

Université de Zagreb
FACULTE DE PHILOSOPHIE ET LETTRES
Département d'études romanes
UFR Langue et lettres françaises

**TRADUCTION ET ANALYSE TRADUCTOLOGIQUE DE CATALOGUE
D'EXPOSITION
« L'IMPRESSIONNISME ET LA MODE »**

**MÉMOIRE DE MASTER
MASTER EN LANGUE ET LETTRES FRANÇAISES
FILIÈRE TRADUCTION**

présenté par:

Eva Nika KALOGJERA

Sous la direction de:

mr.sc. Evaine Le Calvé-Ivičević

Octobre, 2014

1. Introduction.....	3
2. Traductologie.....	4
3. Catalogue en tant que type de texte.....	7
4. Le catalogue de l'exposition « L'impressionnisme et la mode ».....	8
5. La traduction du catalogue « L'impressionnisme et la mode ».....	11
6. Analyse traductologique.....	32
6.1. Lieux.....	34
6.2. Personnages.....	36
6.3. Vêtement.....	37
6.3.1. Vêtement féminin.....	37
6.3.2. Vêtement masculin.....	43
6.4. Cuisine.....	47
7. Emprunts.....	48
7.1. Mode.....	49
7.2. Lieux.....	50
7.3. Personnages.....	50
7.4. Événements.....	51
8. Différences entre le français et le croate	51
8.1. Voix passive.....	51
8.2. Pronom on.....	53
8.3. Construction faire + infinitif.....	55
8.4. Locutions et expressions	56
9. Glossaire.....	59
10. Conclusion.....	61
11. Bibliographie.....	62
12. Table des illustrations.....	62
13. Sitographie.....	63

1. INTRODUCTION

La traduction est le fait de transposer un texte d'une langue (« langue source » ou « langue de départ ») dans une autre langue (« langue cible » ou « langue d'arrivée»). Le verbe traduire vient du verbe latin *traducere* qui signifie „faire passer“ ou „traverser“. La traduction met en relation au moins deux langues et deux cultures et parfois deux époques. C'est l'interprétation du sens d'un texte dans une autre langue, mais sa difficulté éventuelle ne résulte pas de la différence linguistique, mais de l'écart culturel entre les deux communautés linguistiques. La réflexion sur la traduction a évolué au cours de temps. Elle est devenue actuelle au 20^{ème} siècle et elle s'applique à différentes sortes de documents qui présentent des caractéristiques différentes.

La traduction est liée à la culture écrite et elle est aussi ancienne que l'écriture. Elle a été toujours présente entre les cultures. Mais à notre époque elle est devenue de plus en plus importante.

Les difficultés de traduction ont créé un besoin de réflexion théorique et suscité la naissance de la traductologie. La traductologie se penche sur les problèmes qui se posent lors de l'activité traduisante. On peut parler aussi de la traduction en tant que produit. La traductologie peut aussi analyser une traduction existante.

A l'issue de notre cursus de master de traduction, un traducteur débutant doit aussi savoir analyser différents types de textes. Pour la mémoire de master, nous avons choisi un catalogue d'exposition parce que nous avons voulu traduire un texte qui est lié à notre deuxième cursus, l'histoire de l'art.

Le présent travail se propose de donner notre traduction du catalogue de l'exposition « L'impressionnisme et la mode » et de l'analyser. Dans la première partie, nous donnons quelques remarques générales sur les problèmes traductologiques. Ensuite, nous analyserons le type de document que nous avons traduit. Dans la deuxième partie, nous offrirons notre traduction du catalogue. La troisième partie portera sur l'étude des problèmes que nous avons rencontrés en traduisant. Dans cette partie, nous parlerons de la traduction de *realia*. Ensuite, nous nous pencherons sur les différences entre la langue française et la langue croate, comme par exemple la voix passive ou le pronom *on*. Ce travail s'achève avec une conclusion dans laquelle nous résumerons le résultat de notre travail.

Nous allons commencer par un court propos liminaire dans lequel nous nous pencherons sur les principaux concepts et prémisses de la traductologie.

2. TRADUCTOLOGIE

La traductologie est une science qui a pour but de comprendre la traduction, ses mécanismes et ses difficultés. Le mot traductologie a été forgé par Jean-René Ladamir, mais la réflexion sur l'activité traduisante existe depuis beaucoup plus longtemps.

Les premiers principes pour les procès traductologiques qui continuent d'être vrais sont énoncés par Alexander F. Tytler dès le 18^{ème} siècle.¹ Le transfert s'appuie sur trois principes. Ces principes sont : la fidélité au contenu, la fidélité au style et la fidélité à l'esprit de la langue cible.

La notion de fidélité même pose problème. Comment peut-on distinguer la fidélité et l'infidélité de la traduction ? Il y a deux manières différentes de traduire. Soit le traducteur adapte le texte de départ au public cible de sorte que le texte s'intègre complètement dans la culture cible, soit le traducteur laisse le lecteur percevoir qu'il s'agit d'une autre culture, d'une autre langue qui sous-tend sa traduction.

Dans son ouvrage célèbre, *Les Belles Infidèles*, Georges Mounin parle de fidélité dans la traduction littéraire. Il commence son livre par une question sur la possibilité même de la traduction. Mounin parle des traducteurs qui s'intéressent plus à la langue cible qu'au texte original.

Un philosophe et traducteur français, Jean René Ladamir dit que la traduction apparaît comme une voie de communication entre les gens des cultures différentes. Il a développé plus loin les enjeux de la traductologie. Il a établi la typologie des textes en divisant les textes en trois groupes : les textes scientifiques, les textes littéraires et les textes techniques.

Deux chercheurs universitaires canadiens Jean-Paul Vinay et Jean Darbelnet ont travaillé sur l'aspect technique de la traduction. Ils ont publié en 1958 l'ouvrage *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. A cette époque, la traduction était étudiée à travers le prisme de la linguistique comparée. Alors, même si cette œuvre est importante pour la linguistique, elle n'aide en aucun cas à l'analyse traductologique.

¹ Tytler, Alexander F.: *Essay on the Principles of Translation*, 1791, London

La tâche du traducteur est d'effectuer un transfert et de perdre de moins possible du sens, des informations et des effets stylistiques. Le traducteur doit se poser toujours deux questions importantes : « qu'est-ce que je traduis ? » et « qui est le public visé ? ».

Il est important de saisir ce qui est le but du texte qu'on traduit. Quand on sait l'objectif du texte, le traducteur peut utiliser de différents techniques et stratégies en traduisant.

La tâche principale est de produire dans l'esprit du lecteur la même idée qu'ont les gens de la culture de départ. Mais le traducteur ne peut pas insérer la définition entière d'un certain mot.

Il y a un ouvrage qui nous a aidé beaucoup en traduisant le texte sous-étude. C'est *Dire presque la même chose, Expériences en traduction* d'Umberto Eco. Dans son œuvre, Eco donne une illustration des problèmes que pose la traduction à travers des exemples qu'il a vécus. Il parle de trois concepts qui forment notre compréhension d'un mot. Eco appelle le premier, le Type Cognitif. C'est un schéma mental grâce à laquelle nous pouvons reconnaître une occurrence d'un objet donné. La seconde notion est le Contenu Nucléaire. Nous ne savons pas ce qui se passe dans la tête d'une personne quand elle imagine quelque chose, mais nous savons avec quels interprétants nous pouvons expliquer quelque chose à quelqu'un. Eco l'appelle le Contenu Nucléaire. La troisième notion est le Contenu Molaire. Comme le dit Eco : « Disons que la somme des Contenus Molaires s'identifie avec l'Encyclopédie en tant qu'idée régulatrice et postulat sémiotique. »²

Ensuite, Eco parle de la négociation. Il dit que traduire ce n'est pas seulement choisir le terme qui, dans la langue d'arrivée, transporte le mieux le Contenu Nucléaire d'un terme. Il dit que cela est ce que fait l'auteur d'un dictionnaire bilingue. Comme le dit Eco : « un traducteur traduit des textes, et après avoir clarifié le Contenu Nucléaire d'un terme, il peut décider, par fidélité aux intentions du texte, de négocier d'importantes violations d'un principe abstrait de littéralité. »³ Mais Eco dit aussi : « Je peux juger acceptable une négociation où j'ai concédé à la partie adverse plus que ce qu'elle m'a concédé et pourtant, vu mon propos initial et sachant que je partais nettement désavantage, m'estimer satisfait quand même. »⁴

Le traducteur rencontre parfois des mots qui désignent les choses qui existent seulement dans la culture source et qui sont, pour cette raison, difficiles à traduire. Ce sont les *realia*. «

² Eco, Umberto, *Dire presque la même chose, Expériences en traduction*, Grasset, 2006. p. 112

³ Eco, Umberto, *op.cit.*, p. 113

⁴ Eco, Umberto, *op.cit.*, p. 117

Le "realia", en fait, ne désigne pas des objets, mais des signes, des mots et plus précisément ces mots qui désignent des objets de la culture matérielle, particulièrement en ce qui a trait à la culture locale. »⁵

Deux chercheurs bulgares, Sergej Vlahov et Sider Florin ont publié en 1980 un livre sur les éléments qui sont considérés intraduisibles, et ils ont inclus aussi les realia. Vlahov et Florin ont mis en évidence que nous ne devons pas confondre le domaine des realia avec le domaine des termes. « Entre les realia et les termes il existe une différence fondamentale. Les termes constituent la base des lexiques scientifiques ; leur domaine est la littérature scientifique spécialisée ; dans d'autres sphères, surtout en littérature artistique, ils ne sont utilisés que dans un but stylistique bien défini. On ne retrouve pas les realia particulièrement en littérature artistique. Comme il est bien connu, ils représentent des éléments de la couleur locale et historique ; nous les retrouvons dans certaines sciences descriptives aussi, mais ils sont maintenant utilisés, surtout comme des dénominations d'objets décrits ou même comme des termes purs. »⁶ Ils définissent les realia comme : « Les mots (et les expressions composées) du langage populaire représentent des dénominations d'objets, de concepts, de phénomènes typiques d'un endroit géographique donné, de la vie matérielle ou des particularités historiques-sociales de certains peuples, nations, pays, tribus, qui pour cette raison illustrent une couleur nationale, locale ou historique ; ces mots n'ont pas d'équivalents exacts dans d'autres langages. »⁷

Il n'existe pas une règle générale pour traduire les realia. Les façons les plus fréquentes sont la translittération et la traduction. Mais le traducteur doit établir une stratégie en traduisant chaque realia.

Dans notre traduction, nous avons négocié certains éléments quand nous avons dû traduire par exemple les éléments vestimentaires qui n'existent pas dans la langue ou dans la culture croate. Le document que nous avons traduit est le catalogue d'exposition « L'impressionnisme et la mode. » Les textes dans le catalogue sont riches en realia. Le catalogue parle de Paris dans la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Les textes donnent les termes liés à la mode de cette époque à Paris. Beaucoup des éléments vestimentaires n'ont pas existé en Croatie du 19^{ème} siècle. Ces habitudes vestimentaires n'existent plus en

⁵ http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_3_33?lang=fr

⁶ Vlahov S., Florin S., *Neperovodimoe v perevode, Realii, Masterstvo perevoda*, n. 6. Moskva, Sovetskij pisatel', 1970 p: 432-456, p.433

⁷ Vlahov S., Florin S., *Neperovodimoe v perevode, Realii, Masterstvo perevoda*, n. 6. Moskva, Sovetskij pisatel', 1970 p: 432-456, p.438

France, et elles n'existent pas non plus en Croatie. On peut trouver dans les textes aussi les lieux à Paris. Quelques lieux existent aujourd'hui, comme la Rive Gauche ou les Grands Boulevards. Mais les auteurs mentionnent aussi les lieux typiques pour le 19^{ème} siècle à Paris. Ils parlent de certains quartiers et de certains types de cafés ou lieux de spectacle. Le troisième type de realia qu'ils mentionnent sont les personnages de Paris de cette époque. Non seulement ces personnages ont existé seulement au 19^{ème} siècle mais ils n'ont existé nulle part ailleurs qu'au Paris de l'époque.

3. LE CATALOGUE EN TANT QUE TYPE DE TEXTE

Le catalogue d'exposition est un document spécifique. Il accompagne un événement, une exposition. Il est destiné au public de cette exposition et aux lecteurs qu'elle intéressera après avoir eu lieu. Il donne des informations concernant l'exposition, comme par exemple les informations concernant les auteurs ou les mouvements artistiques qu'elle présente. L'objectif du catalogue est d'informer le public sur le domaine et la thématique qui sont abordés dans l'exposition. Il y a plusieurs types de catalogues d'exposition : les catalogues officiels de salons, les catalogues liés aux salons, les catalogues d'exposition itinérantes et les ouvrages publiés à l'occasion d'une exposition et tous ont leurs propres caractéristiques.

Il y a des différences entre un catalogue officiel d'un musée et un ouvrage publié à l'occasion d'une exposition. Dans le premier il y a des clichés d'œuvres exposées avec les informations générales sur les œuvres. Souvent, une courte analyse est donnée pour chaque œuvre importante du musée. En ce qui concerne un ouvrage publié à l'occasion d'une exposition, il contient généralement des clichés d'œuvres exposées, mais on peut aussi y trouver des articles différents sur la thématique de l'exposition. Si une exposition est dédiée à un mouvement artistique, comme par exemple l'impressionnisme, généralement un texte du catalogue parlera du contexte historique du mouvement. Les autres textes sont souvent écrits par des spécialistes de différents aspects du mouvement artistique.

Fréquemment, un catalogue de l'exposition comprend des termes spécialisés qui sont incompréhensibles au public général de l'exposition. Tandis que certains auteurs abordent des questions d'une exposition de manière simple, les autres ont un style hermétique.

Dans le chapitre suivant nous allons parler du catalogue de l'exposition « L'impressionnisme et la mode ».

4. LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION « L'IMPRESSIONNISME ET LA MODE »

L'exposition « L'impressionnisme et la mode » était une exposition itinérante. Elle a été organisée par Gloria Gloom, conservateur à l'Art Institute de Chicago. L'exposition a été montrée à Paris, à New York et enfin à Chicago. Quand elle a été à Paris, elle a été située au Musée d'Orsay. L'exposition a voulu montrer comment la mode était importante pour l'impressionnisme. Des œuvres réalisées de 1860 à 1885 ont été exposées. Il y avait des œuvres de Manet, Monet, Renoir, Degas et Morisot, mais aussi des œuvres de peintres moins connus. Les vêtements de l'époque ont été représentés. Des robes de cette époque ont été exposées et certaines ont été restaurées pour l'occasion.

L'art était influencé par la mode de l'époque, et vice versa. L'impressionnisme a privilégié la représentation de la figure humaine dans son milieu quotidien. Les peintres ont voulu représenter l'homme "moderne" dans ses activités habituelles. Bien que dans leur peinture on ne puisse pas voir tous les petits détails de l'habit, ils ont étudié les habitudes vestimentaires pour représenter l'homme moderne. Autrement dit, les peintres ont fait de la mode un symbole de modernité. L'exposition a parlé de l'époque qui va naître les grands magasins et les maisons de couture.

Le catalogue de l'exposition « L'impressionnisme et la mode » comprend plusieurs œuvres qui ont été exposées à l'exposition. Le catalogue comprend des reproductions des œuvres de peintres importants comme Édouard Manet, Pierre-Auguste Rodin, Claude Monet, James Tissot, Edgar Degas, etc. Certaines de ces œuvres sont très célèbres, comme par exemple *Rue de Paris, jour de pluie* de Gustave Caillebotte, *Le balcon* d'Édouard Manet ou *Un atelier aux Batignolles* d'Henri Fantin-Latour. Il y a aussi dans le catalogue des photographies de vêtements qui ont été exposés dans le musée et des images de journaux de mode de cette époque.

Le catalogue comprend aussi les textes de différents auteurs qui parlent des différents aspects de l'exposition. Chaque auteur traite un sujet différent, mais tous sont liés au Paris de la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Certains parlent de la modernisation de la ville, les autres de la mode et de la peinture impressionniste.

Jérôme Coignard dans son texte « Voir et être vu » décrit le Paris de la seconde moitié du 19^{ème} siècle. A cette époque Paris est devenu une capitale moderne avec des avenues et des boulevards. L'auteur parle des mœurs de cette époque et il décrit les lieux de représentation sociale comme les cafés-concerts, les salles de bal et les salons avec tous les personnages qui y évoluent.

Françoise Tétart-Vittu dans « Le renom de Paris » se penche sur le phénomène de la mode. Elle parle de la popularisation et de la distribution de la mode. Elle parle de la naissance des grands magasins, des maisons de couture et de l'invention des journaux de mode.

Marie Simon dans le texte « L'art, la mode et la modernité » décrit l'influence de la mode sur l'art et vice-versa. Elle souligne que les impressionnistes ont voulu représenter l'homme moderne. Les peintres impressionnistes se sont éloignés de la vérité et de l'académisme. Ils étaient beaucoup plus intéressés par l'art que par la représentation réelle du monde, mais ils ont peint la mode pour produire des effets intéressants dans la peinture.

