



Figures de l'ombre? Trois traductrices dans l'historiographie de l'art en Europe (XIXe – XXe siècles)

Charlotte Foucher Zarmanian, Emilie Oléron-Evans

► To cite this version:

Charlotte Foucher Zarmanian, Emilie Oléron-Evans. Figures de l'ombre? Trois traductrices dans l'historiographie de l'art en Europe (XIXe – XXe siècles). "Dire presque la même chose". L'histoire de l'art et ses traductions, , 2019, 978-2-9561185-0-3. hal-03288751

HAL Id: hal-03288751

<https://univ-paris8.hal.science/hal-03288751>

Submitted on 26 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Figures de l'ombre ?

Trois traductrices dans l'historiographie de l'art en Europe (XIX^e – XX^e siècles)

Charlotte Foucher Zarmanian
CNRS, LEGS (UMR 8238)

Émilie Oléron Evans
Queen Mary, University of London

Au XIX^e et au XX^e siècle, période d'institutionnalisation croissante de l'histoire de l'art en tant que discipline en Europe, plusieurs femmes ont œuvré à la circulation des discours sur l'art par le biais de traductions, mais leur place a été peu évoquée jusqu'à aujourd'hui dans le champ d'études récent de la traductologie en histoire de l'art.

Certes, grâce à plusieurs travaux publiés depuis trente ans maintenant, on reconnaît que des femmes ont pu écrire, parler d'art, voire porter un regard critique sur l'art¹. À l'origine de ce mouvement se trouve l'ouvrage dirigé par Claire Richter Sherman *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*², publié en 1981. Ce volume s'intéresse à des femmes – principalement britanniques et américaines – qui ont été non seulement critiques d'art, libraires, historiennes de l'art, archéologues et conservatrices du patrimoine, mais aussi, dans une moindre mesure, traductrices. L'émergence des traductrices, selon Sherman, semble coïncider avec la volonté de rendre l'art accessible au plus grand nombre. Reliée à la vulgarisation, la traduction favorise aussi pour certaines femmes leur entrée dans les mondes de l'art. Les cas d'Eugénie Sellers Strong (1860-1943) et de Louise Schwab Richter (1852-1938), rapidement exposés dans l'ouvrage, le montrent bien³ : la traduction du livre de Franz Wickhoff sur l'art romain par Strong constitue le point de départ d'une carrière dans l'archéologie⁴, et celle de l'ouvrage de Giovanni Morelli sur les peintres italiens représentés dans les galeries allemandes permet à Louise Schwab Richter –

¹. Voir l'état des lieux dans l'introduction de Charlotte Foucher Zarmanian, « Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 », *Sociétés et Représentations*, Séverine Sofio et Isabelle Mayaud (dir.), n° 40, 2015, p. 111-113.

². Claire Richter Sherman (dir.), *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820-1979*, Londres, Greenwood Press, 1981.

³. *Ibid.*, p. 39.

⁴ Franz Wickhoff, *Roman Art: some of its principles and their application to early Christian painting*, traduit et édité par Mrs. S. Arthur Strong, Londres – New York, W. Heinemann – Macmillan, 1900.

épouse de Jean-Paul Richter, mieux connu pour être le disciple de Morelli – de s’inscrire dans une famille intellectuelle⁵.

Trente-trois ans après le volume dirigé par Richter Sherman, l’historienne de l’art Hilary Fraser confirme ce que sa consœur annonçait rapidement, à savoir que la place des femmes dans l’historiographie de l’art au XIX^e siècle, loin de se limiter aux formes canoniques comme le traité, le catalogue d’exposition, la monographie ou encore la recension, se situait aussi dans une multitude d’autres supports et de discours plus inattendus comme les récits de voyage et la traduction. Le troisième chapitre de son livre, intitulé « Girl Guides: Travel, Translation, Ekphrasis » permet à Fraser de poser non seulement la question des modes de médiation, transmission et vulgarisation, mais aussi celle des circulations et des mobilités des savoirs sur l’art dont les femmes furent respectivement porteuses⁶. Ces deux éléments semblent particulièrement importants pour ce qui concerne la traduction. Médiation et circulation permettent en effet de broser un portrait dynamique des femmes, à contre-emploi d’idées reçues qui les relèguent très souvent dans un statut passif de sujet-objet ou de modèle de représentations. L’étude d’Hilary Fraser s’appuie également sur l’idée de *performance*, ou « performativité », qui est employée comme clé de lecture dans le recueil d’essais *Translating Women*, édité par Luise von Flotow en 2011, complété en 2017 d’un nouveau volume ouvrant l’horizon des recherches à des sujets extra-européens⁷. Ces travaux associent en effet la perspective du genre en traduction à une intention militante : les traductions par des femmes relèvent consciemment ou inconsciemment d’une activité engagée, à travers des choix (de traduction, mais aussi de sélection de textes) innovants, tournés vers un public différent.

Si l’histoire de l’histoire de l’art, telle qu’elle a été écrite et transmise jusqu’à présent, accorde peu de place aux femmes en réitérant les mêmes figures masculines, canoniques, héroïsées (Vasari, Winckelmann, Wölfflin, Riegl, Focillon...), elle a tout à gagner d’une ouverture à d’autres champs disciplinaires comme d’une articulation aux études de genre. Cet élargissement permettrait ainsi de livrer un discours plus nuancé, réel et juste, de ce que pouvait être un historien ou une historienne de l’art aux XIX^e et XX^e siècles. Les travaux comme

⁵ Giovanni Morelli, *Italian Masters in German Galleries. A critical essay on the Italian pictures in the galleries of Munich, Dresden, Berlin*, traduit de l’allemand par L. S. Richter, Londres, George Bell and Sons, 1883.

⁶ Hilary Fraser, « Girl Guides: Travel, Translation, Ekphrasis » dans *id.*, *Women Writing Art History in the Nineteenth Century: Looking like a Woman*, Cambridge, Cambridge Books, 2014, p. 62-98

⁷ Luise von Flotow, *Translating Women*, Ottawa, University of Ottawa, 2011 ; Luise von Flotow et Farzaneh Farahzad (dir.), *Translating Women: Different Voices and New Horizons*, New York, Routledge, 2017.

Translating Women qui, en littérature, linguistique et philosophie, ont déjà envisagé la traduction dans une perspective féministe et de genre, nourrissent de ce point de vue le présent article parce qu'ils ont permis de réfléchir à des problématiques globales qui sont également valables dans le champ de l'histoire de l'art⁸.

