



HAL
open science

Traduire ou ne pas traduire les répétitions

Emmanuelle Prak-Derrington

► **To cite this version:**

Emmanuelle Prak-Derrington. Traduire ou ne pas traduire les répétitions. Nouveaux Cahiers d'Allemand : Revue de linguistique et de didactique, 2011, 29 (3), pp.293-305. halshs-00631009

HAL Id: halshs-00631009

<https://shs.hal.science/halshs-00631009v1>

Submitted on 11 Oct 2011

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

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

Traduire ou ne pas traduire les répétitions

1 Remarques introductives

1.1 La mauvaise réputation de la répétition

Si elle est saluée et reconnue comme un principe de composition fondamental en musique ou en poésie, dans bien d'autres domaines, la répétition a mauvaise réputation ; répéter, c'est ne rien dire de nouveau, ne pas pouvoir dire autrement, c'est un défaut de style. J'entends ici par répétition le retour à l'identique et sans variation d'un mot ou d'une structure syntaxique, en contact immédiat ou bien différé. La répétition équivaut à un blocage de la synonymie et de la substitution, et s'oppose en ce sens à la reformulation qui pose et établit un rapport d'équivalence sémantique, voire pragmatique, mais en aucun cas une équivalence formelle. On peut considérer la traduction comme un mouvement de reformulation d'une langue à l'autre, étant entendu que pour bien traduire, le traducteur doit se détacher de la forme des mots de la langue-source, pour trouver des équivalents sur le plan du sens dans la langue-cible.

Dans cette vaste opération de reformulation qu'est la traduction, il convient cependant de s'interroger sur la place qu'occupe la répétition à l'identique d'unités lexicales et/ou syntaxiques dans le texte-source, et sur la nécessité et la possibilité de les maintenir dans le texte traduit.

Il ne viendrait à l'idée d'aucun traducteur de traduire chaque fois différemment un même vers répété à la fin de chaque strophe dans un poème, mais dès qu'on entre dans le domaine de la prose et du récit, c'est pourtant ce qui se produit. Le passage de la langue-source à la langue-cible s'accompagne en général d'un effacement, voire d'une suppression de la répétition à l'identique, et de l'apparition de la variation, là où l'auteur avait choisi la reprise littérale. Ce besoin de variation du traducteur n'est pas sans évoquer ce que l'écrivain Milan Kundera stigmatise comme un véritable « réflexe de synonymisation » dans un essai des *Testaments trahis*, essai dont on peut contester la virulence, mais qui a le mérite de souligner la prégnance de la norme du « Beau Style » en français écrit :

Le besoin d'employer un autre mot à la place du plus évident, du plus simple, du plus neutre [...] pourrait s'appeler réflexe de synonymisation, réflexe de presque tous les traducteurs. Avoir une grande réserve de synonymes, cela fait partie de la virtuosité du « beau style » [...]. Ce besoin de synonymiser s'est incrusté si profondément dans l'âme du traducteur qu'il choisira tout de suite un synonyme [...]. Cette pratique synonymisatrice a l'air innocente, mais son caractère systématique émousse inévitablement la pensée originale. [...] Ô messieurs les traducteurs, ne nous sodonymisez

pas [*sic*] !¹

La haine du mot à mot se manifeste aussi dans la phobie des répétitions et la décision des traducteurs de varier ou supprimer la répétition s'inscrit en droite ligne de la tradition des « Belles infidèles ». Les traductions seraient comme les femmes : les belles ne sont pas fidèles et les fidèles ne sont pas belles. Mais traduire à l'identique la répétition peut être, on va le voir, un moyen de suspendre l'antagonisme réducteur entre beauté ou fidélité, traduction littéraire ou littérale.

Il ne s'agit donc pas de raviver la querelle opposant sourciers et ciblistes, mais de comprendre un phénomène qui excède le seul domaine de la traduction : celui de la méconnaissance des fonctions multiples de la répétition, dont découle, directement, son désaveu. C'est parce que le traducteur ne reconnaît pas à la reprise littérale une quelconque utilité sur le plan du sens qu'il se permet de l'ignorer. Répéter, ce serait ne rien dire de plus. C'est oublier que si un mot est répété plusieurs fois, c'est qu'il a été consciemment choisi par l'auteur. Pourquoi, dans quel but ? La réponse est loin d'être simple ou évidente et exige, chaque fois, un minutieux travail d'interprétation.

