L'empreinte du calque

La matière reproduite dans l'imaginaire de la traduction

The Print of the Calque. Reproducing the Matter in the Imaginary of Translation

Paolo Bellomo

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4965>

DOI : 10.4000/itineraires.4965

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

Paolo Bellomo, « L'empreinte du calque », *Itinéraires* [En ligne], 2018-2 et 3 | 2019, mis en ligne le 20 février 2019, consulté le 17 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/4965> ; DOI : 10.4000/itineraires.4965

Ce document a été généré automatiquement le 17 juin 2019.

Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'empreinte du calque

La matière reproduite dans l'imaginaire de la traduction

The Print of the Calque. Reproducing the Matter in the Imaginary of Translation

Paolo Bellomo

- 1 Les langues que nous parlons sont peuplées de métaphores mortes (ou lexicalisées), c'est-à-dire d'expressions qui jadis possédaient une puissance poétique de figure et qui à présent semblent signifier sans médiation. Il en va de ces langues comme des disciplines scientifiques. Celles-ci sont peuplées de notions qu'il fut un temps rayonnaient en tant qu'images et qu'aujourd'hui l'on utilise comme si leur seul sens était limité à celui que le discours universitaire leur a donné. Au sein de ce numéro qui questionne l'imaginaire de la traduction, nous voulons nous pencher sur la notion de calque et nous nous proposons de réactiver son pouvoir d'image. Pour ce faire, nous nous appliquerons à ramener la notion au procédé artisanal, technique, d'où elle est issue. Cela nous permettra de mettre à jour la façon dont le calque, en traduction, structure dans l'imaginaire et dans les faits une relation d'ordre matériel à l'original. Il s'agira donc moins de créer un nouveau discours autour du calque que d'apprendre à lire un discours qui a pu se tisser dès l'entrée de cette notion dans le vocabulaire de la traduction. Dans un premier temps, nous interrogerons la catégorie de la stylistique comparée en nous penchant sur la ligne de partage entre l'acceptabilité ou l'inacceptabilité d'un calque. Dans un deuxième temps, nous analyserons comment le discours de Chateaubriand sur la traduction du *Paradise Lost* déjoue cette ligne de partage par sa conception du calque à la vitre. Pour finir, nous retracerons brièvement l'histoire de l'entrée du mot calque dans le vocabulaire de la linguistique afin de relever le type de ressemblances qu'il inscrit entre l'original et la traduction.

La catégorie de la stylistique comparée

- 2 La catégorisation des procédés traductifs commencée avec la linguistique comparée, connaît son succès le plus éclatant, du point de vue de la diffusion, avec l'ouvrage de Vinay et Darbelnet de 1958, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Si ce n'est pas ici

le lieu de critiquer les catégories proposées par les deux auteurs, d'autres s'y étant appliqués avec pertinence¹, nous nous limiterons à observer la hiérarchie selon laquelle sont présentés les différents procédés, c'est-à-dire, dans l'ordre : emprunt, calque, traduction littérale, transposition, modulation, équivalence et adaptation. Les auteurs parlent de « traduction directe » pour les trois premiers procédés et de « traduction oblique » pour les quatre derniers (Vinay et Darbelnet [1958] 1972 : 46-47). Cette séparation nous signale explicitement le parcours d'éloignement de l'original qui va de la ressemblance immédiatement perceptible de l'emprunt – où nous sommes en présence du même mot, non traduit –, à la sortie du régime de ressemblance (même intelligible) de l'adaptation, « limite extrême de la traduction », où l'on peut traduire *cricket* par « Tour de France » (52-54). Considérons la définition que les deux auteurs offrent du calque : « emprunt d'un syntagme étranger avec traduction littérale de ses éléments. Ex. : “fin de semaine” (pour “week-end”) (6) ».

- 3 Procédé mixte donc, à la croisée entre l'emprunt et la traduction littérale, le calque est présenté comme ce qu'il y a de mieux pour suppléer à un « manque » de la langue d'arrivée². Car si l'emprunt « trahit une lacune » de celle-ci (ce qui pour Vinay et Darbelnet signifie probablement une absence d'équivalence de dictionnaire), et y remédie en faisant « couleur locale » (Vinay Darbelnet [1958] 1972 : 47), le calque, dans la mesure où il est traduction, a l'avantage de créer une nouvelle équivalence entre les deux langues qui peuvent ainsi redevenir des systèmes clos. Mais il y a plus, car, malgré tout, un calque doit être fait selon des règles précises permettant de ne plus voir la structure et la matière de la langue étrangère. Pour ce faire, il doit recourir au fond gréco-latin et à l'hypostase, sans quoi il est tout simplement « l'expression la plus concrète de l'abomination de la désolation » (48). Une telle affirmation pourrait faire sourire, la citation de l'Ancien et du Nouveau Testament pouvant paraître excessive dans le cas de maladroites traductives comme « le mariage est une association à cinquante-cinquante » pour « matrimony is a fifty-fifty association » (48). Toutefois nous allons prendre au sérieux l'affirmation de Vinay et Darbelnet dans la mesure où elle nous informe de leur pensée du traduire et du calque lui-même. Lisons deux passages, l'un tiré de l'Évangile de Matthieu, l'autre du Livre de Daniel, où l'expression apparaît :

Lors donc que vous verrez l'abomination de la désolation, dont a parlé le prophète Daniel, installée dans le saint lieu. (Matth. 24.15) (Sainte Bible : 1493)
Des forces viendront de sa part profaner le sanctuaire-citadelle, ils aboliront le sacrifice perpétuel, et y mettront l'abomination de la désolation. (Daniel 11.31) (Sainte Bible : 1377)

- 4 Or même lorsqu'on ne sait pas ce qu'est l'*abomination de la désolation*, il apparaît clairement qu'elle vient profaner un lieu sacré. Le texte de Daniel se réfère à l'épisode de 168 av. J.-C. qui voit le roi de Syrie interdire le judaïsme en Judée et, afin d'opérer une hellénisation forcée de la région, piller le temple de Jérusalem, le consacrer aux dieux grecs et installer une statue de Jupiter Olympien en soubassement derrière l'autel (voir Renan 1893 : 309-314). C'est cette statue qui est désignée par les Juifs par les mots « ΔΟΥΤΟ ΥΙΩΣ », « crotte malfaisante », expression qui fut traduite en grec par « βδέλυγμα της ερημώσεως », où βδέλυγμα renvoie étymologiquement à la « puanteur de pet, de l'excrément » (Rey [1993] 2010 : 4), puis en latin par « abominatio desolationis ». L'acte de profanation est d'une violence inouïe, violentes sont les paroles par lesquelles il est désigné. Bien que le latin et le français ne performent pas la même violence triviale, ils continuent à la désigner. *Abominare* signifie « repousser comme un mauvais présage »,

Vinay et Darbelnet repoussent certains calques comme le mauvais présage d'une profanation ravageuse et désertifiante (c'est là la part de la désolation).

