

# Table de matières

<b>1 Introduction</b>	<b>1</b>
1.1 Déroulé	2
<b>2 Théorie et méthode</b>	<b>3</b>
2.1 Études antérieures	3
2.2 Style	6
2.2.1 <i>Style et traduction</i>	7
2.3 Méthode d'analyse	10
2.3.1 <i>Lecteur et traduction</i>	11
2.3.2 <i>Répétitions et traductions</i>	13
2.3.3 <i>La retraduction ou la traduction inversée</i>	16
<b>3 Marguerite Duras</b>	<b>17</b>
3.1 Le style de Marguerite Duras	18
<b>4 Katarina Frostenson</b>	<b>20</b>
4.1 Le style de Katarina Frostenson	21
<b>5 Frostenson et Duras</b>	<b>26</b>
<b>6 Le ravisement de Lol V. Stein &amp; Lol V. Steins hänförelse</b>	<b>31</b>
6.1 Réception, couverture et titre	31
6.2 Structure de la narration	36
<b>7 L'Analyse</b>	<b>38</b>
7.1 L'introduction	39
7.2 Le bal	48
<b>8 Discussion et conclusion</b>	<b>62</b>
8.1 L'analyse à travers les répétitions	63
8.2 La différence entre la traduction de 1988 et de 2007	65
8.3 La langue durassienne en suédois	69
8.4 La représentation de Lol	70
8.5 Les voix de Katarina Frostenson et de Marguerite Duras	71
<b>Bibliographie</b>	<b>74</b>

# 1 Introduction

Dans ce mémoire, nous allons étudier la traduction en suédois du roman *Le ravisement de Lol V. Stein* de Marguerite Duras. Ce roman qui a été écrit en 1964 a été traduit pour la première fois en suédois en 1988 et une nouvelle édition de la traduction a été publiée en 2007. Katarina Frostenson, une poète réputée en Suède et à l'étranger, a fait les deux traductions. Nous nous demandons comment la traductrice a procédé pour transmettre le style particulier de Marguerite Duras en suédois, si les différences entre les deux versions, la française et la suédoise, changent la réception et la représentation de Lol pour le lecteur suédoophone. Question qui s'est montrée d'autant plus intéressante en regardant les différences entre les traductions de 1988 et de 2007. Nous supposons que la deuxième traduction ressemble plus au style de Frostenson. Vingt ans ont passé après la première traduction, le temps pour Frostenson de définir sa voix en tant que poète et écrivaine. Nous trouvons probable qu'elle ose des tournures plus libres et de s'éloigner de l'original pour une fidélité autre. Ainsi, entre cette première traduction et la deuxième se pose aussi la question de l'équivalence en termes de style : y a-t-il une des deux versions (1988 ou 2007) qui ressemble plus au « style » de Marguerite Duras ?

Dans nos lectures premières de *Lol V. Steins Härförelse* nous avons remarqué un lien fort entre la traductrice et l'écrivaine Marguerite Duras. Initialement à travers des résumés de *Lol V. Steins Härförelse*, où les critiques font des commentaires comparatistes à propos du style de Marguerite Duras et celui de Katarina Frostenson. Kristian Lundberg écrit par exemple que : « Les ressemblances entre les deux écrivaines sont frappantes. Les voix. La cruauté innocente. L'équilibre entre dénuement et perfection. L'expression existentielle devient charnelle, pour ne pas dire christique. » (Lundberg : 2007, notre traduction<sup>1</sup>.) Jenny Tunedal écrit à son tour que Lol dans *Lol V. Steins härförelse* lui fait penser à un poème de Katarina Frostenson :

Damnée elle erre entre des cours de tennis et des parcs-jardins, cette femme au foyer douce et muette dans la maison parfaite, ce qui me fait toujours penser à quelques lignes dans Korallen (le Corail), de Katarina Frostenson « *Elle se faisait infiniment*

---

<sup>1</sup>“Likheterna mellan de bågge författarna är frapperande. Rösterna. Den oskyldiga grymheten. Balansen mellan utblottelse och fullkomlighet. Den existentiella utsagan blir kroppslig, för att inte säga kristuslik.”