1.2 Corpus : *Der Keller*, Th. Bernhard. *Atemschaukel*, H. Müller

La question de la traduction de la répétition se pose avec encore plus d'acuité lorsqu'il s'agit d'auteurs dont l'écriture exploite sciemment toutes les possibilités qu'offre la répétition, tant sur le plan de la forme que du fond : ainsi de l'écrivain autrichien Thomas Bernhard², et, dans un autre registre, de Herta Müller, Allemande du Banat, qui a obtenu le prix Nobel de littérature en 2009. Le style de ces deux auteurs se caractérise par une grande recherche formelle : virtuosité et musicalité chez Bernhard ; prose poétique et ciselée de Herta Müller. La traduction de *Der Keller* de Albert Cohn date de 1982³, celle de *Atemschaukel* par Claire de Oliveira de 2010⁴. C'est grâce à ses écrits autobiographiques que s'est développée la notoriété de Bernhard en France, *Atemschaukel* a trouvé en français avec Cl. de Oliveira une voix aussi sensible que douée.

Les remarques qui suivent, toutes concentrées sur ce seul aspect des répétitions, ne remettent nullement en cause la gratitude et la reconnaissance que je porte à leur travail. Sans les traducteurs, passeurs et médiateurs, il n'y aurait de littérature que nationale. La littérature mondiale n'existe que par les traducteurs et leur travail de l'ombre.

¹ Kundera (1993 : 131-132).

² Prak-Derrington 2008.

³ Bernhard, Thomas. 1976. *Der Keller. Eine Entziehung*. Edition citée : dtv, 2010. En français : *La cave. Un retrait*. 1982. Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard.

⁴ Müller, Herta. 2009. *Atemschaukel*. München: Carl Hanser Verlag. En français : *La bascule du souffle*. 2010. Traduit de l'allemand par Claire de Oliveira, Gallimard.

2 La variation est imposée par la langue-cible

Il convient de distinguer entre contrainte de reformulation irréductible, imposée par le système spécifique de chaque langue et pratique personnelle du traducteur qui opte pour la variation, là où l'auteur avait choisi le strict blocage de la synonymie. Ma contribution revient donc sur cette opposition.

Dès lors que les phénomènes de répétitions se situent *en dessous* du seuil du mot et qu'il ne s'agit pas de redondance grammaticale (unités minimales dotées de sens, comme les morphèmes temporels, modaux, personnels, les préfixes et suffixes de dérivation...), il est quasiment impossible pour le traducteur d'en rendre compte. C'est un phénomène familier aux traducteurs de poésie (comment traduire les rimes ?), mais qu'on retrouve de manière aiguë pour ces deux auteurs dont l'écriture est fondée pour l'un sur la musicalité, pour l'autre sur la quête d'une langue où les mots-objets doivent exister dans toute leur matérialité. Lorsque son et sens forment un ensemble indivisible, traduire, c'est nécessairement diviser cette unité que forment un concept et un son. Avec la traduction, c'est alors une grande partie des jeux avec les sonorités des mots de la langue-source qui est condamnée à disparaître : rimes intérieures (homéotéleutes), assonances et allitérations... Dans l'exemple (1), il se trouve que les assonances en /g/ de l'allemand trouvent une correspondance avec celles en /f/ en français, le chiasme est maintenu (*kennt-weiß-weiß-kennt/ connaît-sait-sait-connaît*), tandis que le suffixe de dérivation *-ung* a son équivalent avec celui en *-tion* du français,

(1a) Der Hunger ist ein **Gegenstand**.

Der Engel ist ins Hirn **gestiegen**.

Der Hungerengel denkt nicht. **Er** denkt richtig.

Er fehlt nie.

Er kennt meine Grenzen und **weiß** seine Richtung.

Er weiß meine Herkunft und **kennt** seine Wirkung. (AS 144)

(1b) La faim est un objet.

L'ange est monté au cerveau.

L'ange de la **faim** ne pense pas. Il pense juste.

Il ne **fait** jamais défaut

Il **connaît** mes limites et **sait** sa direction.

Il **sait** mon origine et **connaît** son action. (BS 148)

Mais souvent, ce ne peut être le cas. Bernhard est un virtuose des sons. Dans l'exemple (2), qui accumule les consonnes fricatives, sifflantes ou chuintantes (*s-, st, -sch, -ch...*), il est clair que le passage au français fait passer à la trappe tout le jeu sur les assonances :

(2a) Die **Scherzhauserfeldsiedlung** war der tagtägliche fürchterliche **Schönheitsfehler** in dieser **Stadt**, und die **Stadtväter** waren sich dieses **Schönheitsfehlers** vollkommen bewusst, immer wieder tauchte die **Scherzhauserfeldsiedlung** als dieser **Schönheitsfehler** Salzburgs in den Spalten der Tageszeitung [...], hier war der **Schmutzleck** Salzburgs, und auch heute noch ist die **Scherzhauserfeldsiedlung** dieser **Salzburger Schmutzleck**, dessen sich die ganze **Stadt schämt**, wenn sie daran erinnert wird [...]. (Keller 24)