François Legrand dans son texte « L'art dernier cri de James Tissot » parle de l'importance de la mode dans l'œuvre du peintre. L'auteur dit que Tissot a offert une vision ambiguë de la beauté moderne et qu'il a fait de la mode un élément expressif de la psyché féminine.

Dernier auteur, Emmanuel Daydé dans le texte « Éléances masculines » parle du vêtement masculin à cette époque.

Chaque auteur a son style personnel. Quelques auteurs ont un style littéraire, et utilisent beaucoup des métaphores et des références aux œuvres littéraires du 19^{ème} siècle. D'autres écrivent d'une manière plus simple.

A première vue ces textes s'adressent au grand public, mais quand nous avons commencé à traduire le catalogue, nous avons remarqué qu'il y a beaucoup de termes que peuvent comprendre seulement les Français qui ont une grande culture générale, une connaissance des termes liés à l'art, à la mode, et des termes liés à la culture du 19^{ème} siècle en France. Il y a des termes que les Français contemporains ne comprennent pas, comme par exemple *casaquin* ou *petit crevé*. La traduction de ces termes pose plusieurs problèmes. C'est à cause de l'éloignement culturel, l'éloignement du temps et l'éloignement du lieu.

Nous avons déjà parlé de la fidélité en traduction. Comment peut-on être fidèle quand certaines notions n'existent pas dans la culture croate, et certaines notions n'existent plus même dans la culture française. Pour traduire ces termes, nous avons dû employer des stratégies inventives. Il faut qu'on décrive beaucoup de choses qui ne sont plus connues. Ce sont les personnages qui n'existent plus, qui sont liés aux lieux parisiens de cette époque comme *petit-crevé*, *lorette*, *cocodès*, etc. Certains auteurs ont décrit des lieux à Paris ou en France de la seconde moitié du 19^{ème} siècle comme *café-concert* ou *guinguette*. Il y a aussi beaucoup de termes liés à la mode de cette époque. Ce sont des termes comme *casaquin*, *redingote*, *déshabillé*, *tournure*, etc. On trouve aussi des termes liés à la culture française qui

existent aujourd'hui en France, mais on ne les trouve pas dans la culture croate. Ce sont par exemple *soupe à l'oignon* ou *matelote*.

Dans la partie suivante, nous allons donner notre traduction du catalogue.

5. LA TRADUCTION DU CATALOGUE « L'IMPRESSIONNISME ET LA MODE »

VIDJETI I BITI VIĐEN

U Parizu, koji je Haussman preoblikovao u moderni glavni grad, brojna su mjesta za pokazivanje u društvu. U parkovima, na trkalištima, bulevarima, u Operi, kazalištu ili na balu, svatko je htio vidjeti druge i biti viđen u svojoj najljepšoj odjeći.

Vidjeti i biti viđen, to je geslo po kojem je živjelo visoko društvo za vrijeme Drugog carstva i na početku Treće republike. I zabavljati se naravno! Poznati stihovi ronda *Brazilca* iz *Pariškog života*⁸ opisuju atmosferu „carskog bala“: „*Želim pretjerati...*“. Uživati i pokazivati se, pokazivati se i uživati. Pariz, koji je Barun Haussmann preuredio velikim radovima u moderni glavni grad, postao je glavna pozornica uzburkanih zbivanja koja su se nastavila do razdoblja Belle Époque. Među obnovama koje je predvidio Napoleon III., važno je mjesto dodijeljeno uređenju javnih parkova. Želja je bila Pariz učiniti što sličnijim Londonu. Potreba za „zelenim plućima“ iz higijenskih razloga pridružila se onoj da se osigura predivan ambijent za važan društveni ritual - šetnju. Bulonjska šuma koju su obnovili lijepim stazama i velikim jezerom bila je glavna pozornica tog svakodnevnog rituala.

DAME S JEZERA

Zimi od dva do četiri, a ljeti od pet do sedam sati poslijepodne, duga je povorka kočija kretala od trga Concorde, nastavljala avenijom Champs-Élysées te skretala u aveniju Imperatrice (danas avenija Foch). Cilj je bilo jezero. „*Postoje Parižanke koje bi sigurno svake večeri umirale ukoliko preko dana ne bi prošetale oko jezera.*“ napisao je 1867. godine romanopisac Amédée Achard. „*Dame s jezera*“ sporo su se vozile, sat vremena ili više, pomno proučavajući svoje suparnice. Neke su bile voljne izaći iz kočije i napraviti nekoliko koraka kako bi pokazale svoje čizme u stilu Luja XV. „*Priča se da gospođa X nosi istu haljinu već mjesec dana, a da je gospođa Z pak promijenila šešir sedam puta u tjedan dana.*“ Ako bi jahač dugo jahao uz vrata kočije s obiteljskim grbom jedne od ovih ljepotica, već bi se iste večeri u „obje četvrti“, Saint Germain i Saint-Honoré, šušalo o novoj romansi. Nedjeljom bi povorka kočija na aveniji Champs-Élysées bila najdulja i najzanimljivija nudeći Parižanima svih slojeva i stranim posjetiteljima ugodnu i besplatnu zabavu. U vrtu Tuileries, koji je bio

⁸ Pariški život – opereta Jacquesa Offenbacha čija se radnja zbiva u vrijeme 1. svjetske izložbe u Parizu

otvoren za javnost, osim rezerviranog zatvorenog dijela uz palaču i u parku Monceau, građani su vodili djevojčice presvečano odjevene za igru guranja obruča sa štapom: kaputić dugih repova s ukrasnim upletenim vrpčama⁹, lijepe svilene čarape i svijetle rukavice, baršunasta toka, prave gospođice! Radničke četvrti su također imale lijepe parkove, kao park Buttes-Chaumont sa spektakularnom stijenom izgrađenom na bivšim kamenolomima. Ljeti su jedni veselo večerali na travi u šumi Vincennes dok su drugi radije uživali u ribljem gulašu u krčmi na obali rijeke Marne, gdje se i plesalo.

LONGCHAMP, DAN GRAND PRIXA

Zaluđenost utrka u Drugom carstvu, a pogotovo posve novim hipodromom Longchamp, ide pod ruku sa zaluđenosti izgledom. Na najprestižniji dan, dan grand Prix, konjima su uši bile ovjenčane ružama kao i šeširi dama čije su kočije vukli. Ovdje se segregacija odvijala pri ulasku na teren. U taj sveti prostor ulazila je samo društvena elita. Drugima bi preostala trava ili tribine za pet franaka. Oni su iz daljine gledali kako se odvija prava „bitka haljina“.

Otmjeno mnoštvo dolazilo je i odlazilo, okretalo se i vrtilo. „*Ovo je vrtlog najživljih boja, kaos najsajnijih nijansi, boje trešnje i grimizne, azurno plave i plave iz Sèvresa*, napisao je Émile de la Bédollière. *Vrpce vijore, gagat se sjaji, taft treperi.*“

U tom zasljepljujućem vatrometu, ljubavnice bogataša zvane

biches <http://www.languefrancaise.net/bob/liste.php?motsclef=biche&submit=&limit=fr&modules=siterech> i *cocottes* htjele su privući pažnju muškaraca neobičnim šeširom, drskim pogledom ili provokativnim izrezom na haljini. One se nisu poigravale s dužinom haljina. Princeza Metternich iznosi da je 1859. godine u Biarritzu carica Eugenie optužena da se „*šetajući odjevena u kratku odjeću kao glumice iz Opere*“ odrekla haljina sa šlepom za vrijeme šetnji u prirodi. Drugo sastajalište elegantne i otmjene gospode, promenadni koncert koji je ustanovio Philippe Musard u vrtovima avenije Champs-Élysées, etabliralo se kao mjesto za šetnje i brbljanje višeg društva kada nije padala kiša. Petak je bio elegantni dan „*to propustiti, za pravu Parižanku iz pravog Pariza, značilo je odreći se položaja.*“ Drugim riječima, ovdje je glazba, kao i cvjetne gredice, imala samo dekorativnu ulogu.

NA VELIKIM BULEVARIMA

Na sjevernoj strani Seine, „veliki bulevari“¹⁰, odnosno onaj dio koji je išao od crkve Madeleine do četvrti faubourg Montmartre, spadao je u najbolja mjesta pariške zabave. Iza te granice, sve do slavluka porte Saint-Denis prevladavale su trgovine uz nekoliko kazališta, kao što je bilo popularno kazalište *Gymnase*. Na otmjenim bulevarima, kao što su bili bulevar des Capucines i bulevar des Italiens, nalazili su se određeni tipovi muškaraca, počevši od elegantnog muškaraca koji posjećuje mjesta zabave na bulevarima odnosno *boulevardiera*, neologizma kojeg je Emile Littré htio uvesti u svoj rječnik kako bi opisao flanera. Navedimo i modno osvještene muškarce zvane *fashionable*, tračere koji izazivaju podsmijeh zbog pretjerane elegancije (ta zlatna mladež nalazila se u kavani Helder, među klijentelom okićenih oficira). Smiješni zbog svojeg preterivanja u eleganciji, tu su i elegantni nemuževni modno osviješteni mladić „*petit-crevé*“ i pretenciozan i ekscentričan mladić zvan „*cocodès*“. U podne bi bulevar oživio zbog ručka.

Džentlmeni bi se smjestili ispred elegantnih restorana i kavana poput *Maison dorée*, *Café de Madrid* ili *Tortoni*, koje su sve imale privatne sobe. U pet sati popodne svi bi navalili na kioske kako bi kupili večernje novine. U šest sati vesela bi družina krenula prema četvrti Breda (između brežuljka Montmartre i bulevara) i Notre-Dame-de-Lorette – radnice u modnoj industriji, kćeri Mimi Pinson¹¹ i zavodljivih radnica iz vremena Luja Filipa, dotjerane i namirisane mošusom, s pozamanterijom i lažnim biserima. Tada bi došlo vrijeme za apsint, a nakon ponoći za juhu od luka. Pločnici su bili „*osvjetljeni lanternama, svjetiljkama, lusterima, luksuz zasljepljujući kao sunčeva svjetlost*“ (Zola). Pariz, Grad svjetla, ukinuo je noć. Zbog rušenja „bulevara zločina“, dijela bulevara du Temple gdje su se nalazile prčvarnice, *bouis-bouis* (izraz koji koristi Haussmann kako bi opravdao „čišćenje“) i održavale pučke predstave, počelo je nevjerojatno bujanje novih vrsta mjesta za izlazak: *café-concert*, mjesta koje je u isto vrijeme kavana i koncertna dvorana. 1890-ih godina, bilo ih je preko 3000, među kojima su bili *Alcazar*, *les Folies-Bergère* i *Les Ambassadeurs* gdje su pretjerano našminkane pjevačice osjećale „*da publika želi vidjeti dekolte*“ rekao je Taine. (*Notes sur Paris. Vie et opinions de M. Thomas Graindorge, 1867.*) Kavana *Les Ambassadeurs* koja se nalazila u vrtovima avenije Champs-Élysées, okupana zasljepljujućim svjetlom plinskih svjetiljaka, bila je okružena gomilom znatiželjnika koji su kradomice gledali ženske strukirane košuljice a da nisu ništa platili.

Na samom vrhu otmjenih mjesta, Opera, u ulici Le Peletier (remek-djelo Charlesa Garniera koje je svečano otvoreno tek 1875. godine) okupljala je aristokratsku i građansku elitu. Tamo

¹⁰ „Grands Boulevards“

¹¹ *Mimi Pinson, profil de grisette* – pjesma Alfreda de Musseta

se trebalo pojaviti, barem za vrijeme jednog čina, kako bi se nekoga posjetilo ili primilo posjetu. Pravi spektakl, pogotovo prilikom premijera, bila je svjetlucava povorka večernjih haljina koje su po posljednjoj modi trebale biti vrlo dekoltirane. „*Nema prave zabave bez svečano odjevenih žena*“ potvrđuje Taine koji zajedljivo kaže da se „*osoba koja nema 60 000 livra rente ne može oblačiti i nositi dekolte*“, zato što su dijamanti bili najbolji prijatelji tih golih ramena i vratova, tih frizura koje su zahtjevale dijademe. Kazalište Théâtre des Italiens bilo je također dobro posjećeno, usprkos tome (ili baš zbog toga) što tamo poštene žene nisu bile najbrojnije. „*Bio sam na balkonu*, prepričava Taine, *od sedam žena oko mene, šest su bile mlade kurtizane*¹². *U loži iza moje, bio je stari princ de N..., s plesačicom iz Opere i varijetetskom glumicom. Tako ih pokazuje svake subote.*“

BALOVI I SALON

Pariz se zabavljao, Pariz je svake noći plesao na raznim mjestima, u Tuileries, u ministarstvima kao i kod pojedinaca. Svake godine za vrijeme karnevala bal u Operi doveo bi taj zanos do vrhunca. Pod maskama miješali su se ljudi svih dobi, iz svih sredina i stvarali takvu buku da su 1851. godine razmišljali da ga zabrane. Stvari su se promijenile s novom Operom. „*Dame iz visokog društva nisu se ustručavale izaći u večernjoj toaleti*“, napisao je Zola 1875. godine. Na početku su bile nemirne i zatvarale se u ložu, ali su se poslije ohrabrile i spustile u salu: „*Nova je Opera postigla ovo čudo. Taj spomenik je toliko raskošan da tamo zabave ne mogu biti prostačke.*“ Javni su balovi bili brojni. Najpoznatiji su bili *Bal Mabilles*, na aveniji Montaigne, i na južnoj strani Seine *la Closerie des Lilas* ili *Jardin-Bullier*, gdje su odlazili mladi iz Latinske četvrti. U kavanskoj vrevi vladala je kićena elegancija. „*Žene koje su pretjerale u modi (...) razmetljivo metu parket šlepom haljina ili vrhovima šalova*“ piše Champfleury. Neke su iznajmile kaput za večer, druge će ga staviti u zakup sutra... Otvorenje Salona ubrajalo se u glavne sezonske događaje u Parizu. Visoki oficiri, s rozetom Legije časti u zupučku i sjajnim cilindrima na glavi, paradirali su među obožavateljicama u šuštavim svilenim haljinama. Gomila najrazličitijih ljudi zauzela je Palaču industrije na otvorenju za javnost: „*Mnogo je umjetnika došlo vidjeti kako se javnost ponaša pred njihovim djelima; od umjetničkih kritičara koji su pisali bilješke; novinara, ljubitelja umjetnosti, glumica, mondenog pariškog društva koje je odlazilo na premijere, žena u predivnim večernjim haljinama, studenata slikarstva duge kose sa šeširom (...) sve do seljaka i radnika u*

¹² Lorette

košuljama, koji su tu došli a da se ne zna ni zašto ni kako.“ (Zola, *Lettres de Paris*, 4. svibnja 1875). Dio s portretima bio je osobito posjećen. Bogata buržoazija dolazila je tamo diviti se samoj sebi i odabrati umjetnika dostojnog da je predstavi, veselo komentirajući Dubuffeov *Portret kontese X* („Portrait de la Comtesse de X“), ili Carolus-Duranov portret markize Z, čiji bi se identitet ubrzo otkrio...

Parižanka

Kao ambasadorica mode i božica koju je proslavila književnost, Parižanka izražava modernost. Iako pripada različitim društvenim slojevima, od glumica ili modistica do žena iz elitnog društva – ona se izdvaja svojom haljinom i izgledom. Umjetnost odijevanja nije samo prazna fraza: Charles Blanc, suosnivač *Novina likovnih umjetnosti* („Gazette des Beaux-Arts“), posvetio joj je djelo *Umjetnost ukrasa i odjeće* („L'art dans la parure et le vêtement“), po uzoru na *Gramatiku umjetnosti i crteža* („Grammaire des arts et du dessin“) koja je imala značajan umjetnički utjecaj. Na Manetovim, Renoirovim i Tissotovim slikama nalazimo jasno definiran tjelesni izgled: maleno slatko lice zanimljivog profila te tanku i neodoljivu siluetu. Modni dodaci su kodificirani: rukavice od antilopske kože i muf su obavezni zimi, šešir je zavodljivo naslonjen na uho, vidi se polovica čizme koja se kriomice pomiče ispod haljine. Podizanje haljine postalo je mit: tako se otkriva maleno stopalo i gležanj lijep kao obećanje sreće. Taxile Delord, autor knjige *Fiziologija Parižanke* („Physiologie de la Parisienne“) iz 1841. godine objašnjava: „*Gledajte Parižanku u oči uporno i ustrajno, njezino lice neće odati nijednu emociju. Promatrajte njezino stopalo ili dlan, pocrvenjet će ili okrenuti glavu.*“ Damski suncobran ima važnu ulogu u igri zavodjenja koja se sastoji od skrivanja i pokazivanja. Što se tiče najdraže boje Parižanke, je li to boja male crne haljine koja će biti toliko popularna u garderobi predstojećih stoljeća?