- 5 Mais en quoi consisterait cette profanation ? Si nous devons appliquer par allégorie l'épisode biblique au calque traductif, nous pourrions faire équivaloir les deux religions aux deux langues, la pose de la statue de Jupiter dans le temple juif représenterait l'insertion d'éléments étrangers dans l'espace consacré de la morphologie et de la syntaxe françaises. Comme si, face à l'autre, c'était la langue tout entière en tant qu'unité qui ne pouvait plus tenir, se tenir. Mais cette allégorie pourrait convenir tout aussi bien, voire mieux, aux emprunts, ceux-ci étant un élément bien plus étranger, ou du moins bien plus immédiatement reconnaissable en tant qu'étranger. Pourquoi alors Vinay et Darbelnet ne s'expriment-ils pas avec la même violence vis-à-vis de l'emprunt ? Il nous semble que c'est parce que dans le domaine de la traduction, l'emprunt ne fait pas violence à la langue, parce qu'il n'y rentre pas, il continue de s'afficher en tant qu'étranger portant en lui la loi de la langue étrangère, en d'autres mots il confirme la séparation entre les langues. Pour cette raison, nous pourrions dire qu'il ne peut pas représenter le « mauvais présage » de l'*omen*, il est plutôt l'élément rassurant qui garantit que la coprésence de deux langues peut exister sans dégâts. Au contraire, le calque est porteur d'une inquiétante étrangeté, dont la puissance perturbante réside dans son aspect très familier : la langue française est à la fois immédiatement reconnaissable et pourtant méconnaissable. On y reconnaît du français mais, par moments, on n'y reconnaît pas le français.
- 6 Pour comprendre cette abomination, nous voulons en convoquer une autre, certes connue, exprimée en ces termes en espagnol sous la plume de Borges : « los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres³ », « les miroirs et la copulation [sont] abominables parce qu'ils multipli[ent] le nombre des hommes » (Borges 1993 : 452). Les miroirs et la copulation servent la reproduction. Ce que Borges ne dit pas mais qui nous semble implicite dans son propos – tout comme dans le réseau poétique de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* – c'est que, ce faisant, ils produisent aussi des ressemblances : une ressemblance visible identique (ou presque) dans le cas des miroirs, et des ressemblances visibles (entre autres) dans le cas de la copulation. Cette interprétation peut trouver sa confirmation dans la narration de la nouvelle borgésienne : ici, la phrase citée est la traduction fautive, par Bioy Casares, d'une phrase anglaise qui dans ses souvenirs se présente ainsi : « copulation and mirrors are abominable ». Casares la vérifie ensuite dans *The Anglo-American Cyclopaedia*, où il l'avait lue une première fois et nous restitue la phrase originale : « mirrors and fatherhood are abominable ». Dans le contexte de cette encyclopédie, ce que *mirrors* et *fatherhood* « multiplient et divulguent » n'est plus le nombre des hommes mais l'« univers visible ». La copulation est devenue paternité, le nombre des hommes est devenu l'univers entier dans sa visibilité. L'abomination que l'un des gnostiques d'Uqbar attribue aux miroirs et à la paternité doit être mise en relation avec l'absence de toute matérialité dans le monde de Tlön et d'Uqbar, où les objets n'existent pas, et où n'existent que des actes⁴. Dans cette absence de matérialité, le monde visible n'est qu'illusion. Ainsi les miroirs et la paternité sont-ils à repousser dans la mesure où, par la ressemblance, ils affichent le lien matériel entre deux choses : les uns et l'autre font trembler le système idéaliste qui régit ce monde, laissent présager une réalité matérielle.
- 7 Or l'abomination des calques invoquée par Vinay et Darbelnet pourrait relever d'une crainte similaire : les ressemblances entre la langue anglaise et la langue française mises

au jour par « le mariage est une association à cinquante-cinquante » sont abominables parce qu'elles mettent le doigt sur la matérialité de l'acte de traduction, ce qui perturbe une pensée des langues en tant que systèmes de signes. Cela trouble aussi la séparation interne du signe en signifiant et signifié, car le signifié de « cinquante-cinquante » est aussi et surtout (sans pourtant se limiter à cela) quelque chose du signifiant de « fifty-fifty ». Nous avons de la ressemblance troublante là où les deux langues, pour rester telles, séparées, demanderaient l'équivalence. Si nous suivons la logique du refus de l'abomination, nous pouvons dire que ce calque agit contre le sacré des langues, contre leur nature (leur génie, on aurait dit quelques décennies auparavant), *contre nature* tout court.

- 8 Toutefois, le miroir et la paternité (ou la copulation), suscitent d'autres questionnements permettant d'approfondir les enjeux théoriques du calque traductif. D'un côté, le miroir s'offre à une lecture de l'identité, de la ressemblance à l'identique, de l'exactement pareil ; de l'autre, la paternité et la copulation œuvrent à des ressemblances bien plus complexes qui déjouent l'identité en offrant un paradigme de traits ressemblants parce qu'issus matériellement de leur géniteur. Un glissement de l'identité de l'identique à l'identité de la construction identitaire. Or il nous semble que tout le dispositif du calque doit être pensé par l'articulation de ces deux systèmes de ressemblance.