(2b) La cité de Scherzhauserfeld était la petite imperfection quotidienne, terrible, de cette ville, les édiles étaient parfaitement conscients de cette petite imperfection. Sans cesse la cité de Scherzhauserfeld – cette petite imperfection – surgissait dans les colonnes des quotidiens [...]. Ici Salzburg avait une tache de boue et, avec le lotissement de Scherzhauserfeld, elle a encore aujourd'hui cette tache de boue dont toute la ville est honteuse quand on la lui rappelle [...].(Cave 32)

S'agissant des mots eux-mêmes, je me contenterai de prendre l'exemple de la composition lexicale. La composition en français combine les mots et ressortit à l'ordre syntaxique, alors que l'allemand dispose d'un système morphologique extrêmement puissant. Je rappelle qu'en allemand le mot composé forme très souvent un seul mot et une seule unité graphique, et permet de créer des mots à rallonge, ce qui est impossible en français. Le français parcellise, divise en plusieurs mots ce qui en allemand constitue un tout. Ou bien, moins souple que l'allemand ne l'est pour la composition, il recourt à plusieurs lemmes distincts là où l'allemand crée des séries à partir d'un seul. Ainsi, même face aux composés les plus usuels, il n'y a pas et ne peut avoir d'équivalence entre l'allemand et le français.

(3a) An jedem Tag ein Familienexzeß, an jedem Tag mindestens einmal **der Polizeiwagen** um die Ecke, **der Krankenwagen**, um einen halb Erschlagenen oder Erstochenen zu bergen, **der Leichenwagen**, um einen elendig in seinem Bett Weggestorbenen abzuholen, einen Umgebrachten. (Keller 34)

(3b) Tous les jours, il y avait une scène de famille qui dépassait les bornes, tous les jours, il y avait au moins une fois **le car de police secours** stationnant au coin de la rue, **l'ambulance** pour sauver quelqu'un d'assommé, pas tout à fait mortellement, frappé d'un coup de couteau pas tout à fait mortel, **le corbillard** pour venir chercher quelqu'un passé misérablement de vie à trépas dans son lit, ou qui avait été tué. (Cave 36)

Face aux composés déterminatifs de l'allemand, où seul varie le déterminant, le français oppose des lemmes sans racine commune. Ces modifications, bénignes s'il s'agit de composés usuels, font pourtant sens dès lors que la création de mots composés nouveaux, ad-hoc, est une des plus fortes caractéristiques du style bernhardien. Constamment, Bernhard empile, entasse, additionne les mots, crée des configurations lexicales inédites, absurdes, drôles, néologismes qualifiés par la critique de « Zusammenballungswörter » (« agglomération » de mots), qui sont autant de pièges lexicaux pour le traducteur. Le français « décompacte » ces créations, les transforme en constructions libres et place de fait ces néologismes sur le même plan que n'importe quel composé usuel : *volle Einkaufstaschen oder ganze Fünfzigkiloerdäpfelsäcke* (23) devient ainsi *des cabas pleins ou des sacs entiers de cinquante kilos de pommes de terre* ; l'étrange *Hundenarren und -nährinnen*, est explicité en *hommes ou femmes, fanatiques de chiens*, *Lernmaschinenopfer* (19) en *victime de la machine à apprendre*, *Existenzabtötung* (20) en *existence qu'on tue à petit feu* (26), etc.

3 La variation est un choix de traduction

Ces contraintes que je qualifierai de typologiques coexistent avec des choix qui ne sont pas imposés par la langue, mais sont ceux du traducteur. Tout se passe comme si le traducteur préférerait dire autrement plutôt qu'à l'identique, dire le même une seule fois plutôt que deux ou trois fois. Il semble que le jusqu'au-boutisme de la répétition pratiqué par les deux auteurs en allemand ne puisse être assumé par les traductions en français. Cela va des variations infimes et quasi-invisibles (effacement de la répétition) à sa complète disparition.

Je passe rapidement sur les exemples de variations bénignes, qui ne portent « que » sur des mots, étant entendu que les mots n'ont pas de correspondance d'une langue à l'autre, des exemples qui cependant soulignent tous la constance dans l'inconstance dans la traduction de la répétition : un même mot composé reçoit, dans deux phrases adjacentes, deux traductions différentes, (*Gesangstunde* : d'abord *leçon de chant* puis *heure de chant*), le déterminant du composé disparaît lors de sa deuxième occurrence (*Musiklehrer* traduit une première fois par *professeur de musique*, ensuite seulement par *professeur*), la répétition du mot composé disparaît au profit de l'anaphorisation : *meine Lehrlingsentschädigung und mit der Lehrlingsentschädigung* devient **mon indemnité d'apprenti et, avec celle-ci...** (Cave 126) etc.... Mais plutôt que de multiplier ces exemples d'écarts qu'on peut qualifier d'infimes, il me semble plus pertinent de montrer comment, pratiqué à l'excès, le choix de la synonymie et de la reformulation altère grandement ce que cherchait à exprimer l'auteur par la stricte répétition.

