů. Možná na ni poukazuje mystika budoucnosti, mystika bez náboženských projevů.“<sup>108</sup> A dodává: „Soutine je po Rembrandtovi možná první malíř, u něhož je lyrická náměť, která vystupuje na povrch, co nejvíce zřejmá, bez jakékoli snahy zapůsobit na malbu jinými prostředky než námětem, tento nadpřirozený výraz viditelného života, který má povinnost nám nabídnout.“<sup>109</sup>

Inspirace, kterou Soutine čerpá z Rembrandtova klasického díla, ale také z Courbeta, El Greca nebo Chardina, má svůj protějšek v jiném moderním malíři, Francisu Baconovi. Bacon měl u sebe v ateliéru fotografie hovězích čtvrtí, zatímco Soutine neváhal

---

<sup>108</sup> Élie Faure, *Soutine*, Paris, Crès, 1929, p. 11

<sup>109</sup> *Op. cit.*, p. 12

uchovávat maso, dokud se nerozložilo. V Baconových očích sami lidé nebyly koneckonců ničím jiným než „potenciálními mrtvolami“. Pokroucením těl, svými sériemi inspirovanými Velásquezem, jako se Soutine inspiroval Chardinem nebo Rembrandtem, Bacon transponuje expresionismus a stává se z něj Soutinův pokračovatel.

## Soutinovo baroko

Baroko je umělecký směr, který ve velké míře přesahuje své tradiční časové vymezení 17. století, a který se objevuje v různých obdobích uměleckých dějin. Eugenio d'Ors tak chápe baroko jako věčné, umění, které žene do extrému své charakteristické rysy a které může zahrnout *art brut* poštovního doručovatele Ferdinanda Chevala a jeho Palais Idéal. Baroko 17. století je charakteristické závratným smyslem pro pohyb: myslíme na Berniniho díla a jeho mimořádná plisé, jehož *Extáze svaté Terezy* je emblematická. Tyto barokní prvky jsou obsaženy i v Soutinově malířství.

Patronem baroka je Próteus, kterého řecký hrdina Meneláos dokázal polapit. Homér mu věnuje tato slova: „Ve vše se [Próteus] pokusí měnit, co na této zemi se hýbe, ve vodu, jakož i v oheň tak strašlivě plápolající, vy ho však přepevně držte a tiskněte stále tím více! Ale až sám se tě zeptá a promluví, zase již v oné podobě, v jaké jste dřív ho spatřili ulehnout k spánku, potom už násilí nechej a můžeš zas uvolnit starce, [...]“<sup>110</sup> Hrdina se nesmí děsit, ani ztrácet odvalu. Za všemi těmi proměnami, za všemi vzezřeními je to ten pravý bůh Próteus. Tím se musí umělec stát.

I v baroku musíme hledat stabilní prvek: krásnou barokní památkou v zahradách ve Versailles je Latonina fontána od Balthazara a Gasparda Marsyových. Řecká legenda praví, že Apollón a Afrodita se pomstili rolníkům, kteří se vysmívali jejich matce, seslali na ně kletbu a všechny proměnili v žáby. Fontána zobrazuje moment proměny lidí ve zvířata. V celém tomto pohybu, ve zlobě bohů a metamorfózy smrtelníků, je jeden prvek pevný a trvalý: proud vody, symbol stálosti života.

Jak píše Élie Faure:

„Myslíme si, že Soutine deformuje účelně, hnán určitou zvráceností, kterou se snaží vystavovat na odiv, nebo kterou se snaží diváka pohoršit. Velký omyl. Trpí před svými příliš beztvarymi plátny, kde se potácí jeho nadpřirozené světy jako v něm samém. Doma je

---

<sup>110</sup> Homér, *Odysseia*, Zpěv čtvrtý (překlad Vladimír Šrámek).



trhá vzteky. U obchodníka je vykoupí zpět, odnese a zničí. Vášně pro přesné měření a proporce, architektonickou i anatomicou vyváženost ho mučí – a právě v tom musíme hledat zdroj těchto protichůdných sil, kterými je nemilosrdně hnán.“<sup>111</sup> Díky tomuto stálému hledání pevného elementu uvnitř pohybu je Soutine barokní. Tato snaha o stálé za prchavým (užijeme-li termínu z alchymie) je dobře vyjádřena v jeho studiích mrtvých zvířat.