L'abomination du miroir, le « calque à la vitre » de Chateaubriand

- 9 Plus d'un siècle avant l'ouvrage de Vinay et Darbelnet, la traduction par Chateaubriand de *Paradise Lost* de Milton fait coïncider calque et traduction littérale. Dans les remarques qui précèdent le texte traduit, Chateaubriand définit ainsi son travail :

C'est une traduction littérale dans toute la force du terme que j'ai entreprise, une traduction qu'un enfant et un poète pourront suivre sur le texte, ligne à ligne, mot à mot, comme un dictionnaire ouvert sous leurs yeux. Ce qu'il m'a fallu de travail pour arriver à ce résultat, pour dérouler une longue phrase d'une manière lucide sans hacher le style, pour arrêter les périodes sur la même chute, la même mesure, la même harmonie ; ce qu'il m'a fallu de travail pour tout cela ne peut se dire. (Chateaubriand [1836] 1861 : I)

- 10 La traduction se présente ici comme absolument littérale, où « toute la force du terme » semble s'exprimer dans la synonymie avec la traduction interlinéaire propre aux pratiques religieuses⁵. La pratique de Chateaubriand baigne dans le fantasme du *même*, but de la traduction que l'auteur croit avoir atteint par son travail⁶. C'est bien ce même souci d'identité entre les œuvres qui pousse le traducteur à laisser dans l'ambiguïté herméneutique ces mêmes passages du texte que la critique la plus fine du *Paradise Lost* n'était pas arrivée à comprendre (Chateaubriand 1861 : II-III). Chateaubriand semble affirmer que ses choix ont été dictés moins par des interprétations que par le poème *tel qu'il est* :

On dit que de nouvelles traductions de Milton doivent bientôt paraître ; tant mieux ! on ne saurait trop multiplier un chef-d'œuvre : mille peintres copient tous les jours les tableaux de Raphaël et de Michel-Ange. Si les nouveaux traducteurs ont suivi mon système, ils reproduiront à peu près ma traduction ; ils feront ressortir les endroits où je puis m'être trompé. (Chateaubriand [1836] 1861 : XIII)

- 11 Si l'on retraduit *littéralement* le *Paradise Lost*, on ne peut que « reproduir[e] à peu près », la traduction que Chateaubriand vient de publier, reproduisant et multipliant le chef-

d'œuvre lui-même. Le « mot à mot » de sa traduction est d'ailleurs comparé aux copies des peintres, ce qui n'étonne pas si l'on regarde la façon dont le poète présente son opération :

J'ai calqué le poème de Milton à la vitre ; je n'ai pas craint de changer le régime des verbes lorsqu'en restant plus *français* j'aurais fait perdre à l'original quelque chose de sa précision, de son originalité ou de son énergie : cela se comprendra mieux par des exemples.

Le poète décrit le palais infernal, il dit :

Many a row

Of starry lamps.....

.....Yelded light

As from a sky.

J'ai traduit : Plusieurs rangs de lampes étoilées... émanent la lumière comme un firmament. » Or, je sais qu'*émaner* en français n'est pas un verbe actif ; un firmament n'*émane pas de la lumière*, la lumière *émane d'un firmament* : mais traduisez ainsi, que devient l'image ? Du moins le lecteur pénètre ici dans le génie de la langue anglaise ; il apprend la différence qui existe entre les régimes des verbes dans cette langue et dans la nôtre. (Chateaubriand [1836] 1861 : III-IV)

- 12 Plusieurs points doivent retenir notre attention. Le premier, fondamental, réside dans la foi que par les modifications apportées à la langue française, le lecteur puisse avoir accès au génie de la langue anglaise. En d'autres mots, la traduction devient une façon de prendre l'original comme un document de l'autre langue. Cette possibilité d'accès au document ne se réalise pas par la comparaison entre original et traduction mais est inscrite à même le texte de traduction, dans la mesure où l'original y est inscrit. Le deuxième point à retenir tient à cette présence de deux langues dans ce français, cette même présence perturbante et violente que Vinay et Darbelnet reprochent aux calques « abominables ». Ici, l'image du calque à la vitre semble pouvoir redoubler l'image des miroirs borgesiens : ce n'est pas qu'une question de verre, c'est que, tout comme un miroir, le calque à la vitre permet d'accéder à des ressemblances exactes entre original et reproduction ; le caractère bidimensionnel des deux images conforte la comparaison.
- 13 Et pourtant le calque à la vitre a quelque chose de plus que le miroir : certes, en tant qu'activité et procédé artistique il défie la passivité de phénomène du miroir, mais il requiert aussi du contact avec son original. Si calquer à la vitre n'est pas imiter mais *reproduire* exactement et sans possibilité d'erreur une œuvre dessinée, c'est parce que l'exactitude du processus technique est garantie par le contact entre le papier-calque et le dessin original et entre le premier et la vitre. Nous tenons à souligner cet aspect dans la mesure où la reproduction technique (à l'identique) des images, jusqu'à l'arrivée de la photographie, ne pouvait se faire que par contact avec l'original ou avec une matrice (tirée ou pas) de ce dernier⁷. Or c'est bien la nécessité du contact qui nous amène vers l'abomination de la paternité ou de la copulation nommée par Borges et dont nous allons traiter dans les pages suivantes.
- 14 Même si cela peut paraître évident, nous préférons souligner que c'est en croyant Chateaubriand lorsqu'il dit « calquer à la vitre » que nous allons poursuivre notre réflexion. Croire au calque veut dire croire à la dose d'objectivité dont il se fait porteur, au court-circuit intertextuel qu'il peut permettre de concevoir. Cela veut dire renoncer à un jugement définitif et universalisant sur ce qu'est traduire afin de concevoir une historicisation non seulement de sa pratique et de sa pensée mais aussi de ce qu'est l'objectivité en traduction⁸.