Je prendrai ici l'exemple des *verba dicendi*, verbes du dire et du penser, du discours représenté, omniprésents dans tout roman, qui renvoient à la voix du narrateur lorsque ce dernier introduit celles d'autres personnages. Ces formules constituent la ligne de partage entre discours citant et discours cité, « appendice[s] encombrant[s] »⁵ que les romanciers français s'ingénient à varier pour ne pas paraître trop grossiers. Qu'en est-il chez des auteurs qui choisissent au contraire de ne pas les varier ?

Bernhard use et abuse de ces « inquiet-Formeln », qui s'immiscent, monotones, subrepticement invasives, dans les discours et les pensées de ses personnages, en cassent l'unité :

(4a) Eine Gymnasiasten-, eine -Pubertätsperiode, **mochte sie sich gedacht haben**, wie ich aus ihrem Zimmer herausgekommen bin. Aber ich bin nicht wiedergekommen, das **musste ihr doch zu denken gegeben haben**. Der nicht ungewöhnliche Fieberzustand eines verwirrten Schülers, **mochte sie sich gedacht haben**, der längst wieder vorbei ist, aber wahrscheinlich hatte sie mich sofort vergessen. (Keller 17)

(4b) C'était un épisode de sa vie de lycéen, de la puberté, **a-t-elle pu s'imaginer** quand je suis sorti de son bureau. Mais je ne suis plus revenu, ce fait **a quand même dû lui**

⁵ Sarraute (1993 : 106-107).

donner à penser. C'était l'état fébrile, qui n'est pas rare, d'un élève en désarroi, **a-t-elle pu supposer**, et il est passé depuis bien longtemps, mais il est vraisemblable qu'elle m'a aussitôt oublié. (Cave 23)

Il se crée en allemand une mélodie de la litanie et du ressassement par ces incisives, par la modalisation autour du verbe unique *denken* (tournure personnelle ou impersonnelle, *mögen* ou *müssen*), par ce rappel invariable, à la fois constant et mécanique, du point de vue du narrateur Bernhard. Les incisives fonctionnent alors comme un signal de décrochage énonciatif, aussi automatique qu'efficace, sans qu'il soit la peine de s'y arrêter, sans que le flux de pensée du personnage soit réellement interrompu. C'est la répétition qui crée ici la fluidité, mélangeant habilement les deux points de vue radicalement opposés de l'employée de mairie et du narrateur.

En français en revanche, le traducteur emploie trois radicaux de verbes différents (*s'imaginer*, *penser*, *supposer*) à la place du seul verbe *denken*. Pour quels gains et quel profits ? Il semble que la variation soit dictée uniquement par le souci scolaire d'éviter la supposée gaucherie d'un procédé. Mais c'est la non-répétition qui est gauche. Elle alourdit la rapidité et la discrétion des incisives, fait disparaître leur impertinence et rend les interventions du narrateur maladroitement et ostentatoires.

On retrouve le même souci d'élégance, dans la traduction de l'exemple suivant, tiré de *Atemschaukel*.

(5a) Wir reden nicht viel, nur was sein muss.

Der Albert Gion sagt: Ich kipp drei Wagen, dann kippst du drei.

Ich sage: Dann putze ich den Berg.

Er sagt: ja, danach gehst du stoßen.

Zwischen Kippen und Stoßen geht die Schicht hin und her, bis die Hälfte um ist, **bis der Albert Gion sagt:**

Wir werden eine halbe Stunde schlafen unter dem Brett, unterm Siebener, dort ist es ruhig. Und dann kommt die zweite Hälfte.

Der Albert Gion sagt: Ich kipp drei Wagen, dann kippst du drei.

Ich sage: Dann putze ich den Berg.

Er sagt: ja, danach gehst du stoßen.

Ich sage: Wenn nun der Neuner voll ist, werd ich gehen und stoßen.

Er sagt: Nein, du kippst jetzt, ich gehe stoßen, auch der Bunker ist voll.

Nach Schichtende **sagt** entweder er oder ich : Komm putzen, wir wollen den Keller rein übergeben. (AS 168)

(5b) Nous disons peu de choses, le strict nécessaire.

Albert Gion **lance** : je vide trois tombereaux, t'en fais trois.

Je répons : et après, j'arrange le tas.

Il dit: oui, t'iras pousser le wagon.

Notre service se fait dans ce va-et-vient, on vide et on pousse jusqu'à la fin de la première moitié, **puis Albert Gion déclare** : on va dormir une demi-heure sous la planche, sous le numéro sept, on sera tranquilles.

Ensuite, c'est le début de la seconde moitié.

Albert Gion fait : je vide trois tombereaux, t'en fais trois.