Lze zde najít souvislost s uměním 16. století, jako je sepulkrální skulptura Reného de Chalona, vytvořená Ligierem Richierem v Bar-le-Duc. Zobrazené tělo je ve stádiu rozkladu, lidská tkáň mizí, aby dosáhlo čistoty. Můžeme rovněž zmínit španělského barokního malíře Juana de Valdés Leala, jehož dvě slavná plátna, provedená pro sevillský hospic v roce 1672, mu vynesla přezdívku „malíř smrti“. Jeden z nich, *In ictu oculi* (Mrknutím oka), představuje smrt vítězně stojící nad hromadou jmění a symbolů moci. Druhý obraz, *Finis gloriae mundi* (Konec světské slávy), ukazuje mrtvoly biskupa a šlechtice, od červů prožrané do stejné podoby. Tyto strhující malby jsou vrcholnými díly španělského baroka. Malířova práce na rozkladu tkáně i tady vděčí pevnému elementu – tělo mizí pro dosažení toho nejpodstatnějšího, pro dosažení ducha.

### Věčný paradox

Soutine líčil jednu vzpomínku z dětství, která objasňuje tento aspekt jeho tvorby: „Jednou jsem viděl, jak řezník na vesnici podřízl husu a nechal vykapat krev. Chtěl jsem zakřičet, ale z jeho radostného výrazu se mi stáhlo hrdlo... Ten křik v sobě pořád ještě cítím. Když jsem jako dítě kreslil nevalný portrét svého učitele, pokusil jsem se od toho křiku osvobodit, ale marně. Když jsem maloval kusy hovězího masa, pořád to byl ten samý křik, od kterého jsem se chtěl osvobodit. Dosud bez úspěchu!“<sup>112</sup>

Soutine si vzpomíná na slova chasidského rabína Menachema Menděla: „K pravému Židovi patří tři věci: nekonečné klečení, nehlasný křik a nehybný tanec.“ Nebude tento nehlasný křik určitým způsobem právě tím na Munchově obraze, manifestu expresionismu? Co se týče Soutinovi tvorby, celá je ilustrací tohoto „nehybného tance“, umění jakožto způsobu řešení protikladů.

Další paradox: to jeho bezmezná disponibilita, jeho úplná svoboda Soutina podněcuje zvolit si za vzor velké mistry. Nekopíruje, ale reinterpretuje je. Nenajdeme v jeho

---

<sup>111</sup> Élie Faure, *Soutine*, Crès, Paříž, s. 6.

<sup>112</sup> Webová stránka [www.france-belarus.com](http://www.france-belarus.com).

tvorbě žádné podřízení strukturám, ani potřebě objevovat nějaká tajemství jejich techniky. Stejný paradoxní postoj pudí markýze de Sade, uvězněného v donjonu na zámku Vincennes, žádat svého žalářníka, aby mu umístil zámek dovnitř jeho cely. Nechat se z vlastní vůle uvěznit ve vlastní cele je posledním projevem svobody.

### Annexe 3 : Illustration de la production picturale de Chaïm Soutine

Toutes les reproductions sont empruntées de la publication *Soutine ou le lyrisme désespéré*.<sup>113</sup>



Image 1 – *Autoportrait*, 1920–1921, huile sur toile, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

© The Bridgeman Art Library / DACS

---

<sup>113</sup> BRETON, Jean-Jacques, *Soutine ou le lyrisme désespéré*, Éditions Faton, no 34, Dijon, 2008.



Image 2 – *Paysage avec personnage (La route blanche)*, vers 1918–1920, huile sur toile, 60 × 80 cm, Paris, musée de l'Orangerie, collection Jean Walter et Paul Guillaume

© RMN – F. Raux



Image 3 – *Les maisons, Céret*, vers 1920–1921, huile sur toile, 58 × 92 cm, Paris, musée de l'Orangerie, collection Jean Walter et Paul Guillaume