*ouverte et se ferma / et ça c'est le mouvement. »* (Aftonbladet le 10 novembre 2007, notre traduction)<sup>2</sup>.

Nous trouvons ces comparaisons assez curieuses : elles se ressembleraient donc, l'auteur et la traductrice en tant qu'écrivaines ? Bien entendu, qu'elles écrivent de façon similaire, reste une possibilité. Ou bien, est-ce le style de Katarina Frostenson qui se reflète à travers sa traduction de Marguerite Duras ? Et à tel point que le lecteur confond traducteur et auteur ?

Christina Gullin a montré que « la voix » du traducteur peut, même si c'est difficile à démontrer, se refléter dans un texte traduit ; par l'écriture même, le jargon ou la syntaxe. Ainsi montre-t-elle dans *Översättarens röst* (2002) qu'il serait possible d'entendre dans la traduction suédoise de Nadine Gordimer et Anthony Burgess, les voix de leurs traducteurs respectifs, Else Lundgren et Caj Lundgren. De la même manière, nous allons étudier si la voix de Katarina Frostenson « son style » s'entrevoit dans sa traduction de Marguerite Duras. Mais nous sommes aussi curieux de regarder dans le sens inverse, si Marguerite Duras aurait laissé des traces sur le style propre de la traductrice. Si nous pouvons, pour ainsi dire, entendre Marguerite Duras à travers la poésie de Katarina Frostenson. En même temps nous nous réservons car, parler à la fois de la voix du traducteur et de son style comme d'une seule entité nous semble malgré tout quelquefois problématique. Il serait ainsi préférable de parvenir à distinguer « style d'écriture » et « voix » dans la traduction. Par la suite, toutes les citations et exemples tiré du roman *Le ravissement de Lol V. Stein* seront marqués « LVS : pages », et les citations et exemples tiré de la traduction seront marqués « LVH-07 » ou « LVH-88 : pages ».

## 1.1 Déroulé

Sous le chapitre « Théorie et méthode » nous abordons la notion de style en relation avec la traduction et présentons notre méthode d'analyse. Ensuite nous regardons le style de Marguerite Duras essentiellement comme il se présente dans son livre *Le ravissement de Lol V. Stein*. Nous continuons avec le style de la traductrice Katarina Frostenson. Ensuite suit l'analyse de la traduction. Nous regardons les éléments qui diffèrent entre l'original

---

<sup>2</sup> Osalig vandrar hon bland tennisbanor och parkliknande trädgårdar, den milda, stumma husfrun med det perfekta hemmet, som alltid får mig att tänka på ett par rader ur Katarina Frostensons Korallen: "Hon gjorde sig gränslöst öppen och slöts / och detta är rörelsen".

et la traduction et entre la traduction de 1988 et celle de 2007 : mots, syntaxes, omissions et ajouts. Que se passe-t-il entre original et traduction et entre les deux traductions ?

Des réponses à ces questions seront proposées dans la discussion qui suit avec la conclusion.

## 2 Théorie et méthode

### 2.1 Études antérieures

Nous avons mentionné Christina Gullin qui avec *Översättarens röst* (2002) soulève la question en particulier entre voix d'auteur et voix de traducteur en examinant la participation artistique de la part du traducteur dans la littérature anglophone traduite en suédois.