Je répons : et après, j'arrange le tas.

Il dit : oui, t'iras pousser.

Et moi : je pousserai le neuf quand il sera plein.

Lui : non, tu vides tout de suite, c'est moi qui vais pousser, même la soule est pleine.

A la fin du service d'un ou l'autre **dit** : viens, on va nettoyer, faut qu'on rende le sous-sol en bon état. (174-175)

Un seul verbe en allemand *sagen*, soit le verbe générique de tous les verbes du dire, le plus neutre. La répétition ici fonctionne comme un procédé mimétique : *sagen* est répété, comme chaque geste et chaque mot est répété. Il rend compte de l'invariabilité du dialogue, de la parfaite coordination et symétrie dans les gestes accordés d'Albert Gion et Léo, de la cadence rythmée de leur travail forcé. Pour maintenir cette cadence, l'échange verbal doit être réduit à son minimum (*Wir reden nicht viel, nur was sein muss*). La répétition est donc au service d'un mimétisme limpide : à la répétition des gestes, à la reduplication exacte des répliques (pour la première et la seconde moitié) correspond la répétition du verbe *sagen*.

En français cependant, si la reduplication des répliques (le discours cité) et celle des gestes est gardée, celle du verbe introducteur est sciemment supprimée. A sa place, les formules introductrices sont variées à chaque fois. Même la symétrie entre la première et la seconde moitié n'est pas maintenue (*Albert Gion lance* vs. *Albert Gion fait*). Ce qui prime encore une fois : le souci de l'élégance et l'embarras face à un procédé considéré comme maladroit. Au mépris de la motivation, de la justification profondes (l'iconicité) de la répétition.

Il est possible que le verbe *sagen* soit plus courant en allemand qu'en français, et sans doute la volonté de prolonger la tradition des romanciers français, le souci de ne pas « agacer et fatiguer le lecteur »⁶ peuvent-ils en partie expliquer le choix de la variation systématique, mais ils ne la justifient pas.

Les exemples suivants ne se justifient même pas par l'inscription dans une tradition et une culture différente en allemand et en français : il s'agit de figures de répétition répertoriées depuis la rhétorique classique qui existent donc dans les deux langues et constituent, en allemand comme en français, des écarts volontaires par rapport à la norme et l'usage communs. Les figures sont consciemment utilisées par le scripteur afin de produire tel ou tel effet. La première figure est la polysyndète, illustrée par le corpus de *Der Keller*, la deuxième l'anaphore, avec des exemples de *Atemschaukel*.

4 Figures de rhétorique et répétition

4.1 La polysyndète chez Th. Bernhard

La polysyndète consiste à répéter une conjonction de coordination (par la suite

⁶ Sarraute (1993 : 107).

connecteur) « plus souvent que ne l'exige l'ordre grammatical »⁷. Ainsi, dans une énumération, la règle d'usage veut que les premiers termes de la série soient juxtaposés par des virgules et l'emploi du connecteur réservé seulement au dernier conjoint (W, X, Y *und* Z). Bernhard transgresse le plus souvent cette règle, en choisissant de ne pas limiter le connecteur à une fonction de clôture mais de le répéter avant chaque conjoint (W *und* X *und* Y *und* Z). Le traducteur rétablit la règle d'usage et fait disparaître, en même temps que la figure, la transgression.

Il écrira classiquement, sur un rythme ternaire, *la senteur de l'herbe, la senteur de la terre et la senteur des mares* (34, je souligne) au lieu de *den Grasgeruch und den Erdgeruch und den Tümpelgeruch* (26), il rétablira des paires classiques *notre époque sans esprit et ennemie de l'esprit, sans imagination et ennemie de l'imagination* (34) (W *et* X, Y *et* Z) au lieu de la polysyndète *unserer geistlosen und geistfeindlichen und phantasielosen und phantasiefindlichen Zeit* (26). Dans l'exemple suivant, non seulement le connecteur est tout bonnement supprimé, mais le pronom indéfini *quelque chose* n'est donné qu'une seule fois (au lieu de quatre fois en allemand) :

(6a) Zuhause deutete ich an, was ich sah, aber wie immer, wo man Menschen etwas Furchtbares **und etwas** Entsetzliches **und etwas** Unmenschliches **und etwas ganz und gar** Grauenhaftes mitteilt, glaubten sie es nicht (Keller 27)

(6b) Chez moi, je laissais entrevoir ce que je voyais mais comme toujours, lorsque l'on communique à des gens **quelque chose de terrible, d'effrayant, d'inhumain, complètement, totalement horrible**, on ne le croyait pas, on ne voulait pas l'entendre (Cave 36)

Pourquoi gommer la répétition ? Faut-il en déduire que le sur-marquage ou au contraire l'effacement des liens logiques sont strictement équivalents ? L'examen d'un bref exemple peut nous convaincre du contraire :