Par exemple, la traduction a souvent été regardée comme une activité secondaire de reproduction et de répétition et, de ce point de vue, a pu être associée aux femmes. La tension entre fidélité et infidélité, au cœur du processus de traduction, est aussi reconduite dans bon nombre de discours misogynes autour de 1900. Enfin, face aux difficultés des femmes à accéder à la sphère publique, la traduction a pu leur offrir un moyen simple (parce qu'invisible), convenable (parce qu'elle pouvait se faire à la maison), d'accéder à une forme d'auctorialité. Devenir soi par l'autre ; ces travaux examinant la traduction du point de vue du genre ont bien mis en évidence la tension constante entre le désir d'altérité et la volonté d'affirmation d'un soi et de ses idées⁹.

En résumé, notre article entend retourner l'impression négative laissée par la traditionnelle perception des traductrices et traducteurs comme des « figures de l'ombre », et mettra en avant le paradigme de la traduction comme productrice d'un *ethos*, celui de la médiatrice, qui permet aux historiennes de l'art considérées de maintenir leur statut professionnel. Ce maintien de statut procède, il faut le reconnaître, de négociations qui sont de l'ordre du performatif¹⁰ ou encore de l'agentivité (*agency*). Ces femmes tentent pour la plupart de composer avec les rôles imposés, de manipuler les contraintes pesant sur elles pour se faire une place, une légitimité, une visibilité dans ces champs intellectuels. Au-delà, elles participent également à la production de savoirs plus étendus, voire à une extension des bornes de la discipline de l'histoire de l'art.

Trois cas seront étudiés, s'inscrivant chacun à leur manière dans ce paradigme, en les associant à un verbe qui caractérise une activité que nous posons chaque fois comme une possible

⁸. Voir Sherry Simon, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, New York, Routledge, 1996 ; Luise von Flotow, *Translation and Gender. Translating in the 'Era of Feminism'*, Ottawa, Manchester, Ottawa University Press, St Jerome, 1997 ; L. von Flotow, *op. cit.*, 2001 ; L. Von Flotow et F. Farahzad, *op. cit.*, 2017 ; Andrée Lerousseau (dir.), *Des femmes traductrices. Entre altérité et affirmation de soi*, Paris, L'Harmattan, 2013 ; Cornelia Möser, *Féminismes en traductions. Théories voyageuses et traductions culturelles*, Paris, éditions des archives contemporaines, 2013 ; Carla Francellini, *Women in Translation/Donne in traduzione*, Rome, Artemide, 2014.

⁹. Nous nous inspirons ici du titre de l'ouvrage d'Andrée Lerousseau, *Des femmes traductrices. Entre altérité et affirmation de soi*, *ibid.*

¹⁰. Voir Luise von Flotow et F. Farahzad, *op. cit.*, 2017.

déclinaison, une parcelle, de l'acte de « traduire » : déchiffrer avec Maggie Rutten, adapter avec Madeleine Paul-David et articuler avec Rosa Schapire.

Déchiffrer : Maggie Rutten (1898-1984)

Dans le contexte d'institutionnalisation en Europe de l'histoire de l'art, la création en France de l'École du Louvre en 1882, marque une étape importante. Ambitionnant non seulement d'être une école de formation à l'administration des musées, mais aussi une école d'application pour l'archéologie¹¹, cet établissement accorde dès son ouverture une part importante de son enseignement à l'épigraphie, c'est-à-dire à l'étude des inscriptions, qui requiert également des connaissances linguistiques. Parallèlement, la thèse de doctorat de Maria Mignini (2009) a permis de montrer que cette école avait été massivement investie par les femmes à partir des premières décennies du XX^e siècle¹². Loin de n'être que des auditrices libres passives, ces femmes ont pu bénéficier d'une professionnalisation émergente pour convaincre de leurs capacités d'expertise et de scientificité. Certaines d'entre elles ont même suivi un cursus pluridisciplinaire dans lequel, adossées à l'archéologie et à l'histoire de l'art, ces connaissances en langues anciennes se sont vite révélées indispensables.

Le cas de Marguerite Rutten – que nous appellerons Maggie Rutten car c'est ce nom ensuite qu'elle privilégie, voire M. Rutten – est à ce titre significatif. Dans sa nécrologie sur Rutten, Agnès Spycket précise qu'elle « appartenait à cette génération qui maîtrisait encore les deux disciplines de l'archéologie et de l'épigraphie cunéiforme à une époque où les femmes se frayaient encore difficilement une voie en ce domaine »¹³. Diplômée d'assyrien de l'Institut catholique de Paris en 1929¹⁴, Maggie Rutten complète son cursus d'un double diplôme, obtenu pour l'un à l'École Pratique des Hautes Études, et pour l'autre à l'École du Louvre. Sa thèse, soutenue en 1933 sous la direction de René Dussaud et de Georges Contenau, deux spécialistes

¹¹. Voir Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, éditions du C.T.H.S., 1998, p. 172-174.

¹². Maria Mignini, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e Francia (1900-40)*, Rome, Carocci, 2009.

¹³. Agnès Spycket, « Nécrologie, Marguerite Rutten (18 octobre 1898, 7 avril 1984) », *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale*, LXXVIII^e vol., n° 2, 1984, p. 97.

¹⁴. Voir *Bulletin de l'Institut catholique de Paris*, juillet 1929, Paris, J. de Gigord éditeur, 1929.

du Proche-Orient ancien, porte alors sur les contrats séleucides conservés au Musée du Louvre¹⁵. Ces contrats proviennent plus spécifiquement de la cité d'Uruk (ou Ourouk, située aujourd'hui au sud de l'Iraq), centre religieux majeur qui a préservé la tradition de textes rédigés en écriture cunéiforme. Écrits sur des tablettes, les contrats séleucides sont des documents administratifs livrant des indications précieuses sur les usages sociaux et économiques des Mésopotamiens – ils sont relatifs à la vente d'esclaves, de terrains et de biens ecclésiastiques. Mais encore faut-il pouvoir les comprendre. Avec son diplôme d'assyrien, Maggie Rutten est dotée du profil idéal pour s'attaquer à ce déchiffrement des langues du passé oubliées et qui sera systématiquement articulé à une meilleure compréhension de l'histoire et des productions artistiques de ces civilisations anciennes.