Le calque de « calque » et l'abomination de la paternité

- 15 Pour comprendre les raisons qui font de l'élément de contact une qualité fondamentale du calque, nous allons reparcourir brièvement l'histoire de l'entrée de ce mot dans le vocabulaire de la linguistique. Le *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey signale 1892 comme date de la première utilisation spécialisée du mot. Vraisemblablement, l'année renvoie à un écrit de Louis Duvau dans les *Mémoires de la société linguistique de Paris*⁹. Dans une partie consacrée aux « expressions hybrides », l'auteur s'exprime ainsi :

Un autre phénomène d'hybridation est la création dans une langue d'un mot nouveau, dérivé ou composé à l'aide d'éléments existant déjà dans cette langue et ne se distinguant en rien par l'aspect extérieur des mots plus anciens, mais qui, en fait, n'est que le calque d'un mot existant dans la langue maternelle de celui qui s'essaye à un parler nouveau. (Duvau 1892 : 191-192)

- 16 Celui qui parle dans une langue autre que la sienne calque celle-ci en parlant. L'étranger semble être à la base même du processus d'étrangéisation. Mais nul ne nous renseigne sur ce que *calque* veut dire, sur le processus même de ce calque. Or il se trouve que le verbe *calquer* tel qu'il est défini par les dictionnaires et utilisé aujourd'hui a perdu une partie des significations encore vivantes au XIX^e siècle. Aujourd'hui le *Trésor de la langue française* précise uniquement « reproduire par calque » ; la définition du mot *calque*, dans la section concernant le procédé technique, indique ainsi :

A.— Copie d'un dessin ou de toute autre production graphique, exécutée le plus souvent sur papier transparent et permettant de le reporter sur un autre support. [...]

— P. méton. Procédé par lequel on obtient de telles copies. Reproduire un dessin par le calque¹⁰.

- 17 Il est intéressant de constater que la formule « exécutée le plus souvent », tout en ouvrant à d'autres procédés possibles, n'en indique nullement la spécificité. C'est ce que nous constatons également dans le *Dictionnaire d'histoire de l'art* de Jean-Pierre Néraudau :

Dessin reproduisant exactement une œuvre. Plusieurs procédés permettent cette reproduction ; le plus simple est de placer sur l'œuvre que l'on veut reproduire un papier transparent dit « papier calque » ou simplement « calque » et de relever soigneusement les contours avec un crayon ou une plume. Les calques sont nécessaires aux graveurs pour les gravures de reproduction, aux artistes qui veulent conserver certains éléments de leurs croquis très exactement. Le transport sur pierre est une manière de calque. (Néraudau [1985] 1996 : 75)

- 18 Néraudau mentionne l'existence de plusieurs procédés mais, en un premier temps, se limite à expliquer dans le détail le plus simple, celui de la reproduction sur papier-calque. Il est toutefois plus généreux que le *TLF* lorsqu'il nomme le « transport sur pierre » ; il s'agit d'un mode de préparation d'une pierre lithographique au moyen d'un dessin tracé à l'encre grasse sur un papier spécial que l'on applique ensuite sur la pierre où il dépose ses parties grasses. Le travail du contact y apparaît donc plus clairement. Ce rebondissement nous permet de placer le procédé du calque au plus près de sa signification principale du début du XIX^e siècle. Dans l'édition de 1798 (et depuis celle de 1718) du *Dictionnaire de l'Académie française*, sous l'entrée *calquer* on trouve cette seule signification : « Contre-tirer un dessein, le copier trait pour trait, en passant une pointe sur les traits, afin qu'ils s'impriment sur un papier, une toile, une planche de cuivre¹¹. » Nous sommes revenus d'une opération où la main de l'homme est à l'origine du trait résultant de la copie à un

procédé d'empreinte, d'impression. Pour le *Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts* de 1858, cela est encore plus clair, car calquer consiste à « contre-tirer ou répéter un dessin par un moyen mécanique, qui consiste à suivre le trait original et à en transmettre la trace sur un papier, un enduit, un cuivre ou toute autre matière propre au dessin, à la peinture ou à la gravure¹² ». La trace n'est plus tracée directement par le reproducteur, mais elle est transmise d'un objet à l'autre par pression. Faux paradoxe, l'intervention médiate de l'artiste demande bien plus d'art que le calque du papier-calque. Ainsi lit-on dans le même dictionnaire :

L'homme qui ne sait point dessiner ne peut, quelque soin qu'il y apporte, faire un bon calque, ni même en tirer parti, quelque précieux qu'il soit ; le talent seul en donne les moyens. L'homme habile fait peu usage du calque, il est cependant des cas où ce moyen mécanique lui épargne un temps précieux en lui donnant promptement des résultats qu'il ne pourrait obtenir que par des opérations beaucoup plus longues¹³.

- 19 Calquer relève de l'empreinte, procédé qui affiche d'autant plus la dimension indispensable du contact entre l'original et sa reproduction ; un contact que le reproducteur doit préparer techniquement et duquel, en même temps, il est absent.
- 20 Il se trouve que la langue française commence à utiliser le verbe *calquer* et le substantif *calque* en calquant les italiens *calcare* et *calco* (Rey [1993] 2010 : 365)¹⁴. À l'origine, le premier, signifie « fouler avec les pieds » ; au XIII^e siècle, il passe déjà à la signification d'« appuyer, presser par son poids » et, ainsi utilisé, il finit par être entendu dans sa spécialisation technique de « presser un dessein sur quoi que ce soit afin qu'il y reste imprimé¹⁵ » chez le Vasari des *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*. Lorsqu'il rentre dans la langue française, au XVII^e siècle, la dimension de la pression reste primordiale. Pour ce qui est du substantif *calco*, déverbal de *calcare*, la situation montre d'emblée sa complexité : il commence à être utilisé entre le XVII^e et le XVIII^e siècle en Italie pour désigner à la fois le calque bidimensionnel et l'empreinte, le moulage tridimensionnel dans le plâtre, l'argile, la cire (Battaglia 1962 : 529, Battisti et Alessio 1975 : 675). Le français calque donc le mot *calco* en délaissant les significations pour lesquelles il a déjà ses propres mots, *moulage*, *empreinte*. Ce faisant, il le coupe une première fois du champ sémantique de l'empreinte, de la prise de forme, engendrant sans doute le mouvement qui mènera à sa réduction à la seule signification de calque tracé sur papier-calque¹⁶.
- 21 Toutefois, il nous semble que ce sémantisme oublié dans le calque du mot *calco* peut servir à comprendre davantage le calque traductif et à nous faire réfléchir théoriquement à l'abomination de la paternité nommée plus haut.
- 22 Il s'agit moins d'une violence théorique faite au mot que de le faire résonner avec son histoire et avec les mots pouvant apparaître dans les discours d'autres traducteurs se proclamant « littéralistes » (voir Leconte de Lisle 1861 : IV, VII).
- 23 Dans *La Ressemblance par contact*, Georges Didi-Huberman trace pour la première fois, au sein de la discipline de l'histoire de l'art, l'histoire de l'empreinte en tant que processus, paradigme et procédure (Didi-Huberman 2008 : 12). Dès l'introduction de l'ouvrage, l'auteur souligne que le processus de l'empreinte peut être l'« image dialectique » disant à la fois le *contact* et la *perte*, et tout aussi bien « le contact de la perte que la perte du contact » (Didi-Huberman 2008 : 18). Ne serait-ce que par cette double articulation, cette *injonction paradoxale*, son étude peut intéresser le chercheur questionnant les relations

entre l'original et la traduction. Les quelques questions posées par l'image dialectique de l'empreinte ne font que le confirmer :