(7a) An den Abenden stieg ich auf den Mönchsberg hinauf **und** setzte mich unter eine Baumkrone **und** dachte an nichts **und** beobachtete **und** war glücklich. (Keller 126)

(7b) Les soirs, je montais sur le Mönchsberg, Ø m'asseyais sous un arbre, Ø ne pensais à rien, Ø observais **et** j'étais heureux. (Cave 126, suppression du connecteur indiquée par Ø)

La répétition de *und* crée une série dont tous les conjoints sont liés entre eux, indissociables, unis ici par une relation de successivité ou de concomitance temporelle, aucun conjoint n'existant indépendamment des autres et dont aucun ne pourrait être supprimé. Le *und* crée un lien solennel, qui s'étend du premier au dernier conjoint, rythme des actions autonomes pour les transformer en parties d'un tout ritualisé (l'ascension sur le Monchsberg comme première étape dans l'accession au sentiment de félicité). En revanche, avec l'asyndète et le choix de ne faire figurer qu'un *et* en clôture (contre quatre *und* en allemand), le traducteur fait de cette succession une suite d'actions et d'états qui ne sont liés entre eux par aucun lien explicite, que seul

⁷ Dupriez (2003), article « polysyndète ».

l'agencement des mots fait se côtoyer : l'idée de totalité est partiellement effacée, l'accumulation parataxique efface le caractère solennel et rituel autant que l'insistance sur chaque conjoint qu'apportait la répétition du connecteur, car seule la dernière phrase est mise en relief (*et j'étais heureux*).

On pourrait multiplier à l'envi les exemples où le traducteur remplace la figure de la polysyndète (plus de connecteurs que nécessaire) par son antonyme, celle de l'asyndète (l'absence et la suppression des connecteurs).

Je me contenterai de citer un dernier exemple qui figure tout à la fin du livre, dans l'épilogue. Sur les vingt-et-un connecteurs en allemand, seuls les trois qui unissaient dans le texte allemand deux participes II avec l'auxiliaire en facteur commun ont été maintenus. Ainsi, ce véritable morceau de bravoure, série paroxystique qui laisse en allemand le lecteur hors d'haleine, littéralement à bout de souffle, se voit transformé en une accumulation aplanie, assagie dans la traduction française, où des pauses (les virgules) remplacent les connecteurs, permettant ainsi au lecteur de reprendre son souffle et d'arriver, sans encombre et sans tourment, au point final.

(8a) Der soviel falsch gemacht hat **und** irritiert hat **und** gestört **und** zerstört hat **und** vernichtet hat **und** sich abgequält hat **und** studiert hat **und** sich oft erledigt hat **und** halb umgebracht hat **und** geirrt hat **und** geniert **und** wieder nicht geniert hat, wird sich in Zukunft irren **und** vieles falsch machen **und** wird irritieren **und** stören **und** zerstören **und** vernichten **und** sich abquälen **und** studieren **und** sich erledigen **und** halb umbringen **und** alles das fortsetzen, bis zum Ende. (Keller 142)

(8b) Celui qui a fait tant de choses de travers, Ø qui a irrité, Ø dérangé, Ø détruit **et** anéanti, Ø s'est tourmenté, Ø a étudié, Ø s'est lui-même liquidé, Ø s'est à moitié tué, Ø s'est trompé, Ø s'est gêné **et** de nouveau ne s'est pas gêné, se trompera dans l'avenir, Ø fera beaucoup de choses de travers, Ø irritera, Ø dérangera, Ø détruira **et** anéantira, Ø se tourmentera, Ø étudiera, Ø se liquidera, Ø se tuera à moitié **et**, jusqu'à la fin, continuera à faire tout cela. (Cave 142)

Le connecteur sépare et lie, divise et unifie, dans un mouvement qui exalte le particulier au sein du général. Chez Th. Bernhard, la vie n'est pas un long fleuve tranquille. N'est-il pas dès lors dommage de renoncer à l'obstination rageuse de la polysyndète et d'amoindrir par l'asyndète, qui épargne le lecteur et son souffle, la démesure *et* l'unité de l'existence bernhardienne et ses tourments ?

4.2 Atemschaukel : Parallélismes et symétries de la répétition

Je terminerai ce rapide plaidoyer pour le maintien dans la traduction des répétitions en convoquant deux exemples où le texte allemand est structuré, dans la forme et le fond, par des répétitions en miroir, supprimées dans le texte français, ôtant ainsi la symétrie qui donnait au texte une grande partie de sa profondeur.

Dans le premier exemple, Karli Halmen a volé à Albert Gion sa ration de pain, et tous les détenus assistent silencieux au châtement du coupable.