© RMN – H. Lewandowski

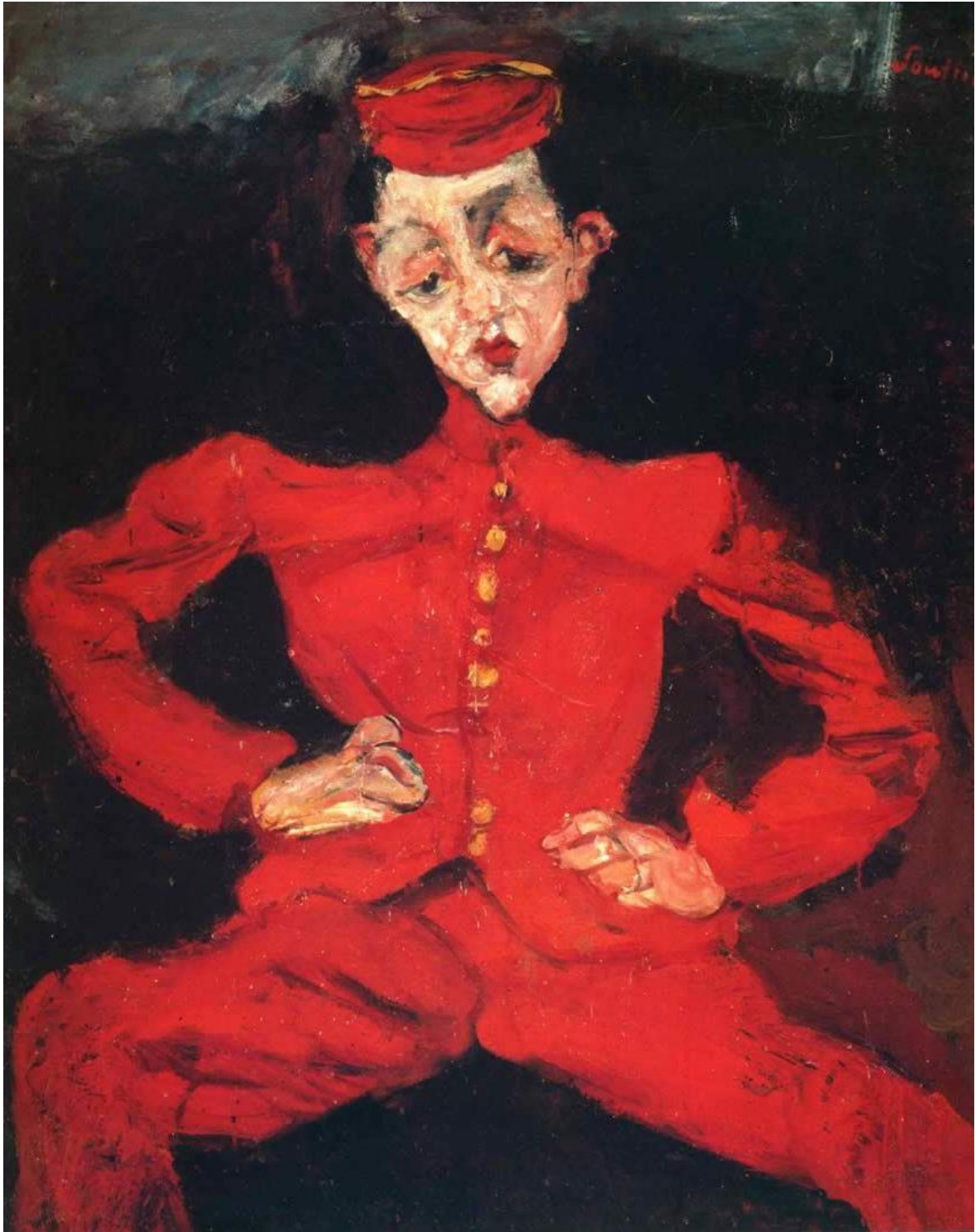


Image 4 – *Le Groom* (titre attribué : *Le Chasseur*), 1928, huile sur toile, 98 × 80,5 cm, Paris, musée national d'Art moderne – Centre George Pompidou  
© CNAC / MNAM dist. RMN – P. Migéat



Image 5 – *Nature morte aux harengs*, vers 1916, huile sur toile, 64,5 × 48,6 cm, Paris, galerie Larock- Granoff  
© akg-images – E. Lessing



Image 6 – *La Table*, vers 1919, huile sur toile, 81 × 100 cm, Paris, musée de l'Orangerie, collection Jean  
Walter et Paul Guillaume  
© RMN – H. Lewandowski



Image 7 – *Le Bœuf écorché*, 1925, huile sur toile, 202 × 114 cm, Grenoble, Musée  
© akg-images – E. Lessing

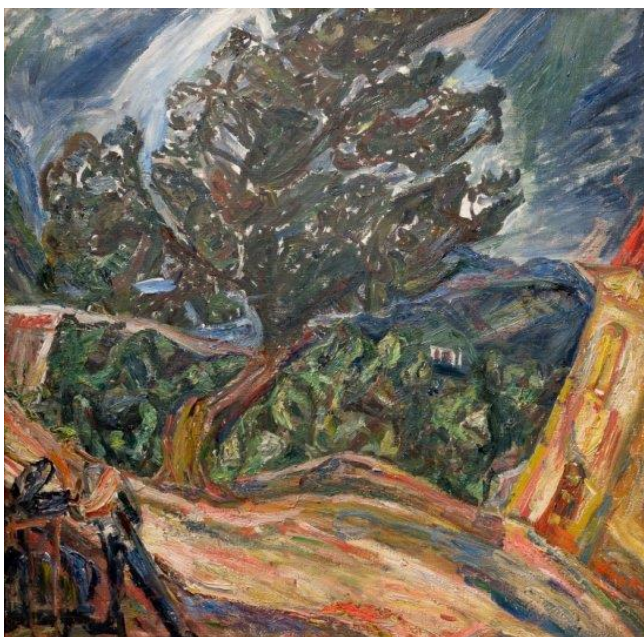


Image 8 – *Le Gros Arbre bleu*, vers 1940, huile sur toile, 81 × 80 cm, Paris, musée de l'Orangerie  
© RMN – T. Le Mage