Le processus d'empreinte est-il *contact de l'origine* ou bien *perte de l'origine* ? Manifeste-t-il l'authenticité de la présence (comme processus de contact) ou bien, au contraire, la perte d'unicité qu'entraîne sa possibilité de reproduction ? Produit-il l'unique ou le disséminé ? L'auratique ou le sériel ? Le ressemblant ou bien le dissemblable ? L'identité ou bien l'indéfinissable ? La décision ou le hasard ? Le désir ou bien le deuil ? La forme ou bien l'informe ? Le même ou l'altéré ? Le familier ou bien l'étrange ? Le contact ou bien l'écart ? (Didi-Huberman 2008 : 18)

- 24 Insérer le calque traductif, en tant qu'empreinte, dans la dialectique du processus artisanal, revient à ancrer l'origine et le contact à une matière aux qualités perceptibles. Tous les binômes du questionnement de Didi-Huberman se trouvent dès lors reliés à une perception matérielle de l'original littéraire qui, seule, peut rendre concevable la comparaison.
- 25 L'historien de l'art nous rappelle que le calque est souvent méprisé parce qu'en lui « il n'y a rien à regarder, comme œuvre d'art, parce qu'il n'y a qu'empreinte – la non-œuvre par excellence » (Didi-Huberman 2008 : 20). Contre une telle vision rabaissante de l'empreinte, héritée principalement de la Renaissance italienne, Didi-Huberman montre comment ce qu'on a fini par appeler *image* s'est structurée, dès la préhistoire, à partir d'un jeu entre des « empreintes faites » (par des êtres humains ou des animaux) et des « empreintes imitées », entre un « réalisme fortuit » et un « réalisme intentionnel », permettant d'aller de la « ressemblance aperçue » à la « ressemblance construite¹⁷ ». En d'autres mots, les premières imitations étaient des imitations de traces laissées (in)volontairement : ainsi, sur les parois des cavernes magdaléniennes, les archéologues ont pu trouver à côté de vraies griffades d'ours, des « fausses » qui avaient été réalisées par l'homme. L'empreinte est à la fois *motif* et *processus* de l'image.
- 26 Si nous soulignons cela avec Didi-Huberman, c'est parce que l'empreinte nous permet de saisir la question des ressemblances en art, en deçà de l'esthétique :

La reproduction humaine nous permet de formuler la question de la ressemblance en des termes dégagés du sens académique que le mot « imitation » a pu prendre, en esthétique et en histoire de l'art, depuis la Renaissance. Bien avant que d'être le résultat d'une bonne compétence mimétique de l'artiste « figuratif », la ressemblance est d'abord un paradigme anthropologique : elle pose une question de transmission – « à même l'humain », si l'on peut dire, là où se conjuguent la reproduction sexuelle et l'institution généalogique. Ressembler, c'est d'abord ressembler à ses parents, et l'organisation symbolique d'une société se doit d'inventer, à chaque fois, la loi congruente pour exprimer ce rapport visuel, cet héritage lourd de sens. Dans un tel contexte, certains objets sont institués à leur tour pour réifier la transmission de ressemblance : ce sont les images. On comprendra aisément que le processus de l'empreinte, en deçà ou au-delà des très classiques métaphores spéculaires – qui font en général l'impasse sur la dimension du contact –, soit particulièrement propice à servir un tel enjeu. (Didi-Huberman 2008 : 52-53)

- 27 L'empreinte se prête plus que l'imitation figurative à assurer cette transmission de ressemblances dans la mesure où sa « copie » est « l'enfant charnel, tactile, et non le reflet atténué de son "modèle", ou plutôt de sa forme parente » (Didi-Huberman 2008 : 52-53). D'une autre matière que l'original et pourtant issue d'elle, l'empreinte porte en elle l'origine *transmise*. Ce faisant, elle rend la ressemblance, tel un enfant, légitime, légitimée ; elle fonde une *authenticité* de ce qui est produit.