(9a) **Das Brot war nicht mehr da. Das Brot war nicht da**, und Kari Halmen saß in der Unterwäsche auf seinem Bett. Albert Gion brachte sich vor ihm in Stellung und gab ihm,

ohne ein Wort, drei Fäuste auf den Mund. Karli Halmen spukte, **ohne ein Wort, zwei Zähne aufs Bett.** Der Akkordeonspieler führte Karli am Nacken zum Wassereimer und drückt seinen Kopf unters Wasser. (112, der Kriminalfall mit Brot)

(9b) **Le pain n'était plus là. Le pain avait disparu,** et Karli Halmen était en caleçon et maillot de corps sur son lit. Albert Gion le força à se lever et Ø lui envoya trois coups de poing dans la gueule. **Sans souffler mot,** Karli Halmen cracha deux de ses dents sur son lit. L'accordéoniste l'attrapa par la nuque, le poussa jusqu'au seau et lui plongea la tête dans l'eau. (115, L'affaire criminelle du pain)

Si la variation de la négation *war nicht mehr da / war nicht da*, déclinée en français en *n'était plus là / avait disparu* me semble de peu de conséquences sur le plan du sens, en revanche, la suppression de la symétrie et de la première occurrence de l'incise *ohne ein Wort* introduit une différence radicale entre l'attitude d'Albert Gion (le volé qui attribue le châtement), et celle de Karli Halmen (le voleur qui reçoit le châtement). Tout dans le texte allemand tend à souligner leur profonde et souterraine parenté, par la répétition de l'incise *ohne ein Wort* et par celle de la construction syntaxique⁸. En allemand, le coupable comme celui qui châtie sont semblables dans leur absence de mots, et leurs gestes s'enchaînent et se répondent dans le savoir tacite qu'ils ont l'un et l'autre de la gravité du crime (dans le camp, voler le pain, c'est voler la vie). Le silence partagé par le voleur et le volé marque la communauté de leur destin : tous les deux sont frères de misère dans l'inhumanité du camp. En français, cette parenté qui lie leur destin disparaît : on ne sait pas si Albert Gion force Karli Halmen à se lever par la parole ou par les gestes, puisque seul le silence de Kari Halmen est souligné. Tous les deux se retrouvent campés dans des rôles antagonistes, d'autant plus que le parallélisme phonique et la construction syntaxique ne peuvent être maintenus en français (*auf* traduit par *dans* et *sur*, *zwei*, *drei* : *deux* et *trois*). Avec la disparition de cette visible parenté, c'est l'arbitraire de la distribution des rôles que dessinait la répétition qui est effacé : dans le texte de Herta Müller, la victime aurait pu être le bourreau, et inversement. Rien de tel dans le texte français.

Dans le dernier exemple, on retrouve l'importance de la symétrie avec la figure de l'anaphore et la répétition à l'ouverture.

Après cinq années de déportation, Leopold est rentré chez les siens en Roumanie. Mais entre lui et les membres de sa famille se dresse le camp et les horreurs qu'il a vécues ; un fossé d'incommunicabilité et d'incompréhension s'est creusé, que rien ne permet de surmonter.

Leo se demande ce qui se passe chez lui pendant qu'il est au travail :

(10a) **Wahrscheinlich** lachten sie, wenn ich nicht da war. **Wahrscheinlich** bedauerten oder beschimpften sie mich. **Wahrscheinlich** küssten sie den kleinen Robert [den kleinen Bruder]. **Wahrscheinlich** sagten sie, dass sie mit mir Geduld brauchen, weil sie mich

⁸ V2 + incise + complément d'objet + complément directif introduit par *auf* + chiffre de même finale.

lieben, oder dachten es nur still und gingen ihren Händen nach. **Wahrscheinlich**. **Vielleicht** hätte ich lachen sollen wenn ich nach Hause kam. **Vielleicht** hätte ich sie bedauern oder beschimpfen sollen. **Vielleicht** hätte ich den kleinen Robert küssen sollen. **Vielleicht** hätte ich sagen sollen, dass ich mit ihnen Geduld brauche, weil ich sie liebe. Nur, wie sollte ich das sagen, wenn ich es mir nicht einmal im stillen denken konnte. (AS 268)

(10b) **Il faut croire** qu'en mon absence ils riaient, me plaignaient, ou pestaient contre moi. Qu'ils embrassaient le petit. Ils disaient **probablement** que si on m'aimait, il fallait avoir de la patience avec moi, ou bien ils le pensaient en silence et s'activaient, tout à leurs mains. **Probablement**. J'aurais dû **peut-être** rire en arrivant à la maison, les plaindre ou pester contre eux. Ø Embrasser Robert. Ø Déclarer que je devais avoir de la patience avec eux parce que je les aimais. Mais comment le dire alors que cette pensée ne m'effleurait même pas. (BS 275)