Suite à sa thèse, Rutten entre au département des Antiquités orientales du Louvre en tant que chargée de mission jusqu'à devenir conservatrice adjointe en 1960 après avoir gravi tous les échelons nécessaires (assistante, attachée). À côté de ces missions de conservation, elle dispense un cours d'épigraphie à l'École du Louvre. Ce cours lui donne l'occasion de publier en 1937, à la demande de ses auditeurs, un ouvrage explicitant des notions de grammaire et de stylistique en accadien, assyrien et babylonien¹⁶ (fig. 1). Le compte rendu acerbe paru l'année suivante dans une revue allemande, sous la plume de l'assyriologue Wolfram von Soden, est révélateur des enjeux symboliques nationaux qui irriguent la publication de tels manuels linguistiques dans la constitution de la discipline, jusqu'alors dominée par les chercheurs germanophones. Il en va même, selon Soden, de la « renommée scientifique » du Louvre, qui risque d'être « mise en péril par une telle fabrication »¹⁷. Sa remise en cause des compétences de Rutten est catégorique, bien qu'elle n'aille guère au-delà de l'argument *ad hominem* : « Que mademoiselle Rutten soit préparée pour une telle tâche, on pouvait raisonnablement en douter, après son premier travail sur les textes séleucides, mais ce qu'elle présente maintenant est encore bien plus mauvais que le

¹⁵. Maggie Rutten, *Contrats de l'époque Séleucide conservés au Musée du Louvre*, mémoire de recherches/thèse, Paris, École du Louvre, 1933.

¹⁶. Maggie Rutten, *Éléments d'accadien (assyrien-babylonien). Notions de grammaire*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient Adrien Maisonneuve, 1937. L'accadien est une langue sémitique formée de deux dialectes : l'assyrien et le babylonien.

¹⁷ Voir W. von Soden dans *Zeitschrift für Assyriologie und Verwandte Gebiete*, t. XLIV, 1938, p. 307-308. Traduction française consultable dans : Paris, Musée du Louvre, département des antiquités orientales, documentation, archives, fonds Rutten, boîte grise M. Rutten, DAO 353 (dossier de carrière ; documentation) (*Ce passage et le suivant sont-ils vraiment en français ? Je ne les retrouve pas tels quels dans le texte de W. von Soden.*) ce n'est pas moi qui ai traduit ce passage mais je ne connais malheureusement pas l'identité du traducteur ou de la traductrice. Faute de mieux, j'ai indiqué la cote précise où cette citation traduite peut être retrouvée.

plus grand pessimiste pouvait l'imaginer¹⁸ ». Deux éléments sont à tirer de ces commentaires sur Rutten par ce confrère germanophone : avant même la traduction de textes, les informations sur la recherche circulent d'une aire linguistique à l'autre par le biais de compte rendus – comme nous allons le voir plus en détail à propos de Rosa Schapire – et même dans un champ qui relève des « sciences auxiliaires » comme l'épigraphie, la légitimité des chercheuses est longtemps remise en question.

Pourtant, *Éléments d'accadien* est le fruit d'une méthode rigoureuse et illustre la solide maîtrise qu'a Rutten de sa discipline. Dans son introduction, elle rappelle que la connaissance de l'assyrien remonte seulement aux alentours de 1860 et qu'au début les traductions n'ont pu s'établir que par comparaison avec d'autres langues sémitiques comme l'hébreu, l'araméen et encore l'arabe. Destinée aux débutants, cette base grammaticale a pour but de leur permettre le décodage et la traduction d'inscriptions faciles (fig. 3) ; l'auteure projetant de réaliser plus tard, si cela s'avérait nécessaire, un syllabaire et un choix de textes avec glossaire. Ce manuel demeure donc pour l'époque un outil fort utile, prêtant autant attention à la phonétique, à la morphologie des noms, des verbes, à la syntaxe, qu'offrant la possibilité concrète de s'exercer grâce à des exercices pratiques de traduction. Cherchant à comprendre certains de ces symboles, elle semble procéder par comparaison des formes visuelles entre elles, et s'aider du langage phonétique ou de dialogues avec des langues connexes pour décomposer signifiants et signifiés.

Deux boîtes d'archives constituant le fonds Rutten au Louvre, donnent de précieuses indications sur sa manière de travailler¹⁹. Participant à la mission de Suse (1949-1960 environ), Rutten s'occupe non seulement des publications mais également des retranscriptions de plusieurs textes. L'une des boîtes renferme un grand nombre de petites fiches sur des briques découvertes à Suse. Y sont inscrites non seulement plusieurs éléments formels (taille de la brique, nombre de lignes écrites...) mais également la retranscription intégrale des écrits inédits. L'inventaire méthodique et rigoureux ainsi entrepris par Rutten contribuera à la publication de plusieurs ouvrages dont l'un spécialement dédié à une traduction hautement spécialisée de textes mathématiques²⁰. C'est ici sans connotation négative qu'on peut la considérer comme une figure de l'ombre : le déchiffrement, entrant dans la préparation d'outils pédagogiques pour

¹⁸. *Ibidem*.

¹⁹. Paris, Musée du Louvre, département des antiquités orientales, documentation, archives, fonds Rutten, DAO 352-353.

²⁰. Evert Marie Bruins et Maggie Rutten, *Mémoires de la mission archéologique en Iran*, t. XXXIV, *Textes mathématiques de Suse*, Paris, Librairie orientale Paul Geuthner, 1961.

l'apprentissage de langues mortes, constitue un chaînon essentiel dans la diffusion des sources par la traduction.

Adapter : Madeleine Paul-David (1908-1989)

La traduction – notamment en histoire de l'art mais pas seulement – donne aux femmes l'opportunité de contribuer à l'élaboration et à la diffusion de nouveaux savoirs en opérant un choix dans les textes traduits et en facilitant l'accès en direction de ses interlocuteurs à un contenu de la langue-cible. Un troisième moment pourrait être celui de la production d'un appareil métatextuel (notes, préface, compléments et mise à jour des connaissances) dans lequel la traduction ne serait pas uniquement transposition, mais deviendrait aussi adaptation. Pour effectuer ce « travail langagier », comme le qualifiait le philosophe Hans-Georg Gadamer, le traducteur ou la traductrice – en l'occurrence – « doit maintenir les droits de sa propre langue, dans laquelle il traduit, et admettre en même temps ce qui lui est étranger »²¹. Et pour aller plus loin, on pourrait se demander si la spécialisation de plusieurs historiennes de l'art en art étranger illustre une prise de liberté – stratégique ? – avec leur propre pays. Il en va ainsi de Madeleine Paul-David²² dans le domaine des arts d'Extrême-Orient (Chine, Japon, Corée).