- 28 Le calque, en tant qu'empreinte, se présente comme portant en lui, matériellement, quelque chose de l'original calqué. En d'autres termes, la transmission dont il est issu, la légitimité et l'authenticité que cela comporte, lui permettent de se présenter comme un *phénomène auratique* relié au phénomène auratique de l'original.
- 29 La traduction, sous la forme du calque, confirme et redouble cette aura. Car le calque de premier abord pourrait être classé sous la catégorie de « trace » dans la distinction opérée par Benjamin :
- Trace et aura. La trace est l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée. L'aura est l'apparition d'un lointain, quelque proche que puisse être celui qui l'évoque. Avec la trace nous nous emparons de la chose ; avec l'aura c'est elle qui se rend maîtresse de nous. (Benjamin [1924-1939] 1989 : 464)
- 30 Il est vrai que dans les calques non abominables cités par Vinay et Darbelnet (« fin de semaine » pour *week-end*), nous pouvons reconnaître la trace de la langue étrangère au moment même où nous en constatons et performons l'appropriation. Mais les calques abominables, tout comme le « plusieurs rangs de lampes étoilées... émanent la lumière comme un firmament » chateaubriandien, témoignent d'une emprise de l'original (l'objet auratique) sur l'écriture en français. Sous cette forme proche presque saisissable (cinquante-cinquante pour *fifty-fifty*), ils ne font que nous mettre en présence du caractère inapprochable de l'original¹⁸ (ce serait là l'un des modes d'accès à l'anglais que Chateaubriand croyait ouvrir par sa traduction). L'original serait donc le *lointain* que la traduction s'efforce de faire apparaître en gardant une partie de sa matérialité. Contact et perte se retrouvent donc unis dans le calque selon ce que l'anthropologue Frazer nommait « magie contagieuse », selon laquelle « des choses qui ont été une fois réunies, et sont ensuite séparées, restent néanmoins, malgré l'éloignement, unies par un lien de sympathie si puissant que tout ce qu'on fait à l'une affecte également l'autre » (Frazer [1890-1915] 1981-1984 : 113). Pour ne citer qu'un exemple parmi ceux évoqués par Frazer, les indigènes du sud de l'Australie croient qu'on peut rendre un homme boiteux en plaçant dans l'empreinte de ses pas des éclats de verre ou d'autres matériaux¹⁹. Il y a donc un « pouvoir du contact » qui va de pair avec un « pouvoir de la distance » ; ces deux pouvoirs opèrent également dans les masques mortuaires et dans la *Sainte Face*, où « rien n'est plus facile – métonymie oblige – que de prêter à l'*inanimé* de l'empreinte ce pouvoir magique de l'*animation* avec laquelle elle fut un moment en contact, et même d'où elle tire sa nature d'empreinte » (Didi-Huberman 2008 : 86). Si nous nommons la *Sainte Face*, c'est justement parce que, comme le souligne Didi-Huberman, elle subvertit la relation habituelle entre « ressemblance par image » et « ressemblance par vestige ». L'image n'est plus. Dans la mesure où elle relève moins d'une *apparence* artistiquement construite (objet isolable et unique) que d'une *apparition* d'un lointain par un contact ayant transmis la sacralité du corps original à l'objet l'ayant touché. Ainsi l'*imitatio* artistique passe-t-elle au second plan par rapport à la reproduction par empreinte. Cette dernière est bien plus porteuse de l'aura que la première.
- 31 C'est la matérialité du processus, tout comme la sacralité (cultuelle ou culturelle) investissant l'original, qui rend possible la dialectique de l'aura. Ce qui rend le calque abominable c'est donc cette relation de ressemblance-dissemblance qu'il entretient à la fois avec l'original, la langue de celui-ci et la langue d'arrivée. Certains traits sont reconnaissables mais, comme entre un parent et son enfant, ils se trouvent modifiés et pourtant demeurent, d'une certaine manière, les mêmes. Ils se situent quelque part entre ce que Samoyault a appelé « la ressemblance sans l'identité » et « l'identité sans la

ressemblance » : il s'agirait d'une ressemblance dissemblable ou d'une dissemblance ressemblante, ou mieux encore d'une « ressemblance habitée de dissemblances » (Samoyault 2012).

- 32 Si le calque à la vitre laisse peu d'espace à cette modification, dans la mesure où il travaille l'identique, le calque-empreinte permet de concevoir cette ressemblance dissemblable par la figure de la matrice. Citons longuement Didi-Huberman pour mesurer le rôle que celle-ci peut jouer dans notre réflexion :

La matrice nous dit le lieu où se forme – où se coagule – la ressemblance. En elle se pérennise l'Autrefois des ancêtres et surgit le Maintenant de l'enfant qui naît. En elle, l'institution des images trouve un modèle – un fantôme – de formation naturelle, d'embryogenèse. Ce modèle est tout en même temps physiologique, technique et mythique : il infléchit à chaque fois ce que l'empreinte peut connoter, en tant que paradigme, dans l'ordre du discours. Il nous apprend surtout, et c'est là une première surprise, ce que le mot « forme » veut dire.

Qu'est-ce qu'une forme ? pour ne pas trop frémir devant la gravité philosophique de cette question trop subitement posée, répondons avec le jeu étymologique que nous permet la langue française : c'est une *fourme*. C'est-à-dire un *fromage* – un *formage*, si l'on préfère. On se trompe à vouloir réduire la notion de forme à une seule chose métaphysique, une idée platonicienne dénotant la maîtrise du logos sur le monde matériel... Les artisans [...] ont leur propre définition de la forme, qui est plus technique et, peut-être, plus rigoureuse : pour eux, la forme est un patron, un moule, une matrice. Quelque chose que nous appellerions spontanément une *forme en négatif*, *contre-forme* du résultat désiré. Ou encore cette chose capable de *donner forme* à quelque chose d'autre, par exemple la matière pâteuse venue s'y empreindre, par pression à froid par cuisson ou par coagulation. La langue, comme c'est souvent le cas, a tendance à glisser du processus au résultat, du point de départ (le moule, ou forme négative) au point d'arrivée (le tirage, ou forme positive). Mais nous ne devons pas isoler les termes les uns des autres, faute de quoi c'est le système tout entier qui deviendra incompréhensible. Or, l'empreinte est bien ce système : *forme* et *contre-forme* réunies en un même dispositif opératoire de morphogenèse. (Didi-Huberman 2008 : 53-54)

- 33 Nous pouvons commencer à considérer que dans le calque la matrice est ce lieu où « se coagule » la ressemblance. La figure de la matrice est d'ailleurs déjà au centre des analyses intertextuelles de Gérard Genette et éminemment dans son analyse du pastiche (Genette 1982). Didi-Huberman insiste ici sur le fait que la matrice est le lieu où *forme* et *contre-forme* coïncident. Suivant les suggestions de l'auteur, nous devons considérer que la matrice-forme est issue par moulage et empreinte de la matière elle-même. Rendre transitif le verbe *émaner* en français en calquant l'anglais signifie reconnaître que la matière de l'original est la distribution des mots et de leurs fonctions. Reconnaissance qui ne procède pas par abstraction de règles ou des structures (on aurait là une matrice de pastiche à la Genette) mais par le moulage concret de la matière de l'original. C'est en cela que le calque doit être considéré aussi *objectif* qu'un emprunt. Ainsi, tout comme l'emprunt, le calque ouvre l'accès à la matière de l'original et, sans doute plus que l'emprunt, à son essence, c'est-à-dire à ce qui le constitue en tant qu'original, à son *originalité*. Car faisant apparaître le lointain, ce n'est nulle autre chose que le temps d'une origine que le calque nous offre. Une origine dont la connaissance, selon Benjamin, s'opère de la façon suivante :