SLAVA PARIZA

Na kraju Drugog carstva Pariz je postao centar nove pojave, mode, potaknut radikalnim promjenama u proizvodnji i prodaji. Robnim kućama, modnim časopisima i modnim kućama Pariz odsada duguje svoju slavu.

„*U središtu bulevara, između ulice de la Paix i ulice Vivienne, moda vlada svijetom i nameće svoje stavove milijunima poniznih robova koji ih prihvaćaju bez prigovora.*“ To je mišljenje baruna Brissea, autora izvještaja o Svjetskoj izložbi iz 1855. godine u kojoj iznosi da je prihod

od prodaje ženske odjeće u Parizu 10 milijuna franaka. Broj koji se popeo do dvjesto milijuna idućeg desetljeća, nakon izložbe u Londonu 1862. i u Parizu 1867. godine. Taj procvat mode na kraju Drugog carstva podudara se s vremenom kada su strukture proizvodnje i prodaje odjeće dostigle razinu koja omogućava modi da započne blistavu stogodišnju karijeru. Centralizacija luksuznih trgovina u Parizu stvara taj fenomen. Naime radnici iz tvornice svile u Lyonu, tvornice pamuka u Alzasu i čipke iz raznih regija rade uglavnom za Pariz.

MODNI NOVITETI I ROBNE KUĆE

Pariški kreatori i uredi modnih kuća osmišljavaju razne kreacije, a kako je objavio crtač Leon Sault 1882. godine, javljaju se i prvi trendovi. Radnike i umjetnike šalju u Pariz da vide što je najnovije i da nauče zanat. Mladi nasljednici robnih kuća zaposlili su se u Parizu gdje uspostavljaju uspješne kontakte s trgovcima, trgovcima na veliko i kupcima u četvrti Vivienne, u ulici des Jeuneurs i ulici de Montmartre, gdje se nalaze sve podružnice modnih kuća izvan Pariza. Te obrtnike iz sjene, koji su predstavljali izazove konkurenciji, europskim i američkim kreatorima, proizvođačima i trgovcima spominju izvještaji sa svjetskih izložbi (svjetska izložba iz 1867. godine u Parizu, 1873. u Beču, 1876. u Philadelphiji i 1878. opet u Parizu.). Patenti su prijavljeni za poboljšanje, to su posebni oblici krinolina i korzeta, prednji dijelovi košulja, pete na cipelama, itd. „*Novitet*“ je dakle druga riječ za modu, pa „*novitetima*“ zovu nove tkanine proljetne ili zimske sezone koje su se prodavale u trgovinama s „*novitetima*“ („*magasin de nouveautés*“), nastalim od 1830. do 1850. godine. Te trgovine, od 1865. do 1875. godine dodaju u svoj naziv pridjev „*velik*“, proširile su se u visinu i širinu, a različiti se odjeli sada nalaze na četiri, pet ili čak šest katova. Godine 1873. na južnoj strani Seine, stare trgovine *Petit Saint-Thomas* i *Deux Magots* ne zaostaju za proširenjima robne kuće *Bon Marché*, a na sjevernoj strani jaka je konkurencija između starih robnih kuća – *Grands magasins du Coin de rue*, najveće robne kuće u Parizu, *La ville de Paris*, velike robne kuće s modnim novitetima koja je najveća u Europi, i novih robnih kuća: *Grands Magasins du Louvre* (1855.), *Grands magasins du Printemps* (1865.) i *Grands Magasins de la Paix* (1869.). Neke su se toliko modernizirale da su čak imale i dizala; 1869. godine to je slučaj s *La ville de Saint Denis*, u četvrti faubourg Saint-Denis, a 1874. i 1876. godine s robnim kućama *Printemps* i *Louvre*.

U tom Parizu, u čijem su središtu mnogobrojne avenije i bulevari koji olakšavaju kretanje između kolodvora Saint-Lazare, nove Opere završene 1875. godine i novih trgovina čije su vitrine osvijetljene plinskim svjetiljkama, izlozi mame klijentice u prolazu. Umirena

prikazanim cijenama jedinstvenim za sve kupce, privučena posebnim prodajama koje su najavljene na reklamnim pločama pričvršćenima za balkone, zavedena primamljivim izlošcima tkanina obješenima preko nosača i raznovrsnošću konfekcije na lutkama od drva ili pruća, klijentice svih slojeva ulaze bez straha u taj svijet koji Emile Zola strogo osudio u romanu „*Kod ženskog raja*“ („*Au bonheur des dames*“) objavljenom 1883. godine. Te se robne kuće trude nuditi odjevne predmete po posljednjoj modi i za to imaju dovoljno financijskih sredstava, no u isto vrijeme postoje i elitnije modne kuće. Isto tako, građanski butici koji se otvaraju u svim pariškim kvartovima pružaju najrazličitije odjevne predmete i pozamanteriju dostupnu svima, iako ni trgovci ni prodavači već nošene odjeće nisu izgubili klijentelu.

MODNE KUĆE

Za razliku od slučajne i ulične prodaje, bogata klijentela, dvor, aristokracija i buržoazija i dalje kupuje od trgovaca na glasu zbog svojeg iskustva ili zato što su ovlašteni dobavljači pojedinog francuskog ili stranog dvora. Ta prepoznatljiva oznaka naslijeđena od starog poretka („*ancien régime*“) i dalje je prisutna u pariškoj modi druge polovice 19. stoljeća, a krojači, dizajneri i kuće s modnim novitetima iz doba Napoleona I. i restauracije koriste taj argument u svojem oglašavanju pišući to na račune i opise u trgovačkom imeniku. To je bio slučaj s modnim kućama *Minette*, *Camille*, *de Baisieux* i mnogim drugima koje su bile i dalje slavne 1880-ih godina, a to će biti uobičajeno i za one koji se smatraju prvim dizajnerima, kao što je Worth, Pingat, kuća Roger, Vignon,... Što se tiče vlasnika trgovina s modnim novitetima, čije su žene često bile krojačice, rano su se sjetili izraditi kolekciju odjevnih predmeta sašivenih od tkanina koje su oni prodavali. U pedesetim godinama 19. stoljeća, najpoznatije su *Popelin-Ducarre* u ulici Vivienne, *Delisle* u ulici de Choiseul, Prodavaonica košulja i donjeg rublja za muškarce *Doucet*, po prezimenu gospođe Doucet, u ulici de la Paix, a pogotovo *Gagelin-Opigez* u ulici de Richelieu, koja je 1830. godine prva počela prodavati gotove kapute, te koja je također otvorila svoju kuću u Lyonu i trgovinu u Londonu. Ta kuća, koja se zatvorila tek 1873. godine, razvila je praksu postavljanja izložbi na fiksne datume u proljeće i zimu, pa čak i stvaranja modela po kojima će se raditi u francuskim i stranim tvornicama. Godine 1867. ona je poslala još 700 tisuća modela. To je bila jedina francuska kuća koja je izložila gotovu odjeću na izložbi u Londonu 1851. godine, a u njoj je započeo karijeru mladi Charles Frederic Worth oko 1845. godine u Parizu. On je vjerojatno na početku bio zaposlenik u Londonskoj kući, potom je zauzeo važno mjesto višeg službenika svilane, te

1853. godine postao partner Wallesa i Opigieza. Godine 1858. napustio je kuću kako bi otvorio s Ottom Boberghom „specijalnu konfekcijsku kuću“ u ulici de la Paix na broju 7. Razlog uspjeha nove kuće Worth i Bobergh sigurno se nalazi u međunarodnom proširenju, pogotovo na anglosaksonsko tržište koje je plaćalo odmah i zahtjevalo visoku kvalitetu, ali i zahvaljujući pomnoj organizaciji lanca proizvodnje. Veze s lyonskim kućama, koje su je opskrbljivale ekskluzivim tkaninama i angažman ateljea omogućilo joj je izradu prestižnih haljina, sašivenih od iste tkanine, ali originalog kroja i detalja, koje su bile izrađene u otprilike dva tjedna za američke klijente na putu u Francuskoj. Kao i ostali proizvođači odjeće, poput slavnog Pingata ili Hermentine Duriez, ili robne kuće kao *Louvre* ili *Bon Marché*, Worth nudi od 1866. godine, u časopisu *Le Printemps* ili *Harper's Bazaar*, uzorke za ženske košulje i haljine, konfekciju i polu-konfekciju za strane trgovine ili za polu-profesionalne kupce. Worthova je originalnost u tome da je to radio na stari francuski način kao ekskluzivni dobavljač ne samo za kazališnu klijentelu, i modno osviještene žene, već i za dvorske ličnosti. Tako je 1859. godine privukao ženu novog austrijskog ambasadora, princezu Pauline de Metternich. Na taj se način obogatio i od europskih dvorova osigurao narudžbe odjeće, vjenčanica i haljina za bal.

MODNI ČASOPISI

Bilo da govorimo o Worthu, o krojačicama kao što su gospođe Roger, Bataillon i Vignon ili bilo kojoj pariškoj robnoj kući bez obzira na četvrt, nalazimo na iste osnovne elemente distribucije: ilustrirani časopis i katalog. Štoviše, ilustrirani modni časopis s gravurama izvan teksta počinje se izdavati 1860-ih u velikom formatu s gravirama unutar teksta. To je slučaj s časopisom *Illustrirana moda* („*La Mode illustrée*“) koji se 1866. godine prodavao u 40 tisuća primjeraka. Pretplatnici mogu odabrati tip pretplate, sa ili bez gravura, slikama ili krojevima. Tako su robne kuće uspjele staviti, na više od 100 tisuća primjeraka velikih reklamnih ilustracija, slike svih svojih modela s posebne prodaje, kao i ljetne i zimske ilustrirane kataloge s haljinama, donjim rubljem i šeširima s cijenom i opisom.

U središtu te uredničke reklame glavna uloga pripada crtaču koji stvara modele u litografiji nudeći svečane haljine svih vrsta. Jedan od njih, Leon Sault, urednik časopisa *Modni akvarel* („*Aquarelle mode*“) objašnjava da svojim klijentima nudi brojne nove akvarele s prikazima haljina za bal, za primanje i za grad te će ti modeli postati vlasništvo kupca. Ti su modeli ključni za modne kuće koje ih kupuju kako bi pokazale klijenticama ponudu svečanih haljina. Sačuvan je velik broj crteža, koje su potpisali Charles Pilatte ili Ernest Leduc u arhivima

slavnih dizajnerica kao što su gospođe Ghys, Maugas, Roger a čak i Worth. Léon Sault, industrijski umjetnik, je dakle pokretač mode koju Parižanka, čiju eleganciju posebno hvale, može prilagoditi svojem nepogrješivom ukusu.

UMJETNOST, MODA I MODERNOST

Kao sudionici novog društva, impresionisti su naravno morali slikati svoje suvremenike u odjeći tog doba. Međutim, u svojim prikazima mode udaljili su se od preciznosti kako bi pružili drugu sliku istine, onu moderne umjetnosti.

Kada razmišljamo o slikarskoj revoluciji koja je tvorila impresionizam, ne čini se, na prvu, da je moda bila ključni čimbenik. Međutim, većina onih koji su pridonijeli tom preokretu jako se zanimala za modu. Nijedan slikar, osim ako se nije posvetio jedino krajoliku, nije ju mogao zanemariti, a još manje ignorirati. Naime, moda je bila važna za pojavu modernosti. U drugoj polovici 19. stoljeća, moda oduševljava. Carski par podupire njezin razvoj i oslanja se na njezinu raskoš. Tada moda postaje dostupna za većinu zahvaljujući konfekciji i robnim kućama i rastućoj ulozi ženskog tiska.

Kao simbol novog društva, moda postaje ponajprije značajna umjetnička tema: toliki međusobni utjecaj mode i slikarstva jedinstven je u povijesti umjetnosti. Od 1846. godine, Baudelaire redefinira pojam ljepote. On otkriva i uzvisuje njezinu „*relativnost i trenutnost*“ koju suprotstavlja pojmu apsolutnog ideala. U svojoj teoriji dvojne ljepote, u isto vrijeme vječne i prolazne, pjesnik objašnjava da odjeća, osim pojedinačnog društvenog opisa, omogućava pristup „*moralu i estetski vremena*“. Za borbu protiv akademskih konvencija, odsada se treba prikazivati građansko i suvremeno društvo, a ne više antički svijet prepun golih ljudi. Iz te činjenice proizlazi izraz ideala novog čovjeka.

MALENO KAZALIŠTE POKAZIVANJA

Je li slijediti modu bilo dovoljno da se bude moderan? Tu se jednadžbu, kao što se može i očekivati, nije moglo tako lako riješiti. Prvenstveno jer je tada ženska moda bila krajnje kodificirana: što znači da postoji stvarna opasnost da se pogriješi ili neukusno odjene. Kritičari ocjenjuju odjeću prema tome jesu li pogođene mjere kao i prema društvenoj slici. Impresionistički slikari morali su snositi posljedice, pogotovo mladi Monet i Renoir, za vrijeme različitih izlaganja njihovih slika u službenom Salonu: slike *Camille u zelenoj haljini* („*Camille à robe verte*“) (1866, Kunsthalle, Bremen) i *Lise*. Za jednu su smatrali da „pliva“ u

kaputu i prugastoj suknji, a za drugu da je loše naslikana - oblik njezinog poprsja nije bio u skladu s korzetom koji je nosila.

Zbog te su kodifikacije žene morale posvetiti odijevanju mnogo vremena, te su za svaku priliku u danu zahtijevale različite haljine. To je pravo maleno kazalište pokazivanja. U Manetovoj slici *Balkon* („Le balcon“) kritičari su istaknuli nesklad između haljina dviju žena: odjeće za šetnju koju je nosila Fanny Claus, kratke haljine koja se počela prodavati 1864. godine kako bi se izbjegli napori hodanja u glomaznoj krinolini, i haljine koju je nosila Berthe Morisot. Tako Castagny zapaža: „jedna sjedi i izgleda kao da se tamo smjestila samo kako bi promatrala ulične događaje, druga si navlači rukavice kao da će upravo izaći, to proturječno ponašanje me zbunjuje.“ Manet se poigravao s modnim dodacima koje su nosili njegovi prijatelji, maramom i zelenim suncobranom, rukavicama bež boje, plavom kravatom i šeširom s cvijećem, kao upadljivim mjestima na slici koja vode naš pogled od jednog do drugog lika. U tom remek-djelu izražava se njegova ljubav prema odjeći, „naslikati posljednju modu je neophodno, dapače to je najvažnije.“

Kao i gradska odjeća, negližei su omiljeni kod impresionista. To je bila odjeća koju se nosilo kod kuće. Na slici *Mlada žena 1866. godine* („Jeune dame en 1866“), Manet je obukao Victorine Meurent u kućnu haljinu jednostavno ukrašenu gumbima dužinom izreza. Počast koju je odao španjolskim slikarskim majstorima je neshvaćena. Ta haljina šokira jer prejasno daje naslutiti da je djevojka nemoralna. Njezina im se ružičasta boja čini „sumnjivom i lažnom“. Nema karakteristike s kojima se inače povezuje: blagost, čistoća, naivnost. Stevensove slike nisu tako istinite pa se njihova sentimentalnost sviđa gledateljima u Salonu. Manet se jednom rugao jednoj od njegovih scenografija na kojoj žena otkriva zastor ispod kojeg se nalazi bespotrebna peruška: „Sve je jasno, žena čeka slugu.“

MODNA REVIJA VISOKOG DRUŠTVA

Portret kao slikarski žanr onaj je koji daje ili bi trebao dati modi ulogu koju joj je dodijelio Baudelaire. Portret je na istaknutom mjestu u Salonu ali postoji mnogo konvencija: haljina za bal, čija raskoš pobjeđuje svakodnevnu odjeću, tu je na prvom mjestu. U predstavi odijevanja visokog društva, haljine se pomno promatraju na otmjenim ženama kao i na njihovim portretima. Karikaturisti se zabavljaju: pod Bertallovom olovkom, u *Komediji našeg vremena* („La Comédie de notre temps“), dvije se posjetiteljice ne zanimaju za identitet slikara već dizajnera: „Kažem vam da je to Worthova haljina, prepoznajem njegov potez.“ Dizajner Worth, marketinški genij, ako smijemo upotrijebiti taj neologizam, rado se nazivao velikim

umjetnikom, spajajući pod svojim škarama talente Ingesa i Delacroixa. On je bio zasigurno najvažniji „nabavljač“ modela za portretiste. Od Wintherhaltera do Carolus-Durana, od Bonnata do Debat-Ponsana, od Maneta do Renoira, njegove su haljine posvuda.