Après une licence en histoire de l'art à l'Institut d'art et d'archéologie, où elle avait été en 1925 l'élève d'Henri Focillon, et un diplôme à l'École du Louvre, Madeleine Paul-David entre en 1930 au département des objets d'art du Musée du Louvre. En 1932, elle devient chargée de mission au nouveau département des arts asiatiques du Louvre et joue un rôle dans l'évacuation de ces collections au moment de la guerre. En 1944, elle est nommée attachée de conservation (1945-1953), puis conservatrice adjointe (1953-1966) au musée Cernuschi où elle organise de nombreuses expositions²³. Elle participe aussi activement à l'installation progressive des collections du département des arts asiatiques du Louvre au musée Guimet à partir de 1945.

²¹. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 [1976], p. 409.

²². Elle s'appelle Madeleine David. On peut penser que « Paul » a été ajouté afin qu'elle ne soit pas confondue avec une autre Madeleine David (1902-...), auteure d'ouvrages sur la religion mésopotamienne et égyptienne.

²³ Entre autres, *Exposition d'art coréen. Quelques notes sur l'histoire de l'art de la Corée*, Paris, Musée Cernuschi, [s. n.], 1946 ; *Kimono d'hier et d'aujourd'hui*, Vadime Eliseeff Madeleine Paul-David (éd.), Paris, éditions EUROS, 1957 ; *Orient-Occident : rencontres et influences durant cinquante siècles d'art*, Paris, musée Cernuschi, novembre 1958-février 1959, Paris, édition des musées nationaux, 1958 ; *Le paysage en Orient et en Occident*, Charles Sterling, Madeleine Paul-David, Bernard Dorival (éd.), Paris, éditions des musées nationaux, 1960 ; *Trésors d'art coréen*, Paris, 1961-1962, Paris, musée Cernuschi, Paris, Presses artistiques, 1961.

Professeure à l'École du Louvre, elle devient à la fin de sa carrière chargée puis maître de recherches au CNRS, rattachée à la section des Civilisations orientales. Le parcours de Madeleine Paul-David est incontestablement celui d'une spécialiste et c'est – semble-t-il – cette légitimité qui l'amène à la traduction d'ouvrages sur les arts asiatiques de l'anglais au français²⁴, qu'elle préface parfois et adapte pour les versions françaises, car elle connaît bien les subtilités des langues chinoise, japonaise, et même du coréen. On sait qu'elle a suivi, en effet, les cours de l'École nationale des langues orientales, ceux de chinois de Paul Demiéville et ceux de japonais (dont elle sort diplômée) de Charles Haguenauer. Sa traduction du chinois au français d'un article de Xia Nai consacré à dix ans de découvertes archéologiques en Chine (1949-1959) en dit également long sur sa connaissance accrue du chinois, et d'un chinois de spécialité tout particulièrement²⁵.

La traduction de l'ouvrage de Mary Tregear sur la céramique Song²⁶ (fig. 2) est intéressante car elle montre à la fois combien Madeleine Paul-David souhaite rester fidèle à la version originale d'un travail d'une collègue étrangère (et ne pas la trahir), tout en s'autorisant à distiller çà et là des mises à jour, des compléments d'information, des clarifications. Ces dernières sont toujours au service du texte, l'enrichissent, et permettent de révéler finement la culture hyperspécialisée de celle qui traduit²⁷. Globalement, cette version respecte donc très scrupuleusement les textes et le déroulé iconographique ainsi que la présentation des cartes et des schémas de la version originale, même si elle s'autorise parfois une présentation plus claire de certaines pages. Les traductions sont aussi, avouons-le, souvent extrêmement fines : par exemple « glaçures plombifères » pour « low-fired glazes », c'est-à-dire plus littéralement les glaçures à basse température²⁸. On voit là aussi combien non seulement les aspects techniques, mais aussi les dimensions géographiques (Quanzhou, Fujian) et historiques, relatives aux successions dynastiques (les Tang, les Liao), sont alors parfaitement connues de la traductrice qui est aussi et

²⁴. Edward J. Kidder Jr., *Sculptures japonaises*. Traduit et préfacé par Madeleine-Paul David, Tokyo, Fribourg, Bijutsu Shuppan-Sha, Office du Livre, 1961 ; Mary Tregear, *La céramique Song*, Fribourg, Paris, Office du livre, éditions Vilo, 1982 (traduction et adaptation française par Madeleine Paul-David de l'ouvrage original de Mary Tregear, *Song Ceramics*, Londres, Thames & Hudson, 1982).

²⁵. Hia Nai, « Chronique. Les nouvelles découvertes archéologiques en Chine depuis 10 ans (1949-1959) », *T'oung Pao. Archives concernant l'histoire, les langues, la géographie et l'ethnographie de l'Asie orientale*, vol. 49, Livr. 4/5, 1962, p. 405-426 (traduction de Madeleine David).

²⁶. M. Tregear, *La céramique Song*, *op. cit.*

²⁷ On ne sait malheureusement rien des conditions de cette traduction en français, et si Mary Tregear elle-même avait imposé Madeleine-Paul David.

²⁸. *Ibid.*, p. 34.

surtout une experte de ce domaine. On est en effet en 1982 et Madeleine Paul-David a alors une solide connaissance de la céramique asiatique comme en attestent ses références bibliographiques²⁹. L'Anglaise Mary Tregear, conservatrice au département d'Extrême-Orient de l'Ashmolean Museum à Oxford, le signale elle-même dans ses remerciements : « Je souhaiterais remercier Mlle Madeleine Paul-David qui, à la fois avant et au cours de la traduction de ce texte, a offert une aide et des encouragements constants dans nos discussions et vérifications »³⁰. Tregear explique que David « avant et pendant la traduction en français de ce texte, [l'] a donc suivie et encouragée par ses observations »³¹.