L'origine ne se donne jamais à connaître dans l'existence nue, évidente, du factuel, et sa rythmique ne peut être perçue que dans une double optique. Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part

comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert. (Benjamin [1928] 1985 : 43-44)

- 34 Le calque, en tant que traduction travaillant la ressemblance perceptible, ne peut que se présenter comme cette restauration et restitution signalant qu'il y a origine, qu'il y a un original. Didi-Huberman, qui n'a jamais cessé d'interroger la notion d'aura, parle de celle-ci comme de ce qui « laisserait à l'espace le temps de se retramer autrement, de redevenir du temps » (Didi-Huberman 1992 : 105). L'espace qu'est la matière verbale, par l'attention suscitée en tant qu'abomination, a le temps de redevenir du temps. Ce que les calques abominables font, c'est attirer l'attention sur eux-mêmes, c'est empêcher la lecture de procéder sans accidents. Ce faisant, ils amènent à interroger les causes de ces accidents. En d'autres termes, le calque signale qu'il y a renvoi à l'énonciation matérielle et historique qu'est l'original en tant que distribution précise de mots.
- 35 Si nous avons voulu parcourir ce chemin, c'est pour montrer comment l'une des catégories les plus banalisées de la linguistique, de la stylistique, bref du discours traductif peut être porteuse d'histoires étymologiques, littéraires et traductives difficilement soupçonnables lorsqu'on évolue dans une seule langue et dans une seule discipline. Mais cela nous a permis aussi de constater comment l'utilisation de l'imaginaire du calque par Chateaubriand performe une matérialisation de l'original et laisse entrevoir un processus d'*originalisation* de la matière. Nous nous réservons d'analyser ailleurs les caractéristiques de cette matière.

BIBLIOGRAPHIE

Ballard, Michel, 2006, « À propos des procédés de traduction », *Palimpsestes* [En ligne], Hors série, <http://palimpsestes.revues.org/386>, consulté le 20 janvier 2019.

DOI : 10.4000/palimpsestes.386

Battaglia, Salvatore, 1962, *Grande dizionario della lingua italiana*, t. II, Turin, Unione tipografico-editrice torinese.

Battisti, Carlo et Alessio, Giovanni, 1975, *Dizionario etimologico italiano*, Florence, Barbera.

Benjamin, Walter, [1974] 1982, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, trad. fr. Jean Lacoste, Paris, Payot.

Benjamin, Walter, [1928] 1985, *Origine du drame baroque allemand*, trad. fr. S. Muller, Paris, Flammarion.

Benjamin, Walter, [1924-1939] 1989, *Paris, capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*, trad. fr. J. Lacoste, Paris, Éditions du Cerf.

Benjamin, Walter, [1939] 2008, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. fr. M. de Gandillac revue par R. Rochlitz, Paris, Gallimard.

Berman, Antoine, 1999, *La Traduction et la Lettre ou l'Auberge du lointain*, Paris, Seuil.

Borges, Jorge Luís, 1993, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », dans *Œuvres complètes*, trad. fr. R. Caillois, N. Ibarra et P. Verdevoye revue par J.-P. Bernès, Paris, Gallimard.

Chateaubriand, François-René de, [1836] 1861, « Remarques », dans John Milton, *Le Paradis perdu*, Paris, Renault et Cie, p. I.

Daston, Lorraine et Galison, Peter, [2007] 2012, *Objectivité*, trad. fr. S. Renaut et H. Quiniou, Dijon, Les presses du réel.

Didi-Huberman, Georges, 1992, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit.

Didi-Huberman, Georges, 2008, *La Ressemblance par contact*, Paris, Minuit.

Duvau, Louis, 1892, « Varia », dans *Mémoires de la société linguistique de Paris*, t. VIII, p. 185-192.

Frazer, James George, [1890-1915] 1981-1984, *Le Rameau d’or*, trad. fr. A. Frazer, P. Sayn et H. Peyre, t. I, Paris, Laffont.

Genette, Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

Gusmani, Roberto, 1986, « Calchi semantici e calchi strutturali », dans *Saggi sull’interferenza linguistica*, Florence, Le Lettere.

Leconte De Lisle, Charles Marie René, 1861, « Préface », dans *Idylles de Théocrite et Odes anacréontiques*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise.

Néraudau, Jean-Pierre, [1985] 1996, *Dictionnaire d’histoire de l’art*, Paris, PUF.

Pym, Anthony, 2016, *Translation Solutions for Many Languages. Histories of a flawed dream*, Londres, New York, Bloomsbury.

Renan, Ernest, 1893, *Histoire du peuple d’Israël*, t. IV, Paris, Lévy.

Rey, Alain (dir.), [1993] 2010, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Sainte Bible (La), 1956, trad. fr. École biblique de Jérusalem, Paris, Desclée-de Brouwer.

Samoyault, Tiphaine, 2012, « La fidélité comme loi morale du témoignage et de la traduction », communication au colloque « Traduire l’expérience au-delà de ses limites » (Université Blaise Pascal, 16-17 octobre 2012).

Vinay, Jean Paul et Darbelnet, Jean-Louis, [1958] 1972, *Stylistique comparée du français et de l’anglais : méthode de traduction*, Paris, Didier.

NOTES

1. Nous renvoyons, entre autres, à Ballard (2006) et à Pym (2016).

2. Voici les définitions d’emprunt et de traduction littérale présentées dans Vinay et Darbelnet (1972 : 8, 48) : « Emprunt. Mot qu’une langue emprunte à une autre sans le traduire », « La traduction littérale ou mot à mot désigne le passage de LD [langue de départ] à LA [langue d’arrivée] aboutissant à un texte à la fois correct et idiomatique sans que le traducteur ait eu à se soucier d’autre chose que des servitudes linguistiques : ex : “I left my spectacles on the table downstairs : J’ai laissé mes lunettes sur la table en bas”. »

3. Dans la nouvelle, la formule est la traduction fautive, par Bioy Casares, d’une phrase anglaise qui dans ses souvenirs était « Copulation and mirrors are abominable ». La vérification de *The Anglo-American Cyclopaedia* devait restituer la phrase originale bien modifiée : « mirrors and fatherhood are abominable » dans un contexte où ce qu’ils multiplient n’est plus le nombre des hommes mais l’« univers visible » qui est défini comme « une illusion ou plus précisément un sophisme ».