Na portretu *Gospođa Charpentier i djeca* („Madame Charpentier et ses enfants“), narudžbi koju je Renoir uspješno izložio na Salonu 1879. godine, žena slavnog urednika i osnivača ilustriranog časopisa *Moderni život* („La vie moderne“) nosi Worthovu haljinu. Ona sjedi kod kuće, u ulici de Grenelle, u svom japanskom salonu, čiji je stil uređenja bio u modi zbog novih razmjena s Japanom. Njezina toaleta prati vrhunsku modu : haljina od crnog satena osvjetljena bijelom košuljom u izrezu na vratu, čipkasta podsuknja koja se graciozno mreška ispod šlepa haljine. Kako je bilo uobičajeno oblačiti dječake u haljine prvih par godina njihove dječake dobi, njezina kći Georgette i mali sin Paul obučeni su u isti tip haljine. Na portretu, zajedno sa svojim velikim psom, pružaju dojam ljupke bliskosti. Renoir je znao na slici oživjeti profinjenu i prijateljsku atmosferu tog intelektualnog para.

Portret Gospođe D... („Portrait de Mme D...“) Carolusa-Durana, čiji je naslov kasnije promijenjen u *Dama s rukavicom* („La dame au gant“), veliki portret cijele figure koji prikazuje slikarevu ženu, smatrao se oličenjem Parižanke. Gledatelji u njezinoj pojavi osjećaju otmjenost, zadovoljstvo te jedva prikriveno zavođenje simboličnom gestom skidanja rukavice. Ali kritičari, Castagnary, Zola i Huysmans ističu nastranost u tom pokušaju elegancije i u pozici. „Kad vaša slika bude ravna kao obojena gravura iz *Ženskog časopisa* („Magasin des demoiselles“), kad vaši likovi budu izgledali kao kartonske lutke odjevene u Worthovu odjeću, tada ćete postići nevjerojatan uspjeh.“ (Zola) Carolus-Duran i mondeni slikari, koje Huysmans naziva slikarima-dizajnerima „kao što je većina onih koji pod izgovorom modernosti, zamataju lutku u različite svile“ previše su voljeli modu. Smatrali su da su slikajući modu oslobođeni od traženja junaštva u modernom životu što je zagovarao Baudelaire.

MODA I POKRET

Gdje onda možemo naći te junakinje u skladnoj cjelini njihovog izgleda, osobnosti i ponašanja, koju danas nazivamo „look“? Degas doživljava modu na posve drugačiji način. On je smatran genijem u umjetnosti hvatanja geste. Modernost poze djevojke na slici *Durenje* („Bouderie“) je očigledna: ima fotografsku neposrednost kao da je snimljena kamerom. Portret *Gospođa Jeantaud pred zrcalom* („Madame Jentaud au miroir“) još je više proturječan. Njegov model u odjeći za grad, sa šeširom i mufom, izgleda iznenađen u trenutku

kada se, prije izlaska iz kuće, zadnji put pogledava u zrcalu. Suočavamo se s njezinim odrazom. Imperativ poze je ukinut, gledatelj ima dojam da model zadržava jedino vlastiti pogled i da će napustiti sobu čim odvrati pogled. Iako su prisutni svi karakteristični elementi toaleta za posjetu, potez kista je brz, uskađen s brzinom naslikanog pokreta. Degasove slike i radovi u pastelu koji se bave temom dizajnera i modista, kao što su žene koje čiste i popravljaju odjeću, istražuju drugu stranu ogledala otmjenih dama, mukotrpan svijet ručnog rada. Udaljava se od mita o mladoj radnici lakog morala i njezinog zavođenja. Gospođi Straus koju je rado pratio na probavanje odjeće kod dizajnera ili kod modiste, priznaje da voli „*male crvene ruke djevojčice koja drži pribadače*“. U tim pripremama prije uređivanja nalazi cijeli repertoar intimnih i iskrenih gesta pojedinaca. Za razliku od mondenih slikara moda mu služi za otkrivanje ljudske prirode. Ona je također izlika za slobodan i promijenljiv potez kista koji odlično oslikava svjetlucaje tafta, mat kvalitetu baršuna i lakoću svilenih cvjetova ili perja sa šešira i ostalih pokrivala za glavu. Ti inovativni slikari tekstone i volumene stvaraju kontrastima boja i spretnim potezima kista.

MODA U PRIRODI I U SLOBODNO VRIJEME

Od odjeće za posjete i popodnevene odjeće do odjeće za prirodu dijeli nas tek korak. Želja da se zabilježi prolaznost vodila je impresionističke slikare da se poigravaju s tkaninama i njihovim motivima, da izmišljaju nove položaje u kojima se vidi utjecaj modnih grafika i fotografija. Zahvaljujući trgovcu umjetnina Ambroise Vollardu znamo da je Cezanne kopirao slike iz ženskih časopisa koji su pripadali njegovoj sestri. Mark Roskill je u članku „*Rani impresionizam i modni tisak*“ („Early Impressionism and the Fashion Print“) (Burlington Magazine, lipanj 1970.) objavio Monetove grafike u novom slikarskom stilu. Na njegovoj slici *Žene u vrtu* („Femmes au jardin“), siluete su postavljene kao na modnoj gravuri kako bi se haljine mogle raširiti i vidjeti iz raznih kuteva. Vjerodostojnošću kroničara mode, prikazuje sve modne dodatke koji su se nosili svake elegante nedjelje. Vrlo mudar izbor u tom grafičkom prikazu između pruga, vrpca i točkica! Zola se oduševljava: „*Treba jako voljeti svoje doba da bi se usudilo na takav pothvat, tkanine prepolovljene sjenom i suncem i dame na travnjaku.*“

Bazille je kupio prijateljevu sliku jer predstavlja njegovu obitelj i njega naslikanog krajnje lijevo na slici kako stoji, u obiteljskoj kući u Mericu, blizu Montpelliera. Na slici *Obiteljsko okupljanje* („Réunion de famille“) svi su prepoznatljivi. Stoga nema dvojbe zašto je ova slika bila prihvaćena na Salonu, a Monetova slika nije. Bazille koristi iste kontrastne efekte koji

kao šahovnica međusobno povezuju osobe (smeđe, tamno sive, havanske bež boje kaputa, prsluka i hlača gospode vode pogled sve do pregače i suknje na široke pruge djevojke u drugom planu).

Impresionisti su više voljeli svjetlije tkanine od tamnih tonova iako su oni bili vrlo moderni od pojave sintetičkih bojila. One im pružaju bijelu pozadinu na kojoj bi rasporedili efekte svjetla i sjene. Govoreći o Renoirovoj slici *Ljuljačka* („*La balançoire*“), jedan kritičar osvrnuo se na „*masne mrlje na odjeći likova*“. Za nas, slikar se igra suncem i mašnama na haljini koji izgledaju kao leptiri koji lepršaju. „Princeza“ haljina, koju je Worth navodno izradio u čast Aleksandre, princeze Gallea, bolje joj stoji od polukrinoline zvane *tournure* jer „*daje ženi tako slatku valovitu figuru*“. Preciznost poteza kista i priča koja se odvija između protagonista manje su važne od profinjenosti uhvaćenog trenutka.

Žene na impresionističkim slikama su siluete koje su stekle vlastitu nezavisnost. One više nisu tu kako bi prikazale bogatstvo svog muža ili svojih ljubavnika i svaki detalj njihove toalete više nam ne odaje sve poduzete napore jednih ili drugih. „*Preobražene magijom svjetla i sjene*“ čarobnom formulom braće Goncourt, one su oživjele. Stoga možemo shvatiti što je toliko šokiralo: nije istina da ovi geniji nisu poznavali modu nego su je reinterpretili na vlastiti način kako bi došli do neke istine koju većina nije primjetila. Trebali su imati tu izoštrenu percepciju koja je išla dalje od samog izgleda kako bi razumjeli koliko odjeća može podržati ideal modernosti. Njihova sloboda, pred našim očima, odaje savršenu počast ovom stoljeću punom promjena i ubrzanju kretanja i vremena koje će s njim doći.

Obnažena

„*Pravi oblik tijela je u današnje vrijeme pao u zaborav*“ napisao je Theophile Gautier u članku „O modi“ koji je 1858. godine objavljen u *Ženskim novinama* („*Le Journal des dames*“). Odjeća je prema njemu postala druga koža i smatra da osim „*izvrsnih sačuvanih antičkih kipova*“ imamo posve nejasnu predodžbu o ljudskom tijelu koji umjetnici više nikad ne prikazuju. Štoviše, zbog pretjerane stidljivosti koja je prevladavala u 19. stoljeću na svaki prikaz golotinje bačen je umjetni veo, i prema Zoli, Cabanelova *Venera* je prihvatljiva jedino zato što je cijela prekrivena puderom. Ali dolazi Manet. „*Ulazimo u novi svijet i zastor se diže pred Olimpijom*“ napisao je George Bataille. S dolaskom impresionista mitološka golotinja odlazi! Ali što je onda moderna golotinja? To je igra između stvarnosti tijela i njegovog utočišta u odjeći, odjevenog, neodjevenog i polugolog tijela... Taj novi, vrlo uznemirujući jezik izaziva strasti i uzrokuje skandale. Manet se tu ističe. Već je 1863. godine naslikao

Doručak na travi („Déjeuner sur l'herbe“) gdje gola žena u šumi najprirodnije sjedi među muškarcima u sakoima. Kasnije dolazi *Nana*, koja se pojavila na zadnjim stranicama „*Jazbine*“ („L'Assommoir“), Zolinog naturalističkog romana, koja nije bila naoružana kao Atena nego lijepo odjevena u žarko plavi korzet, izvezene čarape i kratku potsuknju. „*Korzet od satena, to je možda golotinja našeg doba*“, izjavio je Manet 1881. godine. Poznati je korzet koji je akademski slikar Gerveux stavio pokraj kreveta lijepe gole Marion na svojoj slici *Rolla*, inspirirane Mussetovom pjesmom. Degas mu je predložio da unese dašak modernizma komadom odjeće u prvom planu. Savjet je uspio: slika je izazvala bijes žirija Salona koji ju je osudio zbog nemoralna. Publika koja je dojurila u slikarev atelje „da ju vidi“, nije se prevarila i prepoznala je u tijelu utonulom u san nagovještaj nove erotičnosti lišenu umjetnog prizora. Predmet skandala bio je doista predmet želje.

UMJETNOST PO POSLJEDNJOJ MODI JAMESA TISSOTA

Djela francusko-engleskog dandya zauzimaju posebno mjesto u umjetnosti tog doba: slikar opsesivnom prikazu žene dodaje gotovo fetišističku strast za odjećom. Za razliku od konvencionalnih akademskih portreta on nudi dvosmislenu viziju moderne ljepote. Nostalgični ostaci zlatnog doba aristokracije vide se u raskošnoj ženskoj modi koja se suprotstavlja tijekom cijelog 19. stoljeća demokračnoj jednolikosti muškog crnog odijela. Portretisti sa znanjem isticanja taktlnih vrijednosti različitih tkanina, često su bili konvencionalni tumači u ovom slikarskom žanru koji je prikazivao društveno uzdizanje višeg srednjeg sloja. Mnogi akademski slikari druge polovice 19. stoljeća smatraju da će tako razmetljivo laskanje ženskoj dokolici pretvoriti ženu u pokorni ukras muškog prosperiteta. Drugi umjetnici, kao Manet i Degas, pretvorili su dapače žensku modu u prepoznatljivu karakteristiku pariške modernosti, koja je spajala, prema baudelairovoj estetici, „*vrijeme, modu, moral i strast.*“

Sin bogatog trgovca tkaninama i modistice, slikar James Tissot (1836.-1902.), koji je došao u Pariz iz Nantesa, posvetio se od 1856. godine slikanju povijesnih kostima za svoje prve srednjovjekovne ili renesansne scene. Malo po malo, ipak je počeo slikati svakodnevnu modu kako bi u miru ateljea naslikao dojam koji je ostavila odjeća slučajnih prolaznica. Njegova velika zbirka ženske odjeće bila je važan element koji je omogućio umjetniku da u ateljeu ovjekovječi toliko prolaznih vizualnih doživljaja. Ovaj umjetnik vrlo neobičnog realističnog stila, koji se nekad približava engleskim slikarima, bavio se, s određenim nepoštovanjem, umjetnošću koja je spajala opsesivni prikaz žene i fetišističku strast za modernom odjećom.

Tijekom svoje karijere u Francuskoj i Engleskoj Tissot, koji je živio u Londonu od 1871. do 1882. godine, je tako razvio dvosmislenu viziju moderne ljepote koja s jedne strane prikazuje pravi život aristokracije i velikih industrijalaca viktorijanskog doba – ljubitelja i kolekcionara umjetničkih djela Prerafaelita – a s druge strane francuskog društva Drugog carstva i Treće republike. Od njegovih prvih djela, „Parižanka“ („Parisienne“) je postala utjelovljenje vječne i prolazne ljepote koju je cijenio autor *Cvjetova zla* („Fleurs du mal“). Djelo iz njegove rane faze, *Djevojka u crvenoj jakni* („Jeune femme en veste rouge“) ili *Portret gospođice L.L.* („Portrait du Mlle L.L.“) ne posjeduje nijednu karakteristiku konvencionalnog portreta koji nastoji privući isplative narudžbe. Čini se da ova slika želi namjerno razotkriti norme ženskog načina života navodno temeljenog na suzdržanosti i skromnosti. Sjedeći opušteno i nemarno pokraj stola, ta djevojka samouvjerenog pogleda izražava ležernu i gotovo nepristojnu slobodu. Tissot je odlučio naslikati, kao izraz španjolske egzotičnosti, bolero s trakama na kojima vise kuglice, koji je tada ušao u modu, kako bi pojačao provokativnu modernost lika. Suprotstavljanjem živahnih tonova, crvene i crne, otvoreno odbacuje nekadašnje nježne nijanse. Iako je ženska odjeća u ovo vrijeme bila zatvorenija nego ikada prije, slikar gomila dvosmislene aluzije koje nas vraćaju – sredinom Drugog carstva – na slobodno ponašanje koje je prevladavalo u 18. stoljeću, vremenu koje najbolje odražava fotelja Luj XV. Od raskrnutog baldahina na krevetu do pritvorenih vrata, koja su bila česti seksualni simbol u doba prosvjetiteljstva, slobodno ponašanje toga modela ističe se otkrivenim gležnjom usprkos društvenoj konvenciji.

DUŠEVNO STANJE I MODA

Nalazimo isti model na jednoj drugoj slici modernog života: *Dvije sestre* („Les deux soeurs“). Prazni pogled i bezizražajnost likova podsjeća na modernost Whistlerove *Djevojke u bijelom* („La jeune fille en blanc“) koja je naslikana dvije godine ranije. Tissot neobično rano pokazuje želju da moda na slikama postane ekspresivni element ženskog duševnog stanja. Tema slike nije eksplicitna a subjektivni raspored boja izražava neodređeno stanje svijesti. Labavost priče smetala je kritičarima koji su osudili te „*zelene dame*“. Lakoća kojom je Tissot zamišljao svoje modele u modernim haljinama, polukrinolinama s kraja Drugog francuskog carstva, sigurno je povezana s njegovim poznavanjem modnih gravura iz ilustriranog tiska - na njima su likovi uglavnom prikazani u paru i iz profila kako bi se haljina mogla vidjeti iz svih kutova. Ali umjesto da prikaže stvarni izgled stvari, svaki dio slike naglašava njezinu zagonetnost.

U Engleskoj je Tissot ponovo iskoristio taj postupak ponavljanja likova u istom djelu, možda kako bi „*sugerirao pokret, kao na Muybridgeovim fotografijama*“. Njegov stav francuskog dandya u srcu londonskog društva zasigurno doprinosi zavodljivosti njegovih kompozicija gdje se užitak uvijek približava klonulosti i nostalgiji. Tissot je uživao u spajanju elegancije tih ravnodušnih žena, kao što je Gospođica Lloyd i njezina nevjerojatna haljina s volanima i žutim mašnjama, s luksuznim dizajnom interijera ili ponekad sa snalažljivim i sumnjivim svijetom dokova Temze. Taj je flaner volio govoriti da je u Londonu našao gotovo darwinovsku predstavu „*borbe za životom*.“ Raznoliki modni dodaci po posljednjoj modi omogućili su Tissotu da suptilno ubaci u svoja djela erotične znakove: od jutarnjeg negližea do dekoltea haljine za bal, od delikatno podignute suknje koja otkriva gležanj do damskog suncobrana koji toliko skriva koliko otkriva, retorika želje izražava u toj blago pomaknutoj uporabi kodeksa odijevanja. Tijekom londonskog razdoblja, slikarev afinitet prema kariranim šalovima, suknjama s nabranim volanima i crno-bijelim haljinama s tankim prugama pružili su Tissotu mogućnost da stvori dekorativne grafičke efekte u dvije dimenzije pomoću nabora i oštih pregiba koji su isticali njegovu tehničku nadarenost i podsjećaju na rano zanimanje za japonizam.