Dans la version française, des notes ont été ajoutées ou supprimées, comme celle nous éclairant sur ce manuscrit qu'un voyageur chinois, Xu Jing, en route vers la Corée, pays d'où il rapporta un récit détaillé nous renseignant notamment sur les céramiques qu'il vit là-bas. Madeleine Paul-David propose à ce sujet une note complémentaire qui ne figure pas dans la version originale et qui nous renseigne sur ce que renfermait plus précisément ce manuscrit :

« Xu Jing, vers 1122-1123, accompagna en Corée une ambassade envoyée par la cour de Chine. À son retour, la relation de son voyage [...] fut présentée à l'empereur Huizhong. Le manuscrit était accompagné de dessins. L'ensemble fut détruit en 1125, lors de l'invasion des Jin. Un double de ce manuscrit avait été conservé et fut publié par la suite, mais les dessins furent perdus³². »

Aussi, dans l'appendice de l'ouvrage traduit en français, David dissocie délibérément un répertoire des formes illustrées de céramique (boîtes, jarres, vases...) ³³. Ce répertoire qui figurerait

²⁹. Voir *Japon. Céramique contemporaine*, préface de René Grousset, introduction et catalogue de Madeleine Paul-David assistée de Mme Lucien Bernard, Paris, musée Cernuschi, 1950 ; Musée Guimet, *Arts Asiatiques III. Céramique chinoise, guide abrégé de la collection Grandidier*, rédigé par Madeleine David avec la collaboration de Daisy Lion-Goldschmidt, Paris, Éditions des Musées nationaux, 1961 ; Madeleine Paul-David, « Céramiques Song 960-1279 », *Cahiers de la céramique, du verre et des arts du feu*, n° 5, hiver 1956-1957, p. 7-16 ; Madeleine Paul-David, « Céramique », *Toumchouq*, Louis Hambis (dir.), Paris, Imprimerie nationale, 1964, p. 329-334 ; Madeleine Paul-David, *Ceramiche e porcellane cinesi*, Milan, Fratelli Fabbri, 1966 ; Madeleine Paul-David, « Cent chefs-d'œuvre de céramique japonaise au Seattle Museum of Art », *Arts asiatiques. Annales du musée national des arts asiatiques Guimet et du musée Cernuschi*, vol. 28, 1973, p. 213-219 ; Madeleine Paul-David, « La céramique extrême-orientale au Musée Guimet », *Oriental Ceramics. The World's Great Collections. Musée Guimet*, vol. 8, Tokyo, Kodansha, 1975, p. 15-19 ; Madeleine Paul-David, « L'évolution de la céramique japonaise de l'époque des Grandes Sépultures à celle de Heian », *Mélanges offerts à M. Charles Haguenauer*, Paris, Études japonaises, 1980, p. 527-568.

³⁰. M. Tregear, *La céramique Song*, op. cit., p. 245.

³¹. *Ibid.*, p. 259.

³². *Ibid.*, p. 231.

³³. *Ibid.*, p. 239.

dans la version anglaise au sein de l'index général bénéficie d'une section à part entière dans la version française. La traductrice – peut-être en concertation avec l'éditeur suisse – a pris le parti d'ajouter une liste des musées et collections d'où proviennent les pièces illustrées³⁴, qui ne figurent pas dans la version anglaise. La bibliographie est quasi-identique mais s'adapte au lectorat français dans le sens où David prend le soin de privilégier les éditions en français lorsqu'elles existent³⁵. Enfin, nous pouvons observer l'insertion d'un tableau de concordances entre les transcriptions du chinois romanisé (*pinyin*) et celles de l'École française d'Extrême-Orient³⁶ (fig. 4).

Dans le cas de Madeleine Paul-David, adapter ne signifie ni réécrire ni transposer servilement un texte d'une langue (et même de deux langues, si on inclut le chinois dont plusieurs termes sont maintenus dans le texte) vers une autre. On constate au contraire que, tout en démontrant sa propre expertise par des ajouts subtils qui ne dénaturent en rien le texte source, elle aiguillonne son lecteur – averti il faut en convenir – en établissant des modes de transcription aisément compréhensibles par lui et en mettant à jour la bibliographie disponible en français. De ce point de vue, Madeleine Paul-David joue un rôle de médiatrice évidente dans la transmission de savoirs interculturels auprès de publics francophones qui pourraient, grâce à elle, poursuivre les recherches déjà entreprises et en inaugurer de nouvelles.

Articuler : Rosa Schapire (1874-1954)

Rosa Schapire, dont le parcours intellectuel se déploie entre le tournant du XIX^e et du XX^e siècle en Allemagne et l'après Seconde Guerre mondiale au Royaume-Uni, a déjà partiellement été sortie de l'ombre, du moins dans la littérature germanophone et anglo-saxonne, où elle est présentée comme l'une des voix de l'art allemand moderne, collectionneuse, mécène et

³⁴. *Ibid.*, p. 255-256.

³⁵. *Ibid.*, p. 245-248 : par exemple, D. Lion-Goldschmidt, *Ming Porcelain* (trans. By. K. Watson), London and New York, 1978 est remplacé dans la version traduite en français par *La porcelaine Ming*, Fribourg, 1978 et W. Watson, *Tang Ceramics*, London and New York (forthcoming) par *La Céramique Tang*, Fribourg, à paraître.

³⁶. *Ibid.*, p. 241-244 : « Les transcriptions chinoises utilisées dans cet ouvrage sont les transcriptions phonétiques du *pinyin*, système international officiellement adopté par la République Populaire de Chine et de plus en plus employé par les spécialistes. Cependant, l'amateur français, accoutumé de longue date aux transcriptions de l'École Française d'Extrême-Orient, pouvant parfois se trouver déconcerté par ces formes nouvelles, il nous a paru utile de donner ci-après un tableau indiquant les concordances entre les deux systèmes, pour tous les termes chinois qui figurent dans le présent volume » écrit Madeleine Paul-David.