A partir d'une perspective narratologique Gullin étudie comment la voix du traducteur apporte des changements de style entre original et traduction. Elle examine chaque traduction sous des angles différents selon les genres des livres et les stratégies utilisées par les traducteurs. Dans la traduction de *Judys People* de Nadine Gordimer par Else Lundgren elle analyse surtout des ajouts en forme d'explications et d'explicitations. Elle montre également comment le choix d'un mot peut influencer le style et le sens, et comment les dialogues, reproduits avec une langue plus formelle dans cette traduction, peut changer le style et en quelque sorte l'identité des personnages dans le récit. Pour les traductions de Caj Lundgren, qui a également travaillé en tant que journaliste et poète, Gullin s'intéresse à la langue et au style particulier du traducteur. Elle démontre par exemple comment les mots-composés, souvent utilisés par Caj Lundgren dans sa poésie, deviennent un phénomène omniprésent dans sa traduction du roman *Earthly Powers* d'Anthony Burgess. Les nouveaux-mots inventés par le traducteur ainsi que sa facilité à utiliser des expressions idiomatiques ajoutent une richesse au livre et aux personnages, ce qui semble apporter une nouvelle dimension à ce livre dans la traduction suédoise. En revanche, dans le roman de Saul Bellow *Bellarosa*, aussi dans une traduction de Caj Lundgren, la langue devient plus informelle, plus parlée que dans l'original avec des ajouts qui semblent renforcer les attitudes du narrateur dans la traduction. Dans une troisième traduction de Caj Lundgren *Possession* de A.S Byatt, Gullin évoque des changements de style qui influencent encore le rôle du narrateur et les descriptions des personnages. De façon très générale nous pouvons dire que cette étude nous présente deux

types de traducteurs : l'un a tendance à utiliser une langue neutralisante, et l'autre a tendance à utiliser une langue très créative et inventive. La créativité de Caj Lundgren convient parfois à merveille et parfois un peu moins. Cela montre aussi qu'il y a des textes et des traducteurs qui vont mieux ensemble que d'autres. Gullin met la lumière sur les personnes qui traduisent, Else Lundgren et Caj Lundgren. Elle décrit leurs caractères, leurs situations différentes et les activités qu'ils occupent en dehors de, ou en parallèle avec la traduction. Elle montre ainsi que des facteurs extérieurs, liés à l'identité personnelle sont importants pour comprendre le style individuel de chaque traducteur, que des principes et des idéaux bien différents guident et façonnent leur travail.

Charlotte Bosseaux s'intéresse également à la voix du traducteur et plus précisément à l'effet de lecture entre un original et une traduction. Dans *How does it Feel? Point of View in Translation* (2007) Bosseaux analyse les différentes traductions françaises de deux romans de Virgina Woolf : *To the Lighthouse* et *The Waves*. Bosseaux explore et développe une méthode d'analyse des traductions fondée dans la narratologie en examinant « le point de vue » à l'aide des outils d'analyse informatisée de corpus. Elle montre et explore l'utilité d'un outil informatique pour décrire les variations narratologiques entre les différentes traductions et leur original. Avec l'outil informatique et le corpus, elle peut tirer des conclusions générales sur les variations linguistiques entre les différentes traductions en analysant à la fois le déictique, la modalité, la transitivité et le discours indirect libre. Par exemple, pour analyser la façon dont le *discours indirect libre* (DIL) a été traduit en français dans *To the Lighthouse*, elle utilise l'outil Multiconcord pour chercher des mots indicateurs d'un DIL : comme l'exclamation *yes*. Multiconcord trouve chaque occurrence d'un *yes* dans le texte d'origine et Bosseaux trie ensuite manuellement les phrases contenant un *yes* pour trouver combien d'entre elles sont réellement concernées par le DIL. Ensuite elle vérifie si ces phrases sont également des DIL dans les traductions françaises. Elle découvre que les traducteurs ont tendance à choisir des façons différentes pour traduire *yes*, et/ou de l'omettre ce qui résulte en général en un changement au niveau du sens et du « *feel* » (le ressenti) dans la traduction. Son étude montre que chaque traducteur utilise des stratégies différentes devant chaque choix de traduction.