ŽENA U PARIZU

Slikar se toliko navikao na umjetnički život u Engleskoj da su francuski kritičari počeli preispitivati može li taj umjetnik koji je obožavao Englesku – Tissot se preimenovao u James 1859. godine – otkriti pravu sliku Parižanke. Po povratku u Francusku 1882., umjetnik im je odgovorio na pitanje posvetivši se ambicioznom projektu u 15 slika, u kojem je prikazao žene različitih sredina u gradskom životu, nazvanom „*Žena u Parizu*“ („*La femme à Paris*“). Godine 1885., izložio je cijelu seriju u galeriji Sedelmeyer u Parizu. „*Na tim kompozicijama s mnogo likova, ističe se žena, neobično izolirana, nekad ostavljajući dojam da želi doprjeti do gledatelja preko platna*“ napisao je Sir Michael Levey. Čipkasti volani koji „*dižu*“ ružičastu haljinu na slici *Sportske žene* („*Femmes de sport*“), spajaju svijet cirkusa, koji je toliko volio Degas, i društvenu dvosmislenost ljubavnica bogatih Parižana zvanih *cocotte* i *demi-mondaine* što čini od ovog dvosmislenog mjesta za razonodu pravo modno kazalište. *Gospođica iz trgovine* („*Demoiselle du magasin*“) podsjeća na čar trgovina s modnim novitetima preko kojeg su se obogatili Tissotovi roditelji. Njihova uspješna karijera veletrgovaca modnih noviteta, koji su bili namijenjeni trgovcima na malo ili izvozu, doživjela je neviđeni uspjeh. Obučena u tamnu i ozbiljnu haljinu s ruskom kragom, prodavačica ovdje

poziva gledatelja da u isto vrijeme uđe u sliku i u trgovinu gdje je rub nekoliko metara dugačke vrpce pao na pod u diskretnom obliku srca. Igra interijera i eksterijera, jasnoća izloga i polutama trgovine prikazuju zatvoreni i senzualni svijet mode koji ujedno skriva i otkriva kako bi bolje pobudio želju.

MODA I KNJIŽEVNOST

Zaluđenost modom pariškog mikrokozmosa druge polovice 19. stoljeća nije zaobišla ni književni svijet. Baš suprotno od toga. Jedan od najpoznatijih iskaza ove zaluđenosti nalazimo dakako u seriji članaka koje je napisao Baudelaire 1859. godine i koji će biti objavljeni 1863. godine u Figaru pod naslovom „*Slikar modernog života*“ („*Le peintre de la vie moderne*“). Pjesnik raspravlja o modi, tom „*simptomu idealnog ukusa*“, a dolazi i do dobrih strana šminkanja i rižinog pudera u izvanrednoj „*Pohvali šminkanju*“ („*Éloge du maquillage*“). I nije bio jedini koji je o tom pisao. Balzac je 1830. godine napisao „*Raspravu o elegantnom životu*“ („*Traité de la vie élégante*“). Barbey d'Aurevilly mu je 1845. godine odgovorio esejem „*O dandyima*“ („*Du dandysme*“). Godine 1858. u *Ženskim novinama* („*Le Journal des Dames*“) pojavio se kratki tekst Theophilea Gautiera „*O modi*“ („*De la mode*“) u kojem ocjenjuje odjevne predmete modernog ideala. U dugoj raspravi u korist prikazivanja suvremene odjeće u slikarstvu, opisao je „*svjetske grofice (...) odjevene u bijele burnuse, prugaste mornarske jakne, kaputiće od hermelina, kapute za bal obrubljene labuđim perjem, i predivne tkanine iz raznih zemalja*“ i „*s glavama okrunjenim cvijećem i dijamantima*“ cijelu „*oholost zbog ljepote, mladosti i raskoši*“ pred kojom bi se jedan Veronese onesvijestio! Moda se dakle nije smatrala neozbiljnom niti je bila zabranjena čistim umovima... Čak se Stephane Mallarmé, Manetov bliski prijatelj, koji je kratko nakon toga napisao vrlo profinjeni „*Alegorijski sonet o samome sebi*“ („*Sonnet en yx*“) (1887.) bacio na čudan pothvat: postao je 1874. godine književni urednik časopisa „*Posljednja moda*“ („*La dernière mode*“) istovremeno novina za posljednje modne novosti i prostora za objavljivanje književne produkcije. S Mallarméom su surađivali François Coppée, Alphonse Daudet, Théodore de Banville i Sully Prudhomme koji je čak ubacio „*nešto novo u toj tip publikacije, s naglaskom na književnu produkciju koja posve odgovara časopisu posvećenom eleganciji i dobrom ukusu.*“ Izaći će osam brojeva tog časopisa između rujna i prosinca 1874. godine. Mallarmé u njima piše pod pseudonimima Marguerite de Ponty, Miss Satin ili Miss Marasquin svojim jedinstvenim stilom te predviđa modne trendove za šešire i siluete iduće sezone, bira gravure,

tipografiju i izgled stranice. 1870-ih godina broj modnih časopisa u Francuskoj dostiže broj od 80. Jedan od njih je, barem po osobnosti svog osnivača, posve jedinstven i neponovljiv.

MUŠKA ELEGANCIJA

Za vrijeme Drugog carstva i Treće republike, muška je odjeća izgubila svoju razmetljivost. Impresionistički slikari, od kojih je većina bila iz visokog srednjeg sloja, usvojili su neizbježno crno odjelo. Iznimke su bile jedino dandyi poput Maneta, i oni koji su išli na izlete u prirodu ili u krčme....

Jadna gospoda! Osim što im je Francuska revolucija odrubila glave, industrijska revolucija im je tijekom cijelog 19. stoljeća oduzimala odjevne ukrase kako bi ih na kraju svela na vizualnu ništavnost. U stoljeću uspona više srednje klase, muškoj modi neprestano se smanjuje značaj. U razdoblju rada, briga oko odjeće smatra se ispraznošću koja više ne odgovara ozbiljnosti novih muških zadataka. Usprkos nekim romantičarskim pokušajima, općeniti izgled muškarca zapravo teži praktičnosti i jednoličnosti u svim društvenim slojevima. Usvajaju se salonski kaput koji se kopča cijelom dužinom, kratki prsluk koji su nosili engleski plemići na selu krajem 18. stoljeća i napuštaju se hlače ispod koljena, *culottes*, a počinju nositi duge hlače Revolucionara. Pod utjecajem engleske elegancije, počinje se nositi jednostavno i tamno trodijelno odijelo (hlače, jakna i prsluk). Cilindar postaje muškarcu neizostavan modni dodatak. Narastao je istom brzinom kao i dimnjaci tvornica oko Londona i Pariza, nije bio nimalo praktičan, ali su mu krajem stoljeća konkurencija postali mali polucilindar (na početku smatran trivijalnim, dovoljno dobrim jedino za engleske lovočuvare), a ljeti čvrsti slamnati šešir zvan *canotier*. Budući da je zaokupljen prvenstveno ugledom, modernom je građaninu je odsad dovoljno biti ženinim suputnikom. Drugo carstvo svelo je boju muškog večernjeg odijela na plavu ili crnu. Nakon 1870. godine, Treća republika muškarcima ne dopušta nošenje gotovo nijedne boje osim crne, po danu ili noći, ukinuvši sivu i bež boju koju još nose dandyi iz Kružoka iz ulice Royale („Cercle de la rue Royale“) koje je 1868. godine naslikao James Tissot.

Buntovnici u salonskom kaputu

„*Otmjeni život savršenstvo je materijalnog i vanjskog života*“, tvrdio je Balzac 1830. godine, dodajući da on ne isključuje „*ni misao, ni znanost već ih slavi*“. Ali kako biti elegantan uz

tako ograničen vokabular? Zna se za neke poznate dandye kao što je bio Beau Brummel u Engleskoj i Robert de Montesquiou u Francuskoj koji su u tome uspjeli. Često zaboravljamo da su impresionisti, svi iz visokog srednjeg društva, s dvije značajne iznimke – Renoira i Pissarra, posvećivali ogromnu pažnju vlastitom izgledu. „*Možeš biti umjetnik i kad slikaš salonski kaput.*“, istaknuo je Zola govoreći o Bazilleu. Slikari modernog života, buntovnici u salonskom kaputu, slavili su njegovu prolaznu ljepotu koja se očitovala u svakodnevnoj odjeći. „*Spektakl otmjenog života i tisuće lebdećih bića koja kruže podzemljem velegrada dokazuju da trebamo samo otvoriti oči kako bismo upoznali junaštvo našeg doba.*“ pisao je Baudelaire 1846. godine. Tu će teoriju dokazati 15 godina kasnije prateći Eduarda Maneta dok je skicirao mondano društvo u vrtu Tuileries. „*Naslikati posljednju modu, znate, rekao je slikar novinaru koji se zanimao za odjeću njegovih likova, naslikati posljednju modu je neophodno, dapače to je najvažnije.*“ Sa svojim „*izgledom džentlmena*“ (Théodore de Banville), Manet je bio spoj Marata i Brummela, „*žestoki tribun slikarstva (a u isto vrijeme) ponizni rob mode*“ (Louis Véron u „Memoari građanina Pariza“ („Mémoires d'un bourgeois de Paris“) 1856.). Dovoljno je pogledati poznate portrete Maneta koje je naslikao Fantin-Latour, gdje je prikazan stojeći, sjedeći ili među prijateljima na slici *Atelje u četvrti Batignolles* („Un atelier aux Batignolles“). Na svakom se portretu Manet razlikuje elegancijom koja ističe njegovu venecijanski plavu kosu. Svijetli će tonovi, kao i na njegovim slikama, oživjeti tamni potez : bež ili biserno sive hlače kod Fantina i narančasto smeđi sako na *Autoportretu* („Autoportrait“) osvjetljaju crno odijelo, crnu skupinu ljudi ili crnu pozadinu. Zaokupljen poigravanjem detaljima, Manet umnaža i modne dodatke. Njegov štap od izrezbarene trske, rukavice od kože kozlića, sat s lančićem i čudna plava kravata (koju je zbog elegancije obukao Antoine Guillemet, čovjek koji stoji u drugom planu poznate slike *Balkon* iz 1868.) sve to odražava čovjeka iz visokog društva i dandya, koji je daleko od boemskog slikara kojeg tadašnji gledatelji zamišljaju.

Bazille, dandy s juga Francuske, mijenja muški izgled. Kao odgovor na Renoirovu sliku *Frédéric Bazille slika štafelajnu sliku* („Frédéric Bazille peignant à son chevalet“) iz 1867. godine, gdje slikar slika svog velikodušnog stanodavca obučenog u sivo, u špagicama s crvenim vezicama, slikar iz regije Languedoc je krajnje dinamično naslikao *Portret Renoira* („Portrait de Renoir“), kao fotografiju „odlučujućeg trenutka“ dostojnu Cartier-Bressona, osvjetljenu danjom svjetlošću. Sjedeći na stolici sa savijenim koljenima na prsima, u nestabilnoj pozi koja odražava nervozni karakter mladića koji se traži, Renoir skriva crnu boju čizama i sakoa iza svijetlih hlača, bijelog ovratnika i opet izrazito plave kravate.

SLIKE S IZLETA

Iako se isto odjeva kao prijatelji iz visokog srednjeg sloja, Auguste Renoir, sin zdepastog krojača i prodavačice haljina, je taj koji će promicati opušteniju i udobniju modu, onu kakvu nose kupači i veslači u potkošuljama i plesači na selu u mornarsko plavim odijelima (kao onaj kojeg vidimo na slici *Ljuljačka* („Le balançoire“). Renoir je izumio slikarstvo s prikazima s izleta. Prije nego li je postao slikar visokog društva, posvetio se „pretencioznim negližeima“ (kako ih naziva Georges Lafenestre, kustos u Louvreu) strastvenih zaljubljenika u jedrenje i veslanje. Ti veseljac iz svih slojeva koji izlaze u krčme na obali Seine, Marne ili Yerres, a pogotovo u restoran La Fournaise u Chatouu („koloniju veslača“ prema Maupassantu) prikazani su na poznatoj Manetovoj slici *Argenteuil* i Caillebotteovoj slici *Veslači kanua* („Périssoires“). Ali iako kod prvog slikara odjeća izgleda „egzotično“, kod drugog ipak izgleda više „udobno“ nego „sportski“. Poznato je da se Gustave Caillebote, vrsni jedriličar, nije toliko zanimao za eleganciju kao njegovi prijatelji. Njegova mušterija u kavani, mutnog pogleda na slici *U kavani* („Dans un café“), bez srama nosi zgužvane plave hlače, preširok sako i polucilindar koji nije u modi već cijelo desetljeće. Renoir je, s druge strane, na slici *Ručak veslača* („Déjeuner des canotiers“) (1880-1881, The Philips Collection, Washington) slikajući gotovo prozirnu bjelinu originalne odjeće veslača postigao prirodni izgled koji odražava svjetlost i pronašao nov način da se slika učini prozračnom, svijetlom i osunčanom. Deset godina prije, siromašan i nepoznat, mladi Auguste posjećivao je bogatu obitelj Charlesa Le Coeura sve do trenutka kad se arhitekt naljutio na Renoira zbog zavođenja njegove šesnaestogodišnje kćeri i prekinuo njihove odnose 1874. godine. Netom prije prekida, kad je bio na vrhuncu svog impresionističkog perioda, Renoir je naslikao sjajan portret cijele figure svog mecene. Prikazuje Le Coeura u svom vrtu u Fontenay-aux-Roses, u opuštenom izdanju odjevenog u bijelo, s nakošenim čvrstim slamnatim šeširom koji mu nemarno pada preko očiju, po tadašnjoj modi, okupanog toplom svjetlošću koja rastavlja oblike. U vrhuncu impresionizma, biće je zasjenio izgled koji izražava prolaznu ljepotu koju je Baudelaire toliko cijenio. U modi kao i u slikarstvu, prolazno sada postaje vječno. Od 1861. godine, braća Goncourt imala su pravo postaviti pitanje: „Nije li budućnost moderne umjetnosti stvaran čovjek i njegovo odijelo preobražen magijom svjetla i sjene?“

MUŠKARCI U CRNOM

Suprotni se spolovi nisu nikada toliko razlikovali po boji odjeće kao u modi druge polovice 19. stoljeća. Za žene postoje raznovrsne svijetle i sjajne tkanine, a za muškarce tamno i ozbiljno odijelo. Na velikim balovima, žene izgledaju kao svjetlucavo cvijeće čiji nektar sakupljaju crni skarabeji. Ali čim je mjesto namijenjeno samo muškarcima, kao prostorija za pušenje ili parket Burze, odmah boje nestaju. „*Svi smo mi zbog nečeg u crnini*“ zapazio je Baudelaire. Pariški klubovi, čija popularnost dolazi iz Engleske, stoje na čelu mjesta koje je napustila duga. Svaki dio visokog društva ima svoje mjesto. Velika povijesna aristokracija nalazi se u Poljoprivrednom krugu („Cercle agricole“), dok se plemstvo iz doba Napoleona I. i Filipa Orleanskog nalazi u Jockey Clubu. U *Kružok iz ulice Royale* („Cercle de la rue royale“) dolazi bogata i zadovoljna mladež iz svih tih svijetova. Svaki član na ovoj slici Jamesa Tissota iz 1868. godine morao je platiti tisuću franaka kako bi bio prikazan. Tu se vide pogotovo markiz De Galliffet, budući „*krvnik Pariške komune*“, nalakćen na desnoj strani slike na fotelju u kojoj sjedi princ de Polignac, i Charles Haas (stoji krajnje desno na slici) koji je bio model za lika Swanna u Proustovoj „*Potrazi za izgubljenim vremenom*“. Slikar je naslikao detaljno, preciznošću modne gravure, varijacije na muškom kostimu koje su dopuštene radi elegancije: svijetle hlače, točkasta leptir mašna, sivi cilindar. Može se činiti neobičnim da umjetnici i njihovi prijatelji koje je naslikao Fantin-Latour oko Maneta na slici *Atelje u četvrti Batignolles* („Un atelier aux Batignolles“) usvajaju još ozbiljniji kostim od taštih pretjerano elegantnih mladića zvanih *gommeux* sa slike *Kružok iz ulice Royale* („Cercle de la rue Royale“). Gdje su nestali ekstravagantni komadi odjeće iz doba romantizma, široke kravate žarkih boja „bitke za Hernani“? Osim Maneta, poznatog dandya, sa svijetlim hlačama, i Bazillea (koji stoji u kariranim hlačama), svi su jednoliko obučeni u crno. Umjetnička avangarda se ovdje pokazuje u punom sjaju. Uzaludan trud! Edmond de Goncourt 1872. godine opisao je Fantin-Latoura, koji je postao stručnjak tih apoteoza u salonskim kaputima, kao „*onoga koji je proslavio genije iz restorana*“.

6. ANALYSE TRADUCTOLOGIQUE

Dans l'analyse traductologique de notre traduction, d'abord nous allons parler des realia que nous avons rencontrés dans les textes. Nous avons catégorisé les realia thématiquement. Le premier type de realia sont les lieux. Il y a deux types de realia dans cette catégorie, les lieux liés à l'organisation de la ville et les établissements publics. La deuxième catégorie sont les personnages qui ont existés seulement à Paris de cette époque. La troisième catégorie est le vêtement de 19^{ème} siècle en France. Finalement, la quatrième catégorie est la cuisine française.