soutien des artistes de Die Brücke³⁷. Si elle a été si efficace dans sa défense à l'international des modernes allemands condamnés par le régime national-socialiste comme « dégénérés », c'est bien grâce à son intense travail de traduction ou, comme elle le caractérise elle-même en 1953, d'« articulation » : « De par ma situation dans la vie, je considère que mon rôle est d'agir comme une articulation entre l'art de ces deux pays [l'Allemagne et le Royaume-Uni]³⁸ ». Née en Galicie alors autrichienne (actuelle Ukraine) le 9 septembre 1874, elle est la quatrième de cinq sœurs, dans une famille de commerçants aisés et cultivés, qui entretiennent des liens culturels étroits avec la ville de Vienne. Si l'allemand est donc la base de la communication et de l'éducation des filles, Rosa et ses sœurs apprennent en fait plusieurs langues dès leur plus petite enfance, dont le français et l'anglais, en plus du polonais qui constitue leur environnement. Dans une lettre datant de 1949, elle écrit à son amie Agnes Holthusen : « J'étais destinée à l'internationalisme, par ma naissance, mon éducation et le cours de mon existence³⁹. » Avec sa sœur Anna, née en 1877, Rosa fait partie des premières femmes inscrites à l'université, après une phase où les femmes étaient seulement acceptées comme « auditrices libres »⁴⁰. À la fin des années 1890, elles travaillent toutes deux à Hambourg où elles occupent des emplois de secrétaires et d'assistantes, et sont surveillées par la police politique en raison de leur militantisme⁴¹.

Inspirée par des conférences de Justus Brinkmann et d'Alfred Lichtwark, Rosa Schapire décide d'étudier l'histoire de l'art. Elle s'inscrit à Berne en 1901, où elle publie son tout premier article, sur Ferdinand Hodler. À l'été 1902, elle est auditrice en histoire de l'art à Heidelberg, et complète une thèse sous la direction de Henry Thode consacrée à J. L. E. Morgenstern, peintre d'architecture du XIX^e siècle, en 1904. Dans le sujet (la majorité des travaux de l'époque portent sur des Maîtres anciens), comme dans son traitement, l'étudiante se démarque de l'historiographie contemporaine, et agit déjà comme médiatrice. Au-delà de l'aspect monographique, Schapire s'applique à retracer le contexte culturel de l'œuvre de Morgenstern, et

³⁷. Voir Burcu Dogramaci et Günther Sander, *Rosa und Anna Schapire Sozialwissenschaft, Kunstgeschichte und Feminismus um 1900*, Berlin, Aviva, 2017.

³⁸. Rosa Schapire, lettre à Agnes Holthusen, 16 novembre 1953, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, Deutsches Kunstarchiv, Nachlass Agnes Holthusen, I, C-11.

³⁹. Citée dans Gerd Presler, « Schöne Grüsse an die liebe Ro », *Art*, n° 8, 1989, p. 56. Sauf indication, Émilie Oléron Evans traduit.

⁴⁰. Heinrich Dilly, « Vornehme Zurückhaltung – Zum kunstgeschichtlichen Studium um 1900 », dans B. Dogramaci et G. Sander, *op. cit.*, p. 142-160.

⁴¹. Rosa et Anna Schapire s'engagent pour le féminisme à travers leurs écrits (Rosa Schapire, « Ein Wort zur Frauenemanzipation », *Sozialistische Monatshefte*, vol. 13, n° 9, 1897) et inscrivent leurs actions au sein du mouvement socialiste. Leur militantisme socialiste part de la conviction que, hors de cette cause commune, le mouvement d'émancipation resterait un *Damenproblem* (un « problème pour dames »).

de l'art allemand. Elle est sensible à la question historiographique de l'identification d'un art national, mais repère avec lucidité les courants artistiques internationaux dominants, comme dans l'introduction :

« Au XVIII^e siècle, les arts plastiques en Allemagne sont placés sous le signe de l'éclectisme. On y ressent à peine l'essor puissant, l'éveil du sentiment national qui connaît son plus bel épanouissement en philosophie, en poésie et en musique. L'art étranger, qu'il soit passé ou contemporain, est bien celui que, faute de créativité propre, l'on prend pour modèle⁴². »

Un chapitre entier est consacré à la réception de l'art produit à Francfort dans les écrits de Goethe, et à la relation de celui-ci avec le peintre Morgenstern. Le rôle des marchands d'art et des collectionneurs dans le développement de la production artistique prend également une place importante dans l'analyse.

Malgré la pertinence de l'angle adopté dans ses travaux, comme nombre de ses contemporaines, Schapire ne parvient pas à obtenir de poste permanent lié à sa discipline après ses études, à l'université comme au musée. Le milieu universitaire rechigne à s'ouvrir à la diversité, comme le montre la réaction d'Aby Warburg lorsqu'il rencontre Schapire au congrès des historiens de l'art à Darmstadt en 1907, où elle est la seule femme présente : « L'attitude de Mlle Schapire est singulièrement naïve. Elle est toute affectation et éloquence. Un petit bouton de rose sur de petits pieds d'encre⁴³. » Ce que Warburg perçoit comme une posture affectée est aussi partie de la stratégie qu'elle a dû développer pour, très pragmatiquement, gagner sa vie, puisque les voies traditionnelles lui semblent fermées : Schapire donne des conférences, publie des comptes rendus d'exposition et des articles, qui, puisqu'elle dépend de commandes des éditeurs, rentrent souvent dans la catégorie de « vulgarisation scientifique ».

En parallèle, Anna et Rosa font de la traduction littéraire de l'anglais, du français et du polonais. C'est une activité mal rémunérée, qui apporte peu de reconnaissance, mais s'accommode à leurs autres projets. On note d'autre part, même dans ce domaine, la compétition de traducteurs qui se réservent le champ littéraire... Néanmoins, en 1923, Schapire réalise trois

⁴². Rosa Schapire, *Johann Ludwig Ernst Morgenstern, Ein Beitrag zur Frankfurter Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert*, Heitz & Mündel, 1904.

⁴³. Lettre d'Aby Warburg à Mary Warburg, 27.09.1907, Warburg Institute Archive, Londres.

traductions littéraires du français vers l'allemand⁴⁴ pour des maisons d'édition munichoises et berlinoises, pour augmenter ses revenus alors qu'elle prépare un catalogue de l'œuvre de son ami, l'artiste Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976). En revanche, sa traduction du polonais vers l'allemand des travaux de Kazimierz Chledowski sur l'histoire de l'art en Italie n'a rien d'une tâche alimentaire, et permet de rendre accessible la masse considérable d'informations que contiennent ces ouvrages érudits à placer dans la tradition burckhardtienne, dont le plus connu d'entre eux, *La Cour de Ferrare* (1921) est encore une référence⁴⁵.