Les approches narratologiques utilisées par Gullin et Bosseaux pour étudier et analyser les changements entre l'original et la traduction sont proches, Gullin empruntant le concept de « focalisation » introduit par Gérard Genette et développé par Rimmon-

Kennan tandis que Bosseaux utilise le concept similaire de « point de vue » pour étudier le ressenti du texte, un terme qu'elle a emprunté à Paul Simpson (*Language Ideology and Point of View*, 1993) (2007 : 27). Néanmoins, leurs méthodes d'analyses sont très différentes. Gullin détaille le travail des traducteurs en utilisant une méthode descriptive et manuelle où le texte d'arrivée est au centre de son intérêt. (2002 : 49) Le résultat que Gullin nous présente sous forme d'exemples variés et nombreux est le fruit de ses observations et ses analyses, scientifiques mais aussi subjectives, puisque les exemples à partir desquels elle tire ses conclusions ont été observés et choisis par elle-même. L'étude de Bosseaux est comparatiste, faite à partir des résultats de données de recherches d'un corpus, ce qui rend le résultat plus homogène, peut-être plus objectif mais surtout plus exhaustif. Bosseaux gagne « avec un clic du doigt » accès à des informations qui vont bien au-delà d'un exemple, voire tout son corpus. Néanmoins, même si l'étude de Bosseaux peut paraître plus scientifique, Bosseaux elle-même admet l'aspect subjectif de la recherche :

The software tools thus proved useful in locating these linguistic items only up to a certain point: they display information about the texts but it is the researcher who carries out the analyses, selects the interesting patterns and interprets them. (2007 : 226)

Les études de Bosseaux et de Gullin s'inspirent notamment des travaux de Theo Hermans et Giuliana Schiavi. Ici nous allons nous référer aux articles de Theo Hermans *The Translator's Voice in Translated Narrative*, publié dans *Critical readings in translation studies*, (Baker 2010), et *Positioning translators: Voices, views and values in translation*, publié dans *Language and literature* (2014). Hermans et Schiavi ont beaucoup influencé la science de la traduction, tournant le regard analysant de l'original pour se focaliser plutôt sur la traduction ou sur le texte d'arrivée. Suite à leurs recherches et d'autres, comme par exemple Lawrence Venuti et Mona Baker qui ont aussi joué des rôles importants, nous regardons aujourd'hui la traduction comme une œuvre à part, une unité qui peut être étudiée séparément de son original. Nous sommes conscients de la voix du traducteur et pouvons suivre un schéma narratologique propre à la traduction qui à la place de, ou à côté d'un « auteur implicite », contient aussi « un traducteur implicite ».

## 2.2 Style

Dans notre étude qui s'intéresse aux changements du style entre original et traduction dans le roman *Le ravissement de Lol V. Stein* la notion du style s'impose. Comment analyser et traiter le style d'un auteur particulier ? Et comment analyser le style dans la traduction ? Pouvons-nous faire la distinction entre style et voix ?

Une des multiples choses qui font pour moi la valeur de la littérature, c'est je crois un mode de rapport à la langue particulier. Ou plutôt il ne s'agit pas tant de valeur de la littérature que de déclenchement de la pulsion de traduire. Ce qui fait que j'ai envie de traduire une œuvre, *c'est la façon dont l'auteur manie sa propre langue*, pour lui faire faire des choses proprement inouïes. Le désir qui me prend alors, *c'est de faire en français ce que l'auteur fait dans sa langue, l'envie de voir, de façon presque expérimentale, quel français pourrait sortir de cette langue-là.* ([www] 2014 : Claire Placial, nous soulignons.)

Le style, peut en effet être défini ainsi ; *la manière dont l'auteur manie sa propre langue*. Et comme l'envie de traduire de Claire Placial, l'envie de la lecture, aussi, est liée au style d'écriture. Nous pensons que le style est porteur d'éléments cruciaux pour la réception d'une œuvre, puisqu'un livre d'un contenu fort intéressant non seulement peut donner l'envie de le traduire mais aussi, peut nous paraître inaccessible, voire impossible, si le style ne convient pas. Ainsi paraît-il important que le style de l'auteur, « sa propre langue » soient préservé d'une manière ou d'une autre en parlant de la traduction.