Dans le texte allemand, l'anaphore structure le texte et le scinde en deux suites distinctes : d'un côté les phrases introduites par *wahrscheinlich*, réservé à sa famille, de l'autre celles introduites par *vielleicht*, lorsqu'il parle de lui. Quatre phrases répétées, à des personnes, des modes et des temps différents. L'anaphore assure ici une fonction de découpage textuel (de regroupement et de segmentation), qui s'ajoute à celle déjà assumée par les catégories verbales. Certes, les deux modalisateurs suspendent tous deux les énoncés où ils figurent dans l'espace de l'incertitude, du ni vrai ni faux, mais le passage de l'un à l'autre, qui coïncide avec le changement modal et personnel, marque une rupture que le lecteur ne peut ignorer. L'anaphore, par sa différence, introduit entre ces actes imaginaires, supposés ou bien virtuels, qui sont les mêmes pour eux et lui, une césure irrévocable : d'un côté eux, de l'autre lui. Le fossé le plus douloureux et le plus absurde est sans doute celui qui sépare ceux qui s'aiment, et la plus grande solitude celle qui rend étrangers ceux qui ne rêvent rien tant que se retrouver. L'anaphore, ostensible dans sa variation, est duelle : à côté de l'impuissance commune, elle exhibe aussi l'impossible partage.

En français, le texte est plus court, la traductrice renonce aux deux anaphores. La modalisation passe par trois formes distinctes (*il faut croire*, *probablement*, *peut-être*). Les actes imaginés des uns et des autres se rejoignent. Il reste alors l'impuissance commune. Mais la ligne de partage, infranchissable, qui valait pour leur incommunicabilité, est effacée.

5 Conclusions

Traduire l'esprit signifie renoncer à traduire à la lettre, abandonner le mot à mot pour l'interprétation. Il faut « traduire le nez en l'air », comme le conseille à ses étudiants la grande traductrice Svetlana Geier⁹, et non pas comme une « chenille » qui se déplacerait « de gauche à droite » sur une page. Dans cette

⁹ Jendreyko 2010.

perspective, littéralité et interprétation sont pensées dans un rapport de mutuelle exclusion.

La répétition nous contraint à questionner cette opposition binaire : lorsqu'un auteur décide avec constance de se répéter, qu'il fait dans la langue-source le choix de la non-substituabilité pour certain(s) mot(s) ou phrase(s), il questionne et ré-anime ces mots ou phrases par ailleurs devenus invisibles et atones. Il met alors en jeu des mécanismes textuels complexes dont j'ai essayé de montrer, avec ces quelques exemples, l'importance des enjeux. En apparence simple, en réalité jamais univoque, dotée de fonctions multiples et inassignables, la répétition, loin d'être dépourvue de sens, en a peut-être trop. Ce qu'elle dit sans dire, c'est au lecteur – et au traducteur qu'il incombe de le trouver.

Il est possible de traduire la répétition, sans pour autant faire œuvre de reproduction stérile et sans rompre avec une unité de style qu'elle menacerait. Traduire la répétition se révèle alors le moyen le plus simple d'unir l'inconciliable : lorsque le maintien d'un même signifiant est possible dans les deux langues, la traduction la plus littérale de la répétition est, aussi, la traduction la plus littéraire.

6 Ouvrages cités

Bernhard, Thomas. 2010. *Der Keller. Eine Entziehung*. München : dtv [1976].

Bernhard, Thomas. 1982. *La cave. Un retrait*. Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Paris : Gallimard.

Müller, Herta. 2009. *Atemschaukel*. München : Carl Hanser Verlag.

Müller, Herta. 2010. *La bascule du souffle*. Traduit de l'allemand par Claire de Oliveira, Paris : Gallimard.

Bertrand, Yves, 2001. *La répétition de ses propres propos*, NCA, 2001 vol. 19, n°1, 101-116.

Dupriez, Bernard. 2003. *Gradus. Les procédés littéraires*. Union Générale d'éditions, coll. 10/18 [1983].

Jendreyko, Vadim. 2009. *Die Frau mit den 5 Elefanten*, Suisse, Allemagne. Film documentaire, durée: 1h33. Réalisation et scénario : Vadim Jendreyko.

Kundera, Milan. 1993. « Une phrase », *Les testaments trahis*, Paris : Gallimard, 121-145.

Mounin, Georges. 1994. *Les belles infidèles. Essais sur la traduction*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion. [1955].

Prak-Derrington, Emmanuelle. 2008. « Thomas Bernhard, la répétition impertinente ou le refus de reformulation : l'exemple du récit autobiographique 'La cave' ». In : *La reformulation, marqueurs linguistiques, stratégies énonciatives*. Rennes : Presses universitaires de Rennes. 251-264.

Sarraute, Nathalie. 1993. « Conversation et sous-conversation », Paris : Gallimard, *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, 81-122 [1956].