Nous avons déjà mentionné à quels problèmes nous avons fait face en traduisant le catalogue. C'est à cause de l'éloignement culturel, l'éloignement du temps et l'éloignement du lieu que nous avons eu des difficultés en traduisant. Nous avons eu les plus grands problèmes avec la traduction de termes liés à la mode française de la seconde moitié du 19^{ème} siècle. Les termes qui désignent les personnages typiques pour Paris de 19^{ème} siècle nous ont posé beaucoup de difficultés aussi.

Paris a vécu une grande transformation au 19^{ème} siècle. Le baron Haussmann a voulu moderniser la ville. Il a créé des avenues et des boulevards qui ont percé le centre de la ville. A cette époque, la ville a reçu des nouvelles façades. L'ingénieur Jean-Charles Alphand a créé plusieurs parcs et bois à Paris. Chaque quartier a reçu des petits squares. L'idée était que chaque habitant de Paris peut trouver un square à moins de dix minutes de marche de son domicile. Les rangées d'arbres qui bordent certaines avenues ont été plantées.

Les Parisiens de l'époque sortaient dans les cafés-concerts, les salles de bal, ou à l'Opéra.

La partie de Paris qui était très populaire au 19^{ème} siècle était les Grands Boulevards. C'était un endroit animé et vif où les flâneurs voulaient être vus. Il y a même le terme *boulevardier* qui désigne ce type de personne. Les femmes entretenues par des riches Parisiens y sortaient. Souvent, ces femmes étaient les jeunes ouvrières qui vivaient dans les quartiers populaires. Par exemple, les filles du quartier Notre-Dame de Lorette ont été appelées les *lorettes*.

La mode était très importante pour les gens de cette époque. Paris a été la capitale de la mode. Dans les années 1860-1870, la mode est devenue accessible à tous. A cette époque, les premiers grands magasins et les premières maisons de couture ouvrent leurs portes. C'est la naissance de la confection. Les prix sont moins élevés que chez le tailleur. C'est pourquoi la mode peut se démocratiser. Les grands magasins présentent des nouveautés à chaque saison. La mode parisienne est diffusée dans la France à travers des revues de mode qui comprennent

des gravures. Pour se distinguer de la bourgeoisie, l'aristocratie invente la haute-couture. Les vêtements sont réalisés par un grand couturier qui crée des vêtements uniques et très chers.

La mode a évolué au cours du siècle. Dans les années 1840 pendant le jour les femmes éliminent les accessoires trop voyants pour ne conserver que l'essentiel. Elles portent le corset pour amincir la taille. Le buste est étroit et busqué, et la robe est de couleur sombre. Le soir, elles portent un grand décolleté et des bijoux. Les robes ont des volants et rubans de dentelles. Dans les années 1850 le velours entre dans la mode. A cette décennie apparaît la crinoline qui donne une allure imposante aux jupes. Dans les années 1870 la traîne s'est peu à peu remontée sur les hanches pour devenir tournure ornée de rubans ou de dentelles. Chez les hommes, au cours de siècle, le chapeau haut-de-forme perd progressivement en hauteur et en ampleur. Dans les années 1850, tout le monde porte l'habit noir. Les hommes sont vêtus d'une redingote courte et chaussés de bottes vernies. A la fin du siècle, ils portent le chapeau melon en hiver et le canotier en été. Les femmes portent les étoffes claires et les hommes le costume sombre. Comme dit l'auteur du texte «Élégances masculines» l'allure masculine se veut essentiellement pratique et tend à s'uniformiser. Seulement les dandys portent les couleurs gris et beige.

Quand on parle de la fidélité en traduction, nous avons posé la question « Comment on peut être fidèle quand certaines notions n'existent dans la culture croate, et certaines notions n'existent plus même dans la culture française ? ». Nous avons dû employer différentes stratégies traductologiques pour donner la meilleure solution pour chaque terme. Nous avons décrit beaucoup de choses qui ne sont plus connues. Quelquefois nous avons employé l'insertion périphrastique avec un emprunt. Nous avons décrit le terme mais nous avons aussi ajouté le mot français pour que les lecteurs puissent savoir que, par exemple, il y a beaucoup de mots pour les différents types de femmes entretenues ou pour les jeunes hommes trop élégants.

Nous allons donner l'analyse de problèmes lexicaux. Nous avons catégorisé les realia thématiquement. Le premier type de realia sont les lieux. La deuxième catégorie sont les personnages qui ont existé seulement dans le Paris de cette époque. La troisième catégorie est le vêtement de 19^{ème} siècle en France et la quatrième catégorie est la cuisine française.

6.1. LIEUX

Dans les textes, nous avons trouvé beaucoup de termes liés au Paris de la seconde moitié du 19^{ème} siècle et de termes qui décrivent les établissements français typiques de cette époque. Traduire les termes qui désignent les quartiers et les établissements d'une ville dans une autre langue est difficile même quand ces endroits existent toujours. Alors cela pose bien plus de problèmes quand ces lieux n'existent plus même dans la culture de la langue de départ. Nous avons classifié les lieux en deux catégories. Les premiers sont les lieux qui sont liés à l'organisation de la ville. Les problèmes se posent en traduisant ces lieux quand dans la culture d'arrivée les villes ne sont pas organisées de la même manière que dans la culture de départ. Les deuxièmes sont les lieux qui désignent un type d'établissement qui n'existent pas dans la culture de la langue d'arrivée.

Dans son livre *Dire presque la même chose*, Umberto Eco parle du problème qui se pose quand on traduit les termes anglais *Downtown* et *Uptown*. « Certes, traduire *Downtown* et *Uptown* n'est pas une mince affaire. Si vous vérifiez dans le Webster, à l'entrée *downtown* (comme adverbe, adjectif et substantif), ce remarquable dictionnaire dit qu'il s'agit du quartier des affaires ou bien de la zone sud. Il n'ajoute pas, et il a tort, que parfois, c'est le quartier du vice. Comment doit faire le traducteur, vu qu'il est différent de demander à un taxi d'être déposé à la banque ou au bordel ? Le fait est qu'un traducteur doit connaître la langue, certes, mais aussi la topographie de chaque ville. »¹³ Nous avons eu le même problème quand nous avons du traduire le terme Rive Gauche ou Rive Droite.

Quand on parle de Paris, la ville est divisée par la Seine en deux côtés. Une personne francophone sait ce que désigne Rive Gauche ou Rive Droite. Rive Droite est la partie au nord de la Seine et la Rive Gauche la partie au sud de la Seine. Mais ces deux notions ont aussi une connotation de plus. Par exemple, une partie de la Rive Gauche a été un quartier bohème. Nous pensons que les lecteurs croates, surtout ceux qui n'ont jamais visité Paris, ne peuvent pas comprendre la signification de ces termes. Si on laisse le syntagme français Rive Droite, personne ne comprendrait. C'est parce qu'aucune ville en Croatie n'est organisée de cette façon. Nous avons traduit Rive Droite comme *sjeverna obala Seine*.

Ensuite, *Grands Boulevards* est un terme qui est lié à l'urbanisme de Paris. Ce n'est pas un quartier mais ce n'est pas une rue non plus. Cette partie de Paris est tout à fait actuelle. Les Grands Boulevards vont de la place de la République à la Madeleine, ils comprennent les

¹³ Eco, Umberto, *op.cit.*, p. 246

boulevards Bonne-Nouvelle, Poissonnière, Montmartre, des Italiens, des Capucines. Nous ne pouvons seulement garder le terme *Grands Boulevards* parce que cela ne donne aucune information au lecteur croate. Nous l'avons traduit par *Veliki bulevari* et nous avons mis la note en bas de page pour expliquer au lecteur croate.

Maintenant nous allons parler de la traduction des établissements qui n'ont jamais existé dans la culture croate mais qui n'existent même plus dans la culture française.

Le *café-concert* était un établissement qu'on pouvait trouver seulement en ville. Ce terme désigne une salle de concert et un estaminet, où le public consommait en écoutant des chanteurs. Ce type d'établissement n'existe plus en France. Ce terme n'a pas d'équivalent dans la culture croate. Mais il est composé de deux mots qui sont compréhensibles aux lecteurs français et croates. Nous avons gardé le terme français et après nous l'avons décrit. Nous l'avons traduit par : « *café-concert*, mjesto koje je u isto vrijeme kavana i koncertna dvorana. ».

La guinguette est un type d'établissement qui se trouvait en plein air, notamment en banlieue parisienne. C'était un cabaret populaire où l'on peut consommer et danser. Ce concept n'existe pas dans la culture croate. On donne la plus proche signification du terme si on utilise le mot croate *krčma*. Avec le mot croate *krčma*, nous avons gardé l'idée que c'est un établissement où on peut boire et manger à bon marché, mais nous avons dû ajouter en insertion la deuxième partie de la définition, c'est que les gens y dansaient aussi. Le problème réside dans le fait que nous n'avons pas exprimé le sens « en plein air ». Nous pensons que ce serait trop long d'insérer la définition entière dans la traduction de cette phrase. Puisque le texte dit « *des bords de Marne* », nous estimons que cela peut évoquer l'image « en plein air ». Nous avons traduit la partie de la phrase «... à moins qu'on ne préférât déguster une matelote dans une guinguette des bords de Marne. » par « *dok su drugi radije uživali u ribljem gulašu u krčmi na obali rijeke Marne, gdje se i plesalo.* ».

Le boui-boui est un café-concert, cabaret, bistro de dernier ordre. Selon *Hrvatski jezični portal* le terme *prčvarnica* est «bistro de mauvaise qualité»¹⁴ Nous l'avons traduit par : « *prčvarnice, bouis-bouis* ».

Certains types de personnes sont liés aux lieux spécifiques à Paris.

¹⁴ « neugledno, loše ugostiteljsko mjesto » Hrvatski jezični portal, <http://hjp.novi-liber.hr/>

6.2. PERSONNAGES

Comme les gens sont déterminés par leur culture et leur époque, Paris à la fin du 19^{ème} siècle a créé aussi des personnages qui n'ont existé nulle part ailleurs que dans le Paris de cette époque. Ces personnages sont liés aux lieux et établissements du Paris de l'époque, comme par exemple aux Grands Boulevards, ou aux quartiers différents de Paris.

Il y a deux types de personnages dans les textes. Les uns sont compréhensibles même aujourd'hui en français. Les autres ne sont plus actuels ou compréhensibles. Quelques termes, comme *boulevardier* et *lorette*, sont liés aux toponymes.

Le terme *boulevardier* est tout à fait lié au Paris du 19^{ème} siècle. Un boulevardier est un habitué des établissements des Boulevards. Nous avons déjà parlé de Grands Boulevards. Parce que les personnes croates qui n'ont pas visité Paris, ne savent pas ce que sont les Grands Boulevards, elles ne peuvent pas savoir qui est un boulevardier. Mais l'autre problème se pose à cause de l'éloignement du temps. Ces types de personnes n'existent pas dans le Paris d'aujourd'hui.

Nous l'avons traduit par : « elegantni muškarac koji posjeđuje mjesta zabave na bulevarima odnosno *boulevardier* »

Le terme *lorette* désigne une jeune femme du demi-monde, aux mœurs faciles qui habitait au milieu du 19^{ème} siècle principalement dans le quartier de Notre-Dame-de-Lorette, à Paris.

Émile de la Bédollière dit dans son œuvre *Le Nouveau Paris, histoire de ses 20 arrondissements* (Barba éditeur, 1860) : « Les femmes du demi-monde et du quart de monde habitent les environs de Notre-Dame de Lorette en si grand nombre, qu'elles sont généralement désignées sous le nom de *lorettes*; celui de *biches* n'est guère en usage que depuis 1852. [...] Prenez garde à vous, flâneurs désœuvrés! une fois attifée, fardée, blanchie, enrubannée, la lorette va en guerre, *quaerens qui devoret*. Un frôlement de soie annonce son passage. ».¹⁵ Selon *Rječnik stranih riječi* d'auteur Bratoljub Klaić le terme *kurtizana* désigne : « femme de mœurs légères, prostituée »¹⁶. En croate, contrairement du français, le mot *kurtizana* n'a pas la nuance d'élégance ou de noblesse. En traduisant, nous avons éliminé la partie de définition liée au lieu parce que nous pensons que les lecteurs croates n'ont aucune

¹⁵ <http://www.freres-goncourt.fr/loretteABSM2/bedolliere.htm>

¹⁶ « žena lakog ponašanja, bludnica » Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi : Tuđice i posuđenice*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983., p. 771

idée de l'endroit où se trouve le quartier Notre-Dame-de-Lorette. Et nous pensons que ce n'est pas important. Nous avons traduit le mot lorette par *mlada kurtizana*.

Outre *boulevardier*, dans les textes il y a beaucoup de termes liés aux personnages masculins du Paris de cette époque.

Le cocodès était un dandy parisien fat et ridicule de la fin du dix-neuvième siècle, aux manières et à la toilette excentrique. Parce qu'il n'existe pas un mot croate qui a une signification semblable, nous l'avons traduit en donnant une courte description :

« *pretenciozan i ekscentričan mladić zvan „cocodès“*. ».

Et pour le terme *gommeux*, nous avons fait la même chose. Le gommeux est un jeune élégant du 19^{ème} siècle, désœuvré et vaniteux. Nous l'avons traduit par : « *tašt pretjerano elegantan mladići zvan gommeux* ».

Les biches et cocottes étaient les femmes de mœurs légères richement entretenues. Une demi-mondaine était une femme qui participait à la vie mondaine en tant que maîtresse. Nous avons décidé de donner la description et de garder les emprunts français pour que les lecteurs croates sachent qu'il y avait beaucoup de termes pour ce type de personne. Nous l'avons traduit par *ljubavnice bogatih Parižana* et nous avons gardé des emprunts français *biches*, *cocottes* ou *demi-mondaines*.

6.3. VÊTEMENT

La mode est un phénomène éphémère. Elle est définie par le temps et le lieu, donc par la culture. Un élément vestimentaire peut être longtemps à la mode, comme la petite robe noire, mais c'est rarement le cas. Le plus souvent, chaque saison crée une mode différente.

En traduisant le catalogue, nous avons trouvé quelques éléments de la mode de l'époque qui n'existent plus dans la culture française d'aujourd'hui. Nous avons classifié les termes vestimentaires en deux groupes : le vêtement féminin et le vêtement masculin.

6.3.1. VÊTEMENT FÉMININ

Nous avons eu des problèmes en traduisant le terme *casquin à brandebourg*. Le casquin est un vêtement de femme du 18^{ème} siècle descendant un peu au-dessous des hanches. Le brandebourg est une garniture en soutache exécutée sur les devants d'une veste et dont le dessin englobe une boucle de boutonnage. Mais les brandebourgs peuvent aussi être des rubans brodés qui imitent ce dessin. Bien sûr, nous ne pouvons pas traduire chaque élément de

cette définition. Nous devons donc décider quels sont les éléments les plus importants. Nous l'avons traduit par *kaputić dugih repova s upletenim ukrasnim vrpčama*.



Illustration 1. - Casaquin

Le paletot est un vêtement d'homme, moins souvent de femme ou d'enfant, boutonné par devant, à poches plaquées, généralement assez court, que l'on porte sur les autres vêtements. En croate on pourrait le traduire par *kaputić s vanjskim džepovima*. Mais la partie de la phrase « L'une fut jugée perdue dans son paletot et sa jupe à rayures, ... » se rapportant au tableau *Camille à la robe verte* de Claude Monet a été traduite par « Za jednu su smatrali da „pliva“ u kaputiću i prugastoj suknji,... » Nous pensons que dans la phrase le fait que le manteau est muni de poches extérieures n'est pas si important. Donc, nous avons éliminé cette partie de la définition.



Illustration 2. *Camille à la robe verte*, Claude Monet

Le caban est une longue veste croisée en tissu épais, à double boutonnage, avec col tailleur, manches droites et poches plaquées ou un manteau des officiers ou veste croisée des matelots en drap bleu marine, à deux rangs de boutons dorés. Nous donnons la partie du texte où l'auteur cite Théophile Gautier « duchesses du monde (...) drapées de burnous blancs, de cabans rayés, de camail d'hermine,... » Nous l'avons traduit par : « svjetske grofice (...) odjevene u bijele burnuse, duge prugaste jakne, kaputiće od hermelina,... ».

Le corsage est un vêtement féminin avec col et manches longues qui recouvre le buste, le haut du corps et se ferme devant, souvent avec des boutons. Nous n'avons pas de mot pour ce terme qui a désigné au 19^{ème} siècle un type de chemisier. Nous l'avons traduit par *strukirana košuljica*.