Pour définir et décrire le style particulier d'un livre et d'un auteur, le lecteur reconnaît des traits spécifiques dans l'écriture d'un auteur et il les considère comme la signature de l'auteur, son style. Des traits de style, peuvent concerner des thèmes récurrents. Marguerite Duras revient par exemple à l'abandon, à la solitude, à la folie, à la mort et à l'amour. Ces thèmes font partie de son style, de même que sa façon d'employer des répétitions et des phrases fragmentées. Mais Duras n'est pas le seul auteur à avoir écrit sur la mort ou sur la folie, ni à avoir une écriture fragmentée. C'est pourquoi le style ne peut pas se résumer à une figure isolée. « La notion couramment employée de *style d'auteur* n'a donc de sens que replacée dans une histoire des discours littéraires. » (Vaudrey-Luigi, 2011 : 40). C'est l'ensemble d'un texte avec toutes ses structures ; le contexte, la forme, le contenu et les voix narratives qui forme le style particulier

(Hellspong et Ledin, 1997 : 47). Le style se trouve ainsi dans les thèmes et dans l'écriture, partout dans le corps textuel.

Hellspong et Ledin décrivent l'analyse stylistique comme un procédé interprétatif qui demande un travail subjectif d'intuition et de sens stylistique du lecteur, et qui ne peut en aucun cas se faire de façon machinale (1997 : 198). Alva Dahl reconnaît également l'aspect subjectif présent dans une analyse de style. Même si l'idée de l'interprétation peut être difficile à accepter dans un cadre scientifique, le style, explique Dahl, ne peut contourner l'aspect interprétatif de son analyse :

En tant que chercheur de textes nous devons regarder notre propre façon d'interpréter avec lucidité. Nous reconnaîtrons parfois un certain embarras dans la stylistique suédoise quand il s'agit de reconnaître sa propre activité de chercheur comme un travail d'interprétation ; non seulement les études quantitatives mais aussi les études qualitatives semblent vouloir s'excuser pour sa subjectivité. (2016 : 17, notre traduction.<sup>3)</sup>

Il est difficile de parler de style sans tomber dans un discours subjectif et observateur. Cependant, comprendre les effets stylistiques dans le cadre de la traduction - un travail qui résulte toujours des choix interprétatifs de la part du traducteur - semble précieux pour toutes personnes qui souhaitent traduire une œuvre littéraire avec une valeur stylistique originale comme *Le ravissement de Lol V. Stein*.

### 2.2.1 Style et traduction

Quand nous parlons du style dans le roman *Le ravissement de Lol V. Stein* nous le reconnaîtrons comme étant celui de Marguerite Duras, même si les traits stylistiques de façon isolée ne sont pas uniquement attribuables à Duras. Il existe d'autres auteurs qui ont écrit, qui écriront « comme elle » qui utiliseront des tournures et des phrases similaires (Vaudrey-Luigi, 2011 : 41 ou 2019 : 9). Mais nous envisageons cette écriture, dans sa forme spécifique qui est devenue *Le ravissement de Lol V. Stein*, comme le style de Marguerite Duras. Dans la traduction, cette question de savoir « à qui » nous devons

---

<sup>3</sup> Som textforskare behöver vi ett medvetet förhållningssätt till vår egen tolkningspraktik. Det har ibland gått att ana en motvilja inom den svenska stilistiken mot att förstå sin egen verksamhet som tolkande; inte bara kvantitativa utan också kvalitativa undersökningar tycks vilja be om ursäkt för sin subjektivitet. (2016 : 17)