Le marché de l'art (thème moderne déjà présent dans sa thèse) et l'art contemporain sont les véritables domaines de prédilection de Schapire, reconnue aujourd'hui comme l'une des pionnières de l'étude de l'art expressionniste. Elle contribue à monter la première exposition d'œuvres de Schmidt-Rottluff à Hambourg en 1911, collectionne ses œuvres, dont des portraits pour lesquels elle a posé (fig. 5), et lui commande la décoration de son appartement. Par ailleurs, elle s'engage pour la cause de l'expressionnisme en Allemagne – à partir de 1916 notamment, avec la fondation du Frauenbund zur Förderung deutscher bildenden Kunst (Association des femmes pour la promotion de l'art contemporain), une activité qu'elle poursuit après l'exil. Porteur du renouveau de l'art allemand, le mouvement expressionniste contient selon elle une vérité esthétique dont la Nouvelle Objectivité, le retour du réalisme, sont autant d'appauvrissements. Au Royaume-Uni, seule la sculpture de Henry Moore trouve grâce à ses yeux. Malgré la césure de l'exil qui conduit, voire contraint à la réinvention de soi, Schapire reste donc liée à l'art qui formait son mode et son cadre de vie, et endosse un rôle de passeur.

À Hambourg, elle fait partie de réseaux de sociabilité importants. Sa réputation est à la fois basée sur ses liens avec les expressionnistes et sur son statut d'intellectuelle évoluant avec aisance à la croisée des cultures. Par exemple, Samuel Beckett tient à faire sa connaissance lors d'un voyage qu'il effectue en Allemagne en 1936, et visite sa collection le 14 novembre. Le lendemain, ils se retrouvent pour travailler ensemble à la traduction en allemand du poème qu'il est en train de composer, intitulé *Cascando*⁴⁶. Traduisant ses propres mots dans une langue qu'il maîtrise à peine, Beckett cherche à produire une poésie nouvelle, et trouve en Rosa Schapire une âme d'artiste capable de canaliser ce renouvellement du texte. Mais cette renommée nationale et

⁴⁴. Honoré de Balzac, *Vater Goriot*, Berlin, Rowohlt, 1926 et *Der Pfarrer von Tours*, Berlin, Rowohlt, 1924 ; Émile Zola, *Seine Exzellenz Eugène Rougon*, Munich, Wolff, 1923.

⁴⁵. Kazimierz Chłędowski, *Der Hof von Ferrara*, Munich, Müller, 1934.

⁴⁶. Voir Mark Dixon, *Samuel Beckett's German Diaries 1936-1937*, Londres, Continuum, 2011, p. 114-116.

internationale est aussi sulfureuse : célibataire, juive, féministe, socialiste et sœur d'une militante « criminelle », Schapire est classée sur une liste de personnes à surveiller du fait de leurs activités subversives en faveur de l'art « dégénéré ». Contrainte de quitter l'Allemagne, elle arrive à Londres le 18 août 1939, avec 10 marks et sa collection de Schmidt-Rottluff. Tout le reste a été saisi⁴⁷.

Son émigration vers l'Angleterre est rendue possible par les réseaux de solidarité existants autour de Gertrud Bing (1882-1964) et Fritz Saxl (1890-1948), membres de l'Institut Warburg déplacé de Hambourg à Londres. C'est donc au Warburg, mais aussi au British Museum, lieux de savoir traditionnellement associés à l'émigration des historiens d'art de langue allemande, qu'elle se remet à travailler. Cependant, ses recherches ont perdu en visibilité et résonance, son action en faveur de l'expressionnisme trouve peu d'écho, le mouvement étant perçu comme intrinsèquement « allemand ». Elle doit alors se mettre au service d'autres chercheurs, d'abord son beau-frère, le philosophe et sociologue Otto Neurath (1882-1943), réfugié à Oxford. À la mort de celui-ci, elle entame une longue collaboration avec Nikolaus Pevsner (1902-1983), effectuant des recherches préparatoires pour la série de guides architecturaux *The Buildings of England*. Il est symptomatique qu'elle soit souvent décrite comme une assistante de Pevsner, alors que lui-même la reconnaissait pleinement comme son égale et sa collègue⁴⁸. Bien qu'elle ait plus de 200 publications à son actif, dont des traductions, elle ne publie rien entre 1933 et 1947. Pendant ce long hiatus, elle subsiste comme rédactrice de guides touristiques pour les éditions Penguin, une autre forme de conversion et d'articulation du regard artistique.

Pour maintenir sa position d'historienne de l'art, Schapire donne des conférences partout où l'on veut bien l'inviter, devant des publics divers : un cercle de réfugiés juifs allemands en 1949, une loge franc-maçonne londonienne (présentation sur les cathédrales anglaises) en 1951... Une autre conférence, sur l'art anglais du XVIII^e siècle, débouche sur une invitation à faire des visites guidées de la National Gallery. Être conférencière entre dans la fonction de passeur et de traducteur, d'une culture à l'autre, prise en charge par des historiennes de l'art lorsque les autres fonctions liées à leur discipline sont plus difficiles à endosser. Ce pan oral de la traduction, souvent peu connu et valorisé – peut-être parce qu'extrêmement féminisé et ce dès les origines

⁴⁷ Voir Shulamith Behr, « Dr Rosa Schapire, Art Historian and Critic in Exile », dans Charmian Brinson, Richard Dove, Anthony Grenville et al. (éd.), *Kleine Klage über England ? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933-1945*, Munich, Iudicium, 1998, p. 215-223.

⁴⁸. Voir Nikolaus Pevsner, « Rosa Schapire », *Kunstchronik*, 7, 1954, p. 111.

historiques du métier, est pourtant déterminant pour comprendre la part des femmes dans une histoire transnationale et circulatoire de la discipline. La demande notamment pour des conférences dans une autre langue que celle du pays d'accueil témoigne du dynamisme culturel des diasporas dans les grandes capitales comme Londres.

Rosa Schapire endosse activement cette fonction de transférante. À partir de 1947, elle écrit des résumés en français et en allemand des contributions que l'*Architectural Review*, revue britannique qui domine alors le discours sur l'architecture contemporaine, souhaite ouvrir à un public international. En même temps, elle devient correspondante à Londres pour la presse artistique de langue allemande. De 1952 à 1954, elle publie dans *Weltkunst* (Art mondial) une trentaine de compte rendus d'expositions et d'ouvrages à destination des collectionneurs et des néophytes intéressés par l'art. Plus qu'une revue scientifique, *Weltkunst* se positionne comme baromètre du goût et exerce une influence notable sur le marché de l'art. Dans les contextes d'accueil allemands et britanniques, les textes rédigés ou résumés par Schapire contribuent donc à créer un lectorat potentiel pour de futures traductions, et à encourager à la fois les éditeurs, et les universitaires ou traducteurs, à répondre à l'attente ainsi engendrée.