Le déshabillé est une robe d'intérieur, généralement longue et décolletée, faite dans une étoffe légère et seyante. Il y a un autre mot français qui désigne la même chose, le négligé. Un négligé est une tenue légère et sans recherche qu'on porte généralement dans l'intimité. Dans la langue croate il y a l'emprunt français *negliže*. En croate le terme *negliže* désigne une robe de chambre qui est séduisante et qui se rapproche de la lingerie. Nous l'avons traduit le terme *déshabillé* par l'autre emprunt français, *negliže*.



Illustration 3. *Jeune femme en 1866*, Edouard Manet

Dans le tableau *Jeune femme en 1866*, la femme porte un déshabillé.

La tournure est un jupon dont l'ampleur, rejetée en arrière par une armature métallique, donnait à la jupe une forme proéminente (1870-1875). Donc, c'est un type développé de la crinoline. Le terme *tournure* n'a pas d'équivalent croate, mais il y a l'emprunt français *krinolina* dans la langue croate. Nous l'avons traduit par « polukrinoline zvane *tournure*. ».



Illustration 4. Tournure

Le mot *guimpe* (n.f.) a plusieurs significations. C'est un corsage brodé ou froncé, sans manches, et très montant, qui se porte sous une robe décolletée. L'autre signification est une robe à corsage montant et la troisième signification liée à la mode est un ornement de dentelle destiné à orner ou éventuellement à atténuer le décolleté d'une robe. La partie de la phrase « éclairé par une guimpe blanche à l'encolure... » a été traduite par « osvijetljena bijelom košuljom u izrezu na vratu ».



Illustration 5. *Madame Charpentier et ses enfants*, Auguste Renoir

La femme dans le tableau *Madame Charpentier et ses enfants* porte une guimpe à l'encolure.

Le terme *col officier* désigne un col droit et étroit en bordure d'une encolure ronde. L'équivalent croate est *ruska kragna*. Selon *Hrvatski jezični portal* le terme *ruska kragna* désigne : « type de col de chemise folklorique russe »¹⁷.



Illustration 6. *La demoiselle de magasin*, James Tissot

La femme dans le tableau *La demoiselle de magasin* porte une robe avec col officier.

6.3.2. VÊTEMENT MASCULIN

La redingote est un vêtement d'homme long et ample dont les basques se rejoignent par-devant. Les hommes portaient des redingotes à l'intérieur comme à l'extérieur. Une redingote

¹⁷« ovratnik kao na košulji ruske nošnje » Hrvatski jezični portal, <http://hjp.novi-liber.hr/>

a de longues basques, et il y a un terme croate qui désigne cela. Le terme croate est *frak*. Selon *Rječnik stranih riječi* de Bratoljub Klaić le terme *frak* désigne : « type de manteau avec les basques à l'avant du manteau et avec les basques longues et étroites à l'arrière »¹⁸ Donc, *frak* a des longues basques seulement à l'arrière du manteau, et la partie avant du manteau est courte. L'adjectif croate *salonski* désigne « qui se réfère au salon ; élégant »¹⁹ Nous pensons que c'est la plus proche traduction du mot redingote est *salonski kaput*.

Dans une partie du texte, l'auteur a utilisé le terme *redingote à la propriétaire*. C'est une redingote qui se boutonne depuis le haut jusqu'en bas. Nous avons mis une description et nous l'avons traduit par *salonski kaput koji se kopča cijelom dužinom*.

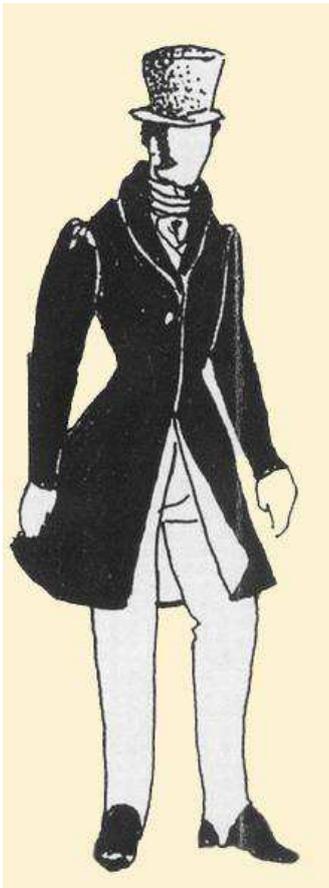


Illustration 7. *Redingote*

Les culottes sont un vêtement à jambes habillant le corps de la taille aux genoux. Mais en français ce terme a une signification de plus. Les culottes ont été le symbole de l'ancien régime. L'aristocratie et la bourgeoisie portaient des culottes. Pendant la Révolution française,

¹⁸ « vrsta kaputa sa naprijed izrezanim polovinama i s dugim, uskim skutovima (« repovima ») straga » Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi : Tuđice i posuđenice*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983., p. 450

¹⁹ « koji se njeguje, koji se odnosi na salon ; otmjen. » Hrvatski jezični portal, <http://hjp.novi-liber.hr/>

les manifestants populaires ont été appelés les « Sans-culottes» parce qu'ils portaient des pantalons au lieu de culottes. Nous ne pouvons pas garder cette connotation, c'est pourquoi nous l'avons traduit par « hlače do koljena, *culottes*».

Le haut-de-forme est un chapeau dur à calotte de soie haute et cylindrique, à bord petit, porté lors des cérémonies par les hommes. Pour ce terme nous avons un équivalent croate. En croate le terme *cilindar* désigne : « chapeau masculin de soie à calotte haute et au bord étroit et dur (aujourd'hui, seulement pour des occasions spéciales) »²⁰. Nous avons traduit *haut-de-forme* par *cilindar*.



Illustration 8. *Edouard Manet, Henri Fantin-Latour*

Dans les textes les auteurs mentionnent que les hommes portaient des chapeaux melon et des chapeaux mous. Chapeau melon était un chapeau d'homme, en feutre rigide, à bords étroits et à fond bombé, en usage surtout à la fin du 19^{ème} siècle et au début du 20^{ème} siècle. En croate,

²⁰ « visoki muški šešir s uskim tvrdim obodom, napravljen od svilenog pliša (danas samo za svečane zgode) » Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi : Tuđice i posuđenice*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983., p. 225

le terme *polucilindar* désigne : « chapeau masculin à calotte dur semi-circulaire, généralement de couleur grise ou noir. »²¹ Donc, nous avons traduit *chapeau melon* par *polucilindar*.



Illustration 9. *Dans un café*, Gustave Caillebotte

Nous avons eu des problèmes avec la traduction du terme *chapeau mou*. C'est un chapeau au feutre mou. Le dictionnaire bilingue français-anglais dit qu'on appelle ce chapeau *fedora* aux États-Unis et *trilby* au Royaume-Uni. Il est nommé d'après *Fedora*, une œuvre littéraire écrite par Victorien Sardou en 1882. Selon *Hrvatski jezični portal*, le terme *fedora* existe en croate, et désigne : « chapeau masculin ou féminin de feutre mou au creux concave ; initialement du Tyrol autrichien, environ en 1900. »²² Mais en consultant *Rječnik Hrvatskoga jezika* de 1901 le terme *fedora* n'était pas en utilisation dans la Croatie de cette époque. Alors, nous l'avons traduit simplement par *muški šešir*.

Le terme *canotier* désigne un chapeau de paille à bords étroits et à fond plat. L'équivalent croate pour le canotier est *žirardi*. Il doit son nom à Alexander Girardi, un comédien

²¹ « muški tvrdi šešir polukuglastog oblika, obično sive ili crne boje » Hrvatski jezični portal

²² « muški i ženski šešir izrađen od mekog pusta s uzdignutim, u sredini udubljenim kruništem ; podrijetlom iz austrijskog Tirola, o.1900. » Hrvatski jezični portal

autrichien du 19^{ème} siècle qui appréciait ce type de chapeau. Selon Rječnik stranih riječi de Bratoljub Klaić *žirardi-šešir* est : « chapeau de paille dur et plat, nommé d'après l'acteur viennois Alexandre Girardi »²³. Mais nous estimons qu'il n'y a pas beaucoup de gens qui comprennent ce terme et le catalogue est destiné au grand public et pas seulement aux spécialistes de la mode. Donc, nous l'avons traduit par *čvrsti slamnati šešir zvan canotier*.



Illustration 10. *Charles Le Cœur*, Pierre-Auguste Renoir

6.4. CUISINE

Il y a quelques termes culinaires français qui ont un équivalent croate, comme par exemple *soupe à l'oignon*. Nous estimons que les Croates connaissent ce plat typiquement français. Nous l'avons traduit par *juha od luka*.

²³ « plosnati tvrdi slamnati šešir, nazvan po bečkom glumcu Alekandru Girardiju » Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi : Tuđice i posuđenice*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983., p. 1454

Mais ce n'est pas le cas avec la matelote. Le mot matelote désigne une préparation de poissons d'eau douce, cuits au vin rouge avec des oignons et des champignons. Nous ne pouvons pas utiliser le terme *brodet* parce qu'il désigne le plus fréquemment un plat aux poissons de mer, et le terme *riblji paprikaš* comprend aussi du paprika en poudre. Nous l'avons traduit par le terme croate *riblji gulaš*.

Dans la partie suivante, nous allons parler de l'emprunt et nous allons mentionner certains emprunts français que nous avons utilisés en traduisant le catalogue.

7. EMPRUNT

L'emprunt est le processus par lequel une langue s'incorpore un élément significatif (généralement un mot) d'une autre langue et le terme ainsi incorporé.²⁴ Le lexique du croate a été très influencé par les diverses langues avec lesquelles il s'est trouvé en contact au cours de siècles, par exemple hongrois, italien ou français. Il y a plusieurs raisons pour lesquelles une langue peut emprunter un mot d'une autre langue. L'emprunt peut entrer dans une langue quand le mot pour une nouvelle notion n'existe pas dans la langue. Souvent, les langues ont adopté des mots de la langue d'un pays dominant culturellement ou politiquement.

Quelquefois les emprunts s'adaptent à l'orthographe et au système phonologique de la langue d'arrivée, comme par exemple l'emprunt français *kupon* (coupon fr.) qui se trouve dans la langue croate.

Quelquefois les emprunts signifient dans la langue d'arrivée la même chose que dans la langue d'origine. Mais il y a quelques emprunts qui ont changé leur signification originale. Par exemple, le terme français *bonbonnière* désigne une petite boîte à bonbons. Mais le terme croate *bombonjera* désigne aussi la boutique qui vend des bonbons. On peut utiliser seulement les emprunts qui sont déjà entrés dans la langue, parce que si le traducteur emploie un emprunt qu'il a inventé lui-même, personne ne le comprendrait. Les emprunts que nous avons utilisés en traduisant les textes, nous avons classifiés thématiquement : mode, lieux, personnes et événements.

En croate, il y a beaucoup des emprunts français liés à la mode. C'est parce que Paris a toujours été la capitale de la mode. En traduisant le catalogue nous avons trouvé beaucoup de termes liés à la mode et nous avons utilisé quelques emprunts.

²⁴ <http://www.larousse.fr/>

7.1. MODE

Le corset est un sous-vêtement féminin, baleiné et lacé, destiné à soutenir la poitrine, à serrer la taille et le ventre et à maintenir les bas. Nous utilisons dans la langue croate l'emprunt français *korzet*. Il y a aussi le mot *steznik* dans la langue croate mais ce terme a un champ sémantique plus vaste, comme par exemple *medicinski steznik* qui désigne un corset orthopédique. Nous l'avons traduit par *korzet*.



Illustration 11. *Nana*, Édouard Manet

Dans le premier texte, l'auteur emploie le terme *toque*. Le *toque* est une coiffure d'homme, de femme ou d'enfant, sans bords ou a très petits bords. Le terme *toka* en croate désigne « le petit chapeau féminin (initialement la coiffure d'avocat, de juge, la casquette de coureur) »²⁵.



Illustration 12. Toque

7.2. LIEUX

Le terme français *hippodrome* désigne un terrain plat aménagé pour le sport hippique. Dans la langue croate on utilise l'emprunt français *hipodrom*. Le terme croate désigne une piste circulaire pour les courses de chevaux et pour les sauts d'obstacles mais aussi un manège couvert.

Pour les mots français *avenue* (n.f.) et *boulevard* (n.m.) nous avons les emprunts *avenija* i *bulevar*. L'avenue est la rue principale, généralement très large, rectiligne, bordée d'arbres, conduisant à un certain point de la ville. En croate le terme *avenija* désigne « rue large dans les capitales, conduisant à certaine importante partie de la ville »²⁶. Le terme *boulevard* désigne une large voie de communication urbaine plantée d'arbres. L'emprunt français *bulevar* désigne la même chose.

²⁵ « mali ženski šeširić (prvotno advokatska, sudačka, trkačka kapa) » Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi : Tuđice i posuđenice*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983., p. 1357

²⁶ « široka velegradska ulica s odlikama prilaza, koja povezuje ili dovodi do nekog važnog dijela grada »

7.3. PERSONNAGES

Un *flâneur* est une personne qui flâne ou quelqu'un qui paresse, qui aime à rester oisif.

L'équivalent croate du terme est *flaner*. Selon *Rječnik stranih riječi* de Bratoljub Klaić c'est : « le vagabond, l'errant ; le paresseux »²⁷. Nous l'avons traduit par *flaner* parce que ce terme signifie en même temps que quelqu'un flâne et qu'il aime être oisif.

7.4. ÉVÉNEMENTS

Le *Grand Prix* est le nom d'importantes courses hippiques ou automobiles. On utilise l'emprunt *Grand Prix* en croate. C'est en même temps le premier prix d'un grand concours et le concours lui-même dans la langue croate.

Dans la suivante partie de l'analyse, nous nous pencherons sur les différences entre le français et le croate.

8. DIFFÉRENCES ENTRE LE FRANÇAIS ET LE CROATE

8.1. VOIX PASSIVE

Dans la langue française la voix passive a la même valeur que la voix active. La voix passive existe dans la langue croate mais on ne l'utilise pas aussi fréquemment que la voix active.

Une phrase passive française peut être transformée en phrase active croate de plusieurs manières. La voix passive peut être transformée en voix active de manière qu'on change les fonctions des mots dans la phrase. Quelquefois le complément d'agent dans la phrase française devient le sujet dans la phrase croate.

Exemples :

« Ces artisans de l'ombre nous **sont révélés par les rapports** des expositions universelles – 1867 à Paris, 1873 à Vienne, 1876 à Philadelphie et 1878 de nouveau à Paris – qui sont autant

²⁷ « skitnica, litalica ; danguba, besposličar » Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi : Tudice i posuđenice*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983., p. 435

de défis à la concurrence pour les inventeurs, fabricants et commerçants des mondes européen et américain. »

« Te obrtnike iz sjene, koji su predstavljali izazove konkurenciji, europskim i američkim kreatorima, proizvođačima i trgovcima **spominju izvještaji** sa svjetskih izložbi (svjetska izložba iz 1867. godine u Parizu, 1873. u Beču, 1876. u Philadelphiji i 1878. opet u Parizu.). »

« Les étoffes claires **sont préférées par les impressionnistes** aux tons foncés pourtant très en vogue depuis l'apparition des colorants synthétiques. »

« Impresionisti **su više voljeli** svjetlije tkanine od tamnih tonova iako su oni bili vrlo moderni od pojave sintetičkih bojila. »

« Dans cette acmé impressionniste, l'être **est englouti par le paraître** qui chante cette beauté transitoire que Baudelaire appelait de ses vœux. »

« U vrhuncu impresionizma, **biće je zasjenio izgled** koji izražava prolaznu ljepotu koju je Baudelaire toliko cijenio. »

Ensuite, dans certains cas, le complément d'agent ne peut pas devenir le sujet dans la phrase croate parce qu'il ne peut pas fonctionner comme le sujet de ce verbe au niveau sémantique.

Exemple :

« Pour ces peintres novateurs, textures et volumes **sont obtenus** par des contrastes de couleurs et des coups de pinceaux habiles. »

« Ti inovativni slikari teksture i volumene **stvaraju** kontrastima boja i spretnim potezima kista. »

Dans cet exemple le complément d'agent de la phrase française est transformé en moyen dont se sert le nouveau sujet. Ce sujet se trouve dans la phrase française sous forme de « pour ces peintres novateurs ».

Dans l'exemple suivant, pour éviter l'utilisation du passif en croate, nous avons changé le sujet.

« L'une **fut jugée perdue** dans son paletot et sa jupe à rayures, l'autre mal dessinée, la forme de son buste étant incompatible avec le port d'un corset. »

« Za jednu **su smatrali da „pliva“** u kaputu i prugastoj suknji, a za drugu da je loše naslikana - oblik njezinog poprsja nije bio u skladu s korzetom koji je nosila. »

Dans cette partie du texte, l'auteur mentionne ce que les critiques ont dit au Salon officiel. C'est pourquoi nous avons employé le pronom « ils » en croate.