attribuer le style devient moins évidente. *Lol V. Steins hänsörelse* est un écho ou une représentation de son original en langue suédoise. Nous nous attendons à retrouver des traits stylistiques de Marguerite Duras dans la traduction. Mais autre chose aussi, car c'est un texte dont le contenu a été transformé dans une autre langue pour atteindre de nouveaux lecteurs dans un nouveau contexte, à une nouvelle époque et des nouvelles circonstances, et cela par un autre écrivain, le traducteur. « The translation never coincides with its source, it is not identical or equivalent in any formal or straightforward sense... », écrit Hermans. (1996, in Baker 2010 : 195-212) Ainsi, nous savons que le style change dans la traduction, ceci a été constaté par des chercheurs comme Gullin, Bosseaux et Hermans. La question est : comment ? Mais avant de regarder la transformation réelle ou « le comment » de la transformation stylistique dans la traduction, nous devons aussi souligner que nous ne pouvons pas par automatisme décrire le style dans la traduction comme « le style du traducteur ». Ecrire de manière libre en tant qu'auteur et écrire en tant que traducteur n'est pas la même chose : « En tant que traducteurs nous nous exprimons sans doute avec nos propres moyens, de nous-mêmes, mais pas forcément *comme nous-mêmes*<sup>4</sup>. » (Dahl, 2016 : 28, notre traduction.) Traduire, c'est faire face aux contraintes spécifiques liées à la traduction elle-même, notamment les problèmes linguistiques liés aux deux langues qui obligent l'interprétation et qui à son tour décideront des choix de traduction. Toutefois, nous avons des situations, comme celle que montre l'étude de Gullin (2002), où l'écriture libre du traducteur (Caj Lundgren), sa poésie et son habitude à faire des vers et des rimes, vient influencer son style de traduction : « Les mots composés sont un phénomène récurrent dans la poésie de Caj Lundgren qui se reproduit fréquemment dans ses traductions », écrit Gullin<sup>5</sup>. (2002 : 98, notre traduction.) Nous aimerais suggérer qu'une tendance particulière comme celle de Caj Lundgren à utiliser des mots-composés, et dans sa poésie, et en tant que traducteur, fait partie de ce que nous pourrions appeler « sa voix ». Non pas d'une voix anonyme qui peut être distinguée par des changements du sens ou du style tout au long de la traduction, mais comme un trait de sa façon individuelle de s'exprimer : son style en tant qu'écrivain est donc représentatif d'une voix individuelle qui parfois pourrait faire surface dans la traduction. Le style, ayant été défini comme « un tout », n'est pas dissociable de cette voix individuelle du traducteur, il en dépend. Cependant, nous aimerais considérer le style dans la traduction comme une impression globale, plus générale de la traduction. De

---

<sup>4</sup> Som översättare yttrar vi oss visserligen utifrån oss själva, med våra egna medel, men inte *som oss själva*.

<sup>5</sup> En språklig företeelse i Caj Lundgrens dagsverser som framträder mycket starkt i hans översättningar är sammansättningarna. (2002: 98)

cette façon, quand nous parlons du « style de la traduction » nous parlons plutôt de la stratégie générale utilisée par le traducteur dans tout le livre, et non pas de sa voix individuelle en tant qu'écrivain. Quand Hermans initie l'étude de la voix dans la traduction et introduit le concept du traducteur implicite dans la narration traduite, il distingue trois situations différentes où la voix du traducteur fait toujours surface (1996 dans Baker 2010 : 198) :

1. Les situations référentielles et culturelles qui demandent au traducteur d'adapter ou d'expliquer des phénomènes peu connus ou difficiles à comprendre pour les nouveaux lecteurs.
2. Des situations où l'auteur fait référence à lui-même.
3. Des cas contextuels où l'illusion de la traduction devient impossible. Comme par exemple des allusions à la langue. Une phrase comme « J'écris en suédois » n'est pas crédible en français, la voix du traducteur perd pour ainsi dire l'illusion de son invisibilité.