Peu à peu, Schapire se concentre toutefois sur une tâche devenue essentielle : faire connaître dans les pays anglophones l'art allemand, en particulier l'expressionnisme. Ses comptes rendus d'ouvrages allemands parus dans la revue *Eidos. A Journal of Painting, Sculpture and Design*, créée en 1950, participent de cette entreprise : elle fait connaître la biographie du peintre Otto Mueller parue en Allemagne en 1949 ou encore le catalogue des dessins de Paul Klee édité par le critique et historien d'art Will Grohmann (1887-1968)⁴⁹. Le texte de Schapire sur l'ouvrage fondamental *Kunstdiktatur im Dritten Reich* (Art et dictature sous le Troisième Reich) de Paul Ortwin Rave, paru en 1949, résume des faits alors peu connus en Angleterre. Son but est de donner une idée de l'ampleur des destructions d'œuvres d'art dites « dégénéré » et des persécutions subies par les artistes et les personnels de musées qui n'adhéraient pas à la vision artistique du régime national-socialiste, et de rappeler que la notion d'art dégénéré développée dans les années 1920 justifiait les appels à une politique iconoclaste dès 1931⁵⁰. Schapire utilise la critique d'art pour poursuivre un combat à la fois esthétique et politique, et argumente pour la

⁴⁹. Rosa Schapire, « Eberhard Troeger : Otto Mueller, Freiburg », et « Will Grohmann (éd.) Paul Klee. Handzeichnungen II. 1921-1930, Bergen », *Eidos. A Journal of Painting, Sculpture and Design*, 1, 1950, p. 48.

⁵⁰. Rosa Schapire, « Kunst Diktatur im Dritten Reich. Paul Ortwin Rave », *Eidos. A Journal of Painting, Sculpture and Design*, 2, 1950, p. 47-48.

préservation des œuvres qui ont pu être sauvées de la destruction, à commencer par celles de sa propre collection, qu'elle tente d'offrir à la Tate dans les années 1950. Le musée accepte un don (*Die Frau mit der Tasche* par Schmidt-Rottluff, datant de 1915) en 1950, mais elle a l'impression d'avoir dû leur forcer la main et accuse dans une lettre le directeur d'être « un sot qui ne s'y connaît pas plus en art qu'une vache en danse⁵¹ ». Le reste du legs n'aboutit qu'après le décès de Schapire en 1954, et grâce à l'action de son exécuter, Nikolaus Pevsner. Cette trame nous rappelle que les effets de traduction, adaptation, transmission, articulation entre plusieurs cultures se pensent sur un temps long et qu'une poignée de protagonistes visionnaires ne verront pas nécessairement les fruits de leurs efforts.

Malgré la singularité des parcours de Rutten, Paul-David et Schapire, que ce soit dans leur pratique traductologique (adaptation, articulation), leur champ de spécialité, ou leur cursus et parcours intellectuels, l'activité de traduction semble dans tous les cas complémentaire, soutenant l'affirmation d'une autonomie intellectuelle et professionnelle, ou assurant un moyen de subsistance. En réalité, la traduction fait partie intégrante de leur profil d'historiennes de l'art. Ces traductrices de savoirs artistiques sont avant tout des femmes au travail, qui agissent bien en tant que porte-paroles d'une discipline en quête d'autonomie et de visibilité. Dans un mouvement récursif, ces activités de traduction, par la promotion de l'apprentissage des langues anciennes, le travail éditorial ou l'articulation et la transmission de savoirs synthétisés et adaptés, fondent et rendent visible leur *ethos* de médiatrice de leur discipline.

Leur impact ne doit donc pas rester cantonné à la périphérie, ou être symbolisé par une poignée de personnalités influentes, trop souvent présentées comme des exceptions (les Britanniques Anna Jameson et Elizabeth Eastlake notamment). Dans *L'œil et l'archive*, Michela Passini revient par exemple sur la figure d'Hanna Lévy, une étudiante de Focillon qui en 1936 soutient une thèse de doctorat sur Wölfflin, thèse qui fournit « des résumés très détaillés des chapitres des *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, et comporte de longs essais traduits⁵² ». Aussi, bien avant l'édition française de l'ouvrage de 1952, un lecteur non germanophone a pu avoir accès, grâce à Lévy, aux points essentiels de l'œuvre de Wölfflin. La formulation « figures de l'ombre » doit finalement être nuancée et complexifiée, pour davantage

⁵¹. Rosa Schapire, lettre à Agnes Holthusen, 9 septembre 1950, citée dans Behr, « Dr Rosa Schapire – Art Historian and Critic in Exile », *op. cit.*, p. 223.

⁵². Michela Passini, *L'œil et l'histoire. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, p. 136.

mettre l'accent sur le caractère dynamique de la traduction. Ces figures ne sont dans l'ombre que pour autant que l'on s'en tient à une histoire de l'art concentrée sur un certain nombre de textes dits canoniques. Leur impact est indéniable dans des domaines aujourd'hui arpentés plus couramment, et si elles sont dans l'ombre, c'est parce qu'elles pointaient elles-mêmes aussi le projecteur vers des directions nouvelles.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE :

Luise von Flotow, *Translating Women*, Ottawa, University of Ottawa, 2011.

Luise von Flotow, Farzaneh Farahzad (dir.), *Translating Women: Different Voices and New Horizons*, New York – Londres, Routledge, 2017.

Hilary Fraser, « Girl Guides: Travel, Translation, Ekphrasis », *Women Writing Art History in the Nineteenth Century: Looking like a Woman*, Cambridge, Cambridge Books, 2014, p. 62-98.

Andrée Lerousseau (dir.), *Des femmes traductrices. Entre altérité et affirmation de soi*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Claire Richter Sherman (dir.), *Women as Interpreters of the Visual Arts 1820-1979*, Londres, Greenwood, 1981.

Sherry Simon, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*, Londres, Routledge, 1996.