4. Borges s'applique à décrire la façon dont le langage de Tlön prend en charge cet idéalisme où l'espace n'existe pas, où il n'y a que le temps. Voir Borges (1993 : 457).
5. Dans des cas comme celui-ci, le littéralisme est l'une des formes que prend la sacralisation de l'œuvre d'art littéraire ; dans une métamorphose qui rappelle la trajectoire historique de l'aura benjaminienne, ce type de littéralisme pourrait être considéré comme le résidu du religieux dans un contexte de traductions laïques, la façon dont la valeur culturelle ne cesse de parasiter la valeur esthétique. Voir Benjamin ([1939] 2008 : 18-24).
6. Voulant défendre la dimension étonnante de l'entreprise de Chateaubriand, Antoine Berman coupe la citation avant la triple et péremptoire satisfaction de « la même chute, la même mesure, la même harmonie ». Voir Berman (1999 : 97-114).
7. Comme le souligne justement Georges Didi-Huberman, nous sommes là face à un aspect fondamental que Benjamin n'a pas « su voir » dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Didi-Huberman 2008 : 72-73).
8. Pour une histoire et une analyse épistémologique de l'objectivité, nous renvoyons à Daston et Galison ([2007] 2012).
9. C'est du moins ce que suggère Roberto Gusmani (1986 : 220).
10. Centre national de ressources textuelles et lexicales [En ligne], <http://www.cnrtl.fr/definition/calque>, consulté le 20 janvier 2019.
11. *Dictionnaire de l'Académie française*, t. I, Paris, Smits et Cie, 1798, p. 188.
12. *Dictionnaire de l'Académie de Beaux-Arts* [1858], Paris, Firmin Didot, 1869, t. III, p. 5.
13. *Ibid.*, p. 6.
14. Certes, certains pourraient parler d'un emprunt de l'italien et cela serait tout aussi légitime dans la mesure où, comme le dit Roberto Gusmani, « la différence entre calque et emprunt est une différence de gradation et non pas de nature ». L'anglais et l'allemand peuvent utiliser *loan translation* et *Lehnübersetzung* pour dire le calque. Nous considérons l'emprunt comme le procédé qui n'adapte pas (ou crois ne pas adapter) morphologiquement l'expression étrangère (Gusmani 1986 : 12, 15).
15. Ainsi dans la quatrième édition (1729-1738) du *Vocabolario degli accademici della Crusca*, [En ligne], www.lessicografia.it : « pigiare un disegno sopra checchessia perché vi rimanga impresso ».
16. Pourtant ce passage par la langue étrangère nous permet de déconstruire et mieux percevoir l'articulation entre ce qui est de l'ordre de l'*emprunt* et ce qui est de l'ordre de l'*empreint*, du calque. La relation à la fois d'homophonie et de quasi-homophonie (selon le locuteur) entre *empreint* et *emprunt* peut fournir un corrélatif sonore de la façon dont les pratiques traductives peuvent se confondre et se distinguer à la fois.
17. Pour l'héritage de la Renaissance italienne, où « il n'est plus question d'imprimer une matière par une forme-sceau, [...] mais d'exprimer une idée par une forme-dessein, un *disegno* », voir Didi-Huberman (2008 : 92 et suiv.) – Pour les « empreintes faites » et les « empreintes imitées » nous renvoyons à Didi-Huberman (2008 : p. 46-51).
18. Voir Benjamin ([1974] 1982 : 200) : « Une conception de l'aura qui voit en elle "l'unique apparition d'une réalité lointaine". Cette définition a le mérite d'éclairer le caractère culturel de l'aura. Le lointain par essence est l'inapprochable ; pour l'image qui sert au culte, il est, en effet, capital qu'on ne puisse l'approcher. »
19. Pour plus d'exemples voir Didi-Huberman (2008 : 74 et suiv.).

RÉSUMÉS

Au centre de la réflexion de l’article se situe le procédé traductif que l’on nomme calque. Son affirmation en tant que catégorie de la linguistique et de la stylistique comparée s’est opérée à partir de la fin du XIX^e siècle. L’article se propose d’analyser l’imaginaire inscrit dans une opération qui prend son nom d’un procédé relevant des arts plastiques et tout particulièrement de souligner la façon dont cette opération structure une relation d’ordre matériel à l’original. En interrogeant la ligne de partage entre l’acceptabilité ou l’inacceptabilité d’un calque par la langue de traduction, en analysant le discours du *calque à la vitre* que Chateaubriand tient à propos de la traduction du *Paradise Lost* et en retraçant l’étymologie du mot *calque*, nous souhaitons relever le type de ressemblances que celui-ci permet de percevoir entre l’original et la traduction lorsqu’il est pris hors métaphore.

This article explores a translation procedure known as *calque* or loan translation, a type of text that emerged in comparative linguistics and stylistics at the end of the nineteenth century. First, it shows that the original term *calque* was in fact connected to the fine arts. It then goes on to analyze the imaginaries which are inherent to a loan translation. The main objective is to highlight the material relationship that developed between original texts and loan translations. By examining the acceptability and unacceptability of different loan words in the target language, Chateaubriand’s discourse on the *calque à la vitre*, and the etymology of the word *calque*, our intent is to study the similarities between original texts and their translations.

INDEX

Mots-clés : traduction, calque, histoire du calque, Chateaubriand (François-René de), épistémologie de la traduction, matrice, imitation, imaginaire de la traduction, beaux-arts

Keywords : translation, loan translation (calque), history of the calque, Chateaubriand (François-René de), theory of resemblance, epistemology of translation, imaginary of translation, imitation, fine arts

AUTEUR

PAOLO BELLOMO

CERC, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, CRPM, Université Paris Nanterre, EA 1573 Scènes du monde, création, savoirs critiques, Université Paris 8, Vincennes – Saint-Denis