Nous considérons, comme Hermans, la présence du traducteur dans la traduction comme un principe : « [...] translated narrative discourse always contains a 'second' voice, [...] » (1996 dans Baker 2010 : 198). Toutefois, nous souhaitons faire la distinction entre une présence discursive du traducteur et la voix du traducteur. Nous considérons la présence discursive comme le style général et stratégique de la traduction, semblable à la façon dont Hermans (1996) et Gullin (2000) traitent la voix du traducteur dans la traduction. Et la voix, comme une voix individuelle du traducteur qui se distingue par la présence d'une expression semblable ou proche des écritures indépendantes, faites dans des circonstances autres que la traduction. Il y aura donc une distinction entre les différences de style qui dépend des stratégies de la traduction, et d'autre part entre les différences de style qui dépendent du style individuel du traducteur. Les trois exemples de Hermans indiquent où, dans quel type de contexte, nous pouvons trouver ou entendre la présence du traducteur dans la traduction. Une présence qui n'est pas toujours facile à découvrir mais qui s'est montrée constante.

## 2.3 Méthode d'analyse

Nous disposons pour ce mémoire de deux versions différentes d'une même traduction du *Ravissement de Lol V. Stein* publiées en 1988 et en 2007 par la même traductrice, Katarina Frostenson. La comparaison entre ces deux versions avec l'original va nous permettre d'analyser et de tirer des conclusions en ce qui concerne le style dans les deux traductions par rapport au style de Marguerite Duras dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Pour l'analyse du style d'écriture de notre traducteur-poète, Katarina Frostenson, nous allons surtout regarder le recueil *Stränderna (Les plages)* publié pour la première fois en 1989, tout de suite après la traduction de *Lol V. Steins hänförelse* (1988). Nous commençons par présenter les écrivains respectifs Marguerite Duras et Katarina Frostenson ainsi que leurs styles respectifs représentés dans les œuvres examinées. Nous dirigeons ensuite notre intérêt vers l'œuvre *Le ravissement de Lol V Stein* et sa traduction *Lol V. Steins Hänförelse*. Pour décrire la traduction, Gullin (2002) reprend dans son étude un modèle d'analyse développé par Lambert en 1995. Elle le modifie légèrement pour l'adapter à sa propre analyse. Ce modèle crée un cadre que nous trouvons pratique pour l'introduction de l'œuvre et de sa traduction. Suivant ce modèle nous commençons par regarder la forme extérieure : comment les livres, l'original et la traduction, ont été reçus par la presse et la critique littéraire. Les différentes impressions à remarquer sur les couvertures des livres et s'il y a des changements par rapport aux titres. Nous passons ensuite, toujours suivant le modèle de Lambert adapté par Gullin, à la structure de la narration. Au niveau macro s'il n'y a pas de divergences flagrantes de la narration entre l'original et la traduction, nous présentons cependant comment le livre est structuré et ce qu'il y a de différent entre l'original et la traduction en termes de volume de texte. C'est à l'étape suivante que nous poursuivons notre analyse : à savoir comment *Le ravissement de Lol V. Stein* change au niveau micro dans la traduction suédoise.

Il est aujourd'hui courant d'utiliser des outils informatisés dans une analyse des variations de style dans la traduction. Mona Baker (2004) a été une pionnière et Charlotte Bosseaux (2007) continue dans cette voie en cherchant une méthode d'analyse informatique bien adaptée pour analyser le point de vue dans les traductions françaises de Virginia Woolf. En effet, ces méthodes sont très efficaces pour rendre compte des phénomènes récurrents et des généralités dans un corpus plus large. Néanmoins, les données recherchées par ordinateur doivent tôt ou tard être vérifiées et interprétées par le

chercheur. Le corpus de notre étude n'est pas démesuré, il s'agit essentiellement d'une étude de nature comparatiste et descriptive entre deux livres, l'un en français et l'autre en suédois. Nous allons ainsi nous reposer sur une étude manuelle. Nous parlerons de « la voix » du traducteur uniquement dans les cas où le traducteur utilise une façon de s'exprimer dans la traduction qui ressemble à ses écritures libres, quand – si cela devait être le cas – la poésie de la traductrice, Katarina Frostenson, fait surface dans sa traduction.