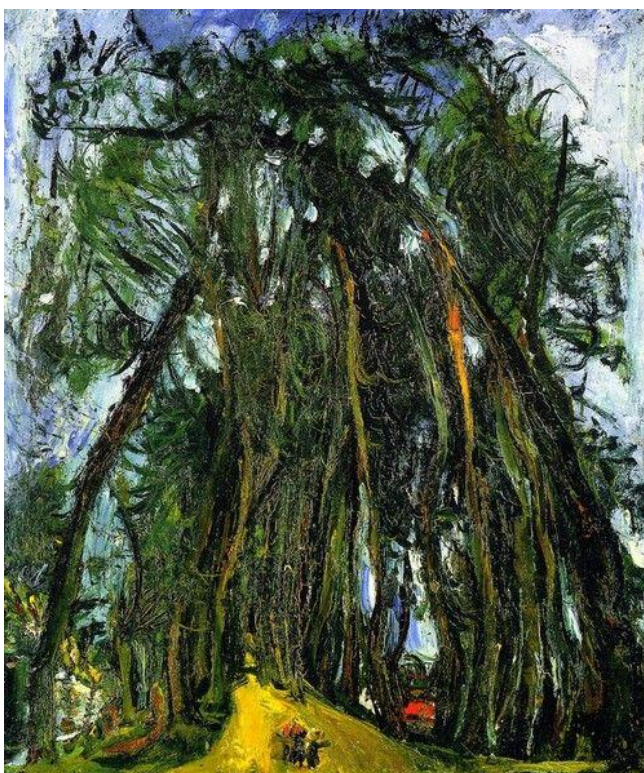


Image 9 – *L'Allée d'arbres*, 1936, huile sur papier collé sur toile, 71 × 66 cm, Grenoble, Musée  
© 1990, Scala, Florence





Image 10 – *Le Petit Pâtissier*, vers 1922–1923, huile sur toile, 72 × 44 cm, musée de l'Orangerie, collection

Jean Walter et Paul Guillaume

© RMN – T. Le Mage

## Annotation

Nom de l'auteur :	Martin Kaňovský
Faculté et département :	Faculté des arts, Département des études romanes
Titre du mémoire :	<i>Soutine ou le lyrisme désespéré</i> : Traduction commentée d'une publication biographique avec un glossaire
Directrice du mémoire :	Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.
Nombre de caractères :	88 418
Nombre d'annexes :	3
Nombre de sources :	50
Mots clés :	Traduction spécialisée, traductologie, glossaire, biographie, Chaïm Soutine, Éditions Faton, L'Objet d'Art
Texte de l'annotation :	Le présent mémoire de licence traite la traduction commentée de la publication biographique <i>Soutine ou le lyrisme désespéré</i> , le commentaire à la traduction et un glossaire des termes choisis. La partie théorique consiste de deux chapitres : le premier comporte des renseignements sur la publication, sur l'auteur qui l'a rédigée et présente brièvement la section de L'Objet d'Art des Éditions Faton et la maison d'édition même ; le deuxième traite la discipline de la traductologie en général, les aspects de taxinomie de la traduction, les particularités de la traduction spécialisée des textes d'histoire d'art et présente des transformations employées dans le processus traductionnel. La partie pratique consiste du commentaire à la traduction en proposant des solutions suivant les méthodes présentées dans la partie théorique et du glossaire des termes liés au contexte historico-politique et à la théorie de l'art. La traduction même ainsi que le texte original font l'objet des annexes.

## Abstract

Name and surname :	Martin Kaňovský
Faculty and department :	Faculty of Arts, Department of Romance Studies
Title of the thesis :	<i>Soutine ou le lyrisme désespéré</i> : Commented Translation of a Biographical Publication with a Glossary
Supervisor of the thesis :	Doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.
Number of signs :	88 418
Number of annexes :	3
Number of sources :	50
Key words :	Specialized Translation, Translatology, Glossary, Biography, Chaim Soutine, Éditions Faton, L'Objet d'Art
Abstract :	The present bachelor thesis deals with the commented translation of the biographical publication <i>Soutine ou le lyrisme désespéré</i> , the commentary of the translation and a glossary of the chosen terms. The theoretical part consists of two chapters: the first contains information about the publication, the author and briefly presents the sphere of activity of the Éditions Faton publishing house and its section L'Objet d'Art. The second one deals with the discipline of translatology in general, the taxonomy aspects of translation, the particularities of specialized translation of art history texts and presents transformations used in the translation process. The practical part consists of commentary on the translation by proposing solutions according to the methods presented in the theoretical part and of the glossary of terms related to the historico-political context and to the art theory. The translation itself and the original text are to be found in the annexes.