Dans les phrases où le complément d'agent ne peut pas être reconstruit, nous avons utilisé la construction pronominale comme dans les exemples suivants :

« Théâtre d'un défilé mondain, les toilettes **sont scrutées** autant sur les élégantes que dans leurs portraits. »

« U predstavi odijevanja visokog društva, haljine **se pomno promatraju** na otmjenim ženama kao i na njihovim portretima. »

« À l'âge du travail, la préoccupation du vêtement **est vécue** comme une futilité qui n'est plus de mise avec le sérieux des nouvelles fonctions masculines. »

« U razdoblju rada, briga oko odjeće **smatra se** ispraznošću koja više ne odgovara ozbiljnosti novih muških zadataka. »

8.2. PRONOM ON

Le pronom on est un pronom qui peut désigner un sujet indéterminé ou un groupe de gens.

Dans le registre familier, « on » s'utilise comme équivalent de « nous ». La traduction de cette construction est très dépendante du texte et elle peut dépasser le niveau de la phrase.

Chaque fois quand nous avons trouvé dans les textes l'explication et l'analyse de l'auteur qui sont proches au discours scientifique, et non les parties du texte où l'auteur décrit la vie de l'époque ou où il donne les éléments biographiques des artistes ou des couturiers, nous avons utilisé en croate le pronom « nous ». Nous donnons les exemples suivants :

«Qu'il s'agisse de Worth ou de couturières comme mesdames Roger, Bataillon, Vignon, ou de tous les grands magasins de Paris, quel que soit le quartier, **on retrouve** les éléments essentiels de la diffusion: le journal illustré et le catalogue.»

« Bilo da govorimo o Worthu, o krojačicama kao što su gospođe Roger, Bataillon i Vignon ili bilo kojoj pariškoj robnoj kući bez obzira na četvrt, **nalazimo** na iste osnovne elemente distribucije: ilustrirani časopis i katalog. »

« Dès lors, **on peut** comprendre ce qui a si profondément choqué : non pas que ces génies ne connaissent pas la mode, mais que la retranscription qu'ils en firent était soumise à la recherche d'une vérité qui restait invisible à beaucoup. »

« Stoga **možemo** shvatiti što je toliko šokiralo: nije istina da ovi geniji nisu poznavali modu nego su je reinterpreterali na vlastiti način kako bi došli do neke istine koju većina nije primjetila. »

« **On oublie** généralement que les impressionnistes, tous issus de la bourgeoisie aisée – à l'exception notable de Renoir et de Pissarro –, furent on ne peut plus attentifs à leur apparence. »

« Često **zaboravljamo** da su impresionisti, svi iz visokog srednjeg društva, s dvije značajne iznimke – Renoira i Pissarra, posvećivali ogromnu pažnju vlastitom izgledu. »

Dans les exemples suivants, l'auteur utilise le pronom on de façon différente. Dans cette partie du texte où l'auteur parle des coutumes du passé, le pronom on comprend la population masculine de l'époque qui ne doit pas être nommée explicitement. En croate non plus, nous ne devons pas identifier les personnes qui sont touchées par ces changements. C'est pourquoi nous utilisons la construction pronominale.

« **On adopte** la redingote « à la propriétaire » et gilet court portés par les aristocrates anglais à la campagne à la fin du XVII^e siècle, et **l'on abandonne** la culotte pour le pantalon des Révolutionnaires. »

« **Usvajaju se** salonski kaput koji se kopča cijelom dužinom, kratki prsluk koji su nosili engleski plemići na selu krajem 18. stoljeća i **napuštaju se** hlače ispod koljena, *culottes*, a počinju nositi duge hlače Revolucionara. »

Le pronom « on » peut être utilisé pour désigner un sujet indéterminé. En croate, ce sujet est exprimé souvent par la construction impersonnelle.

« **On connaît** certains dandys célèbres, comme le beau Brummel en Angleterre, suivi par Robert de Montesquieu en France, qui s'y employèrent avec succès. »

« **Zna se** za neke poznate dandye kao što je bio Beau Brummel u Engleskoj i Robert de Montesquieu u Francuskoj koji su u tome uspjeli. »

Nous voulons remarquer avec le dernier exemple, que le contexte qui dépasse une seule phrase est aussi important. Nous avons modifié la phrase en changeant le sujet. Nous donnons l'exemple suivant :

« Les tableaux et pastels de Degas ayant pour thème les modistes, comme ceux de blanchisseuses, explorent l'autre côté du miroir des élégances : le monde laborieux des petites mains. **On est loin** du mythe de la grisette avec toutes ses promesses de séduction. »

« Degasove slike i radovi u pastelu koji se bave temom modistica, kao što su žene koje čiste i popravljaju odjeću, istražuju drugu stranu ogledala otmjenih dama, mukotrpan svijet ručnog rada. Degas **se udaljava** od mita o mladoj radnici lakog morala i njezinog zavodjenja. »

8.3. CONSTRUCTION FAIRE+INFINITIF

La construction *faire + infinitif* n'existe pas dans la langue croate et par conséquent elle pourrait nous poser des problèmes dans la traduction. Dans les exemples suivants, nous observons qu'il n'existe pas une seule et unique stratégie de traduction de la construction mentionnée que nous pouvons appliquer partout, mais qu'il faut chercher toujours de nouvelles solutions.

Exemples :

« Le boulevard élégant, celui des Capucines et des Italiens, avait ses types, à commencer par le *boulevardier*, néologisme qu'Émile Littré voulut bien **faire entrer** dans son Dictionnaire pour désigner un flâneur. »

« Na otmjenim bulevarima, kao što su bili bulevar des Capucines i bulevar des Italiens, nalazili su se određeni tipovi muškaraca, počevši od elegantnog muškaraca koji posjećuje mjesta zabave na bulevarima odnosno *boulevardiera*, neologizma kojeg je Emile Littré htio **uvesti** u svoj rječnik kako bi opisao flanera. »

« Des gentlemen **se faisaient déposer** devant les restaurants et cafés élégants comme la Maison Dorée, le Café de Madrir ou Tortoni, qui tous possédaient des cabinets particuliers. »

« Džentlmeni bi **se smjestili** ispred elegantnih restorana i kavana poput *Maison dorée*, *Café de Madrid* ili *Tortoni*, koje su sve imale privatne sobe. »

« Sur ce modèle, les grands magasins **font paraître** à plus de cent mille exemplaires de grandes planches publicitaires illustrées de figurines de tous leurs modèles de vente spéciale, ainsi que des catalogues d'été et d'hiver illustrés de robes, lingerie et chapeaux avec prix et description. »

« Tako su robne kuće **uspjele staviti**, na više od 100 tisuća primjeraka velikih reklamnih ilustracija, slike svih svojih modela s posebne prodaje, kao i ljetne i zimske ilustrirane kataloge s haljinama, donjim rubljem i šeširima s cijenom i opisom. »

« Vêtue d'une robe sombre et stricte avec son col officier, la vendeuse **fait ici entrer** le spectateur à la fois dans l'œuvre et dans la boutique où s'étalent des mètres de ruban qui tombent à terre sous la forme discrète d'un cœur. »

« Obučena u tamnu i ozbiljnu haljinu s vojničkom kragnom, prodavačica ovdje **poziva** gledatelja da u isto vrijeme uđe u sliku i u trgovinu gdje je rub nekoliko metara dugačke vrpce pao na pod u diskretnom obliku srca. »

8.4. LOCUTIONS ET EXPRESSIONS

La traduction des locutions et expressions d'une langue à l'autre peut poser des problèmes, notamment quand il s'agit de la traduction entre deux cultures très différentes. En traduisant les locutions et expressions françaises, nous avons dû rendre la même situation par des moyens stylistiques et structuraux différents.

Exemples :

« Les célèbres couplets du *Brésilien* dans *La Vie parisienne* **donnent le ton** de la « fête impériale » : « **Je veux m'en fourrer, fourrer jusque là...** ». »

« Poznati stihovi rondo *Brazilca* iz *Pariškog života* **opisuju atmosferu** „carskog bala“: „**Želim pretjerati...**“. »

« Au-delà de cette frontière, jusqu'à la porte Saint-Denis, le commerce **régnait en maître**, parmi quelques lieux de spectacle comme le populaire Gymnase. »

« Iza te granice, sve do slavoluka porte Saint-Denis **prevladavale su** trgovine uz nekoliko kazališta, kao što je bilo popularno kazalište *Gymnase*. »

« Chaque année, pendant le carnaval, le bal de l'Opéra **portait à son comble** cette frénésie. »

« Svake godine za vrijeme karnevala bal u Operi **doveo bi** taj zanos **do vrhunca**. »

« Les bals publics **étaient légion**. »

« Javni su balovi **bili brojni**. »

« L'art de se vêtir **n'est pas un vain mot**. »

« Umjetnost odijevanja **nije samo prazna fraza**: »

« ...les anciens *Petit Saint-Thomas* et *Deux Magots* **ne sont pas en reste** face aux agrandissements du *Bon Marché*... »

« ... stare trgovine *Petit Saint-Thomas* i *Deux Magots* **ne zaostaju** za proširenjima robne kuće *Bon Marché*... »

« ...notamment sur le marché anglo-saxon qui **paie comptant** et demande une haute qualité,... »

« pogotovo na anglosaksonsko tržište **koje je plaćalo odmah** i zahtjevalo visoku kvalitetu »

« L'équation ne fut pas, **on s'en doute**, si simple à résoudre. »

« Tu se jednadžbu, **kao što se može i očekivati**, nije moglo tako lako riješiti. »

« Les peintres impressionnistes **en firent les frais**, notamment les jeunes Monet et Renoir,... »

« Impresionistički slikari **morali su snositi posljedice**, pogotovo mladi Monet i Renoir... »

« Le vêtement **heurte les consciences**, désignant trop clairement la jeune femme comme immorale. »

« Ta haljina **šokira** jer prejasno daje naslutiti da je djevojka nemoralna. »

« Ils ont cru qu'elle les dispensait de chercher l'héroïsme de la vie moderne que Baudelaire **appelait de ses vœux**. »

« Oni su smatrali da su slikajući modu oslobođeni od traženja junaštva u modernom životu što **je zagovarao** Baudelaire. »

« Le conseil **fit mouche** : le tableau souleva l'ire de jury du Salon, qui le fit décrocher pour immoralité. »

« Savjet **je uspio**: slika je izazvala bijes žirija Salona koji ju je osudio zbog nemorala. »

«...celui qui va **donner ses lettres de noblesse** à une mode plus relâchée et plus sportive,...»

«...taj koji će **promicati** opušteniju i udobniju modu...»

« Juste avant cette rupture, alors qu'il **est au faite de** sa période impressionniste,...»

« Netom prije prekida, kad **je bio na vrhuncu** svog impresionističkog perioda,...»

Dans la dernière partie de notre analyse nous donnons le glossaire pour les termes liés à la mode.

9. GLOSSAIRE

balayeuse (n.f.) – podsuknja

bas (n.m.) – čarapa

boléro(n.m.) – bolero

bottine (n.f.) – čizma

caban (n.m.) – duga jakna

canne à pommeau sculpté (n.m. + prép. + n.m. + adj.) – štap od izrezbarene trske

canne (n.m.) – štap

canotier (n.m.) – čvrsti slamnati šešir zvan *canotier*

casaquin à brandebourg (n.m. + prép. + n.m.) – kaputić dugih repova s upletenim ukrasnim vrpčama

châle (n.m.) – šal

chapeau melon (n.m. + n.m.) – polucilindar

chapeau mou (n.m. + adj.) – muški šešir

chemise (n.f.) – košulja

col officier (n.m. + n.m.) – ruska kragna

col (n.m.) – ovratnik

corsage (n.m.) – stukirana košuljica

corset (n.m.) – korzet

cravate (n.f.) – kravata

crinoline (n.f.) – krinolina

culotte (n.f.) – hlače do koljena

déshabillé (n.m.) – negliže

espadrille (n.f.) – špagerica

gant (n.f.) – rukavica

gilet (n.m.) – prsluk

guimpe (n.f.) – košulja

haut-de-forme (n.m.) – cilindar

lacet (n.m.) – vezica

maillot de corps (n.m. + prép. + n.m.) – potkošulja

manchon (n.m.) – muf

mantelet (n.m.) – kaput

montre à chaînette (n.f. + prép. + n.f.) – sat s lančićem

nœud (n.m.) – mašna

nœud papillon (n.m. + n.m) – leptir mašna

ombrelle (n.f.) – damski suncobran

paletot (n.m.) – kaputić

peignoir (n.m.) – kućna haljina

redingote à la propriétaire (n.f. + prép. + art.déf. + n.m.) – salonski kaput koji se kopča cijelom dužinom

redingote (n.f.) – salonski kaput

robe (n.f.) – haljina

ruban (n.m.) – marama

toque (n.f.) – toka

tournure (n.f.) – polukrinolina zvana *tournure*

traîne (n.f.) – šlep

veste (n.f.) – jakna

volant (n.m.) – volan

10. CONCLUSION

Dans la première partie de notre mémoire de master nous avons voulu définir la terminologie en tant que discipline. Dans la deuxième partie, nous avons analysé le type de document que nous avons traduit. Nous avons donné une brève description de l'exposition « L'impressionnisme et la mode » et des textes dans le catalogue. L'élément central de notre étude traductologique a été la traduction vers le croate du catalogue de l'exposition « L'impressionnisme et la mode » qui a été exposée au Musée d'Orsay à Paris. Ensuite, nous avons mentionné les problèmes que nous avons rencontrés en traduisant. Nous avons rencontré les plus grands problèmes en traduisant les *realia*. Ensuite, nous avons observé les différences entre la langue française et la langue croate. Nous avons donné nos exemples de traduction des constructions passives, du pronom « on », de la construction faire + infinitif et des plusieurs locutions et expressions françaises. Finalement, nous avons établi un glossaire des termes liés à la mode.

En traduisant le catalogue « L'impressionnisme et la mode », nous avons remarqué que sa spécialité est qu'il est riche en *realia*. Il comprend les notions liées à la mode, à la culture et aux lieux à Paris du 19^{ème} siècle. A cause de l'éloignement culturel, l'éloignement du temps et l'éloignement du lieu, la traduction de ces notions a posé plusieurs problèmes. Certaines notions n'existent pas dans la culture croate, et certaines notions n'existent plus même dans la culture française.

Nous avons dû décrire beaucoup de choses qui ne sont pas connues à des Croates. En traduisant beaucoup de notions liées à la mode et aux personnages du Paris du 19^{ème} siècle, nous avons employé l'insertion périphrastique et l'emprunt pour ne pas utiliser la note en bas de page. Quelquefois, nous avons utilisé les emprunts français qui existent dans la langue croate.

Il est bien entendu que, pour faire une bonne traduction, le traducteur doit avoir une bonne maîtrise de la langue source et de la langue cible, mais ce n'est pas tout. Pour traduire ce catalogue, nous avons dû analyser les codes vestimentaires français, explorer le Paris du 19^{ème}

siècle, les endroits et les personnages, parler avec les experts de la mode, etc. Ce n'est qu'alors que nous avons pu décider quelle est la meilleure manière de traduire certaine notion.

11. BIBLIOGRAPHIE

- Babić B., Finka B., Moguš M., *Hrvatski pravopis*, Školska knjiga, Zagreb: 1996
- Eco, Umberto, *Dire presque la même chose, Expériences en traduction*, Grasset, 2006
- française, Le Robert, Paris: 2007 Bédollière, Émile, *Le Nouveau Paris, histoire de ses 20 arrondissements*, Barba éditeur, 1860
- Klaić, Bratoljub, *Rječnik stranih riječi : Tuđice i posuđenice*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1983
- L'impressionnisme et la mode*, Connaissance des arts – Hors série, H.S.N°550
- Rey A. , Rey-Debove J., Robert P., *Le Nouveau Petit Robert 2009 : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2009
- Tytler, Alexander F.: *Essay on the Principles of Translation*, London, 1791
- Vinay, J.P., Darbelnet J.: *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Didier, Paris, 1977.
- Vlahov S., Florin S., *Neperovodimoe v perevode, Realii*, Masterstvo perevoda, n. 6. Moskva, Sovetskij pisatel', 1970

12. TABLE DES ILLUSTRATIONS

1. Casaquin – page 16
2. *Camille à la robe verte*, Claude Monet – page 17
3. *Jeune femme en 1866*, Édouard Manet – page 18
4. Tournure – page 19
5. *Madame Charpentier et ses enfants*, Auguste Renoir – page 19
6. *La demoiselle de magasin*, James Tissot – page 20
7. Redingote – page 21
8. *Édouard Manet*, Henri Fantin-Latour - page 22
9. *Dans un café*, Gustave Caillebotte – page 23
10. *Charles Le Cœur* – Pierre-Auguste Renoir – page 24

11. *Nana*, Édouard Manet – page 26

12. Toque – page 27

13. SITOGRAPHIE

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1030034/> <http://www.lamesure.org/>

<http://hjp.novi-liber.hr/>

<http://www.cnrtl.fr> http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_3_33?lang=fr

<http://www.larousse.fr/>

<http://www.palaisgalliera.paris.fr/fr/collections/les-collections/costumes-du-xixe-siecle>