Nous avons défini le style comme « un tout », présent dans chaque structure de la narration : allant du contexte, à la forme, au contenu et aux voix narratives. Cependant, nous ne pouvons pas tout examiner. Pour rendre le travail réalisable nous allons donc délimiter notre analyse sur une figure de style très marquée dans l'écriture de Marguerite Duras et dans *Le ravissement de Lol V. Stein* : les répétitions. Les répétitions sont intéressantes à étudier dans le cadre de la traduction puisque c'est un trait stylistique qui a souvent été omis. Omis ou traduit avec une variation synonymique car la répétition est généralement considérée comme superflue et inutile, voire de mauvais goût :

La tradition rhétorique l'a longtemps assimilée à un procédé négatif incompatible avec les impératifs de la narration, alors que les autres domaines de l'art que sont la musique et la poésie ont toujours salué en elle un principe de composition fondamental. (Prak-Derrington, 2005 : 1)

### **2.3.1 Lecteur et traduction**

Si le lecteur admet qu'il y a une différence entre original et traduction et qu'il cherche activement des marqueurs du traducteur en lisant, il opère selon Hermans une lecture tactique (2014 : 298-299, emprunté de Martin and White 2005 : 206). Notre lecture de la traduction de Duras faite par Frostenson devient en ce sens une lecture tactique. Nous reconnaîtrons un traducteur implicite, Katarina Frostenson, à côté d'un auteur implicite, Marguerite Duras. Cecila Alvstad (2014) suggère qu'un traducteur implicite n'est autre chose qu'une voix parmi d'autres, à partir de quoi le lecteur se fait une idée d'un auteur implicite. Un auteur implicite et non un traducteur implicite car, continue Alvstad, les traductions sont présentées d'une telle manière que les lecteurs sont toujours invités à les lire comme des originaux et dans ces circonstances un traducteur implicite n'est jamais pris en compte par le lecteur (2014 : 275). Certes, nous savons que la lecture d'une

traduction est différente d'une lecture de l'original. Et pourtant, quand nous lisons une traduction telle que *Lol V. Steins hänsförelse*, nous disons que nous lisons Marguerite Duras. « ..., we have been conditioned to regard – the Interpreter's voice as a carrier without substance of its own, a virtually transparent vehicle. » écrit Hermans (Baker 2010 : 195). Alvstad (2014 : 271) appelle cette illusion et cette confiance du lecteur en la traduction comme « le pacte traductionnel ». Selon Alvstad, il s'agit d'une construction rhétorique. Peu importe la nature réelle de la traduction ; adaptation ou fidèle reproduction, les traductions sont présentées aux lecteurs comme des originaux par des critiques et des acteurs professionnels du livre, ce qui influence la façon dont les livres traduits seront lus. Nous ne sommes pas en désaccord sur ce point avec Alvstad. Néanmoins, à chaque lecteur sa propre lecture, chaque lecteur se trouve pour ainsi dire devant un choix, consciemment ou non, de reconnaître ou de ne pas reconnaître la voix du traducteur (Hermans : 2014 : 299). Dans notre cas, où nous analysons le style dans la traduction, notre lecture est différente d'une lecture soi-disant divertissante. L'idée d'une traductrice implicite ne nous paraît pas inutile ou superflue. Au contraire, dans ce contexte où les voix de l'auteur et du traducteur se croisent, nous trouvons l'idée d'un traducteur implicite tout à fait utile. Alvstad (2014) présente plusieurs facteurs qui maintiennent le pacte traductionnel, comme par exemple des préfaces et des commentaires où les traducteurs s'expriment à propos de la traduction. Nous nous intéressons ici à la façon dont le traducteur lui-même, peut préserver le pacte traductionnel, en utilisant une langue neutralisante ou standardisée : « Using anachronistic words in a translation risks severing the pact, as it might attract the readers' attention to the text as a translation, and an infelicitous one at that. » (Alvstad 2014 : 280.) Une langue trop vulgaire ou trop familière, pour ainsi dire, trop « particulière » attire l'attention du lecteur. Il se demandera peut-être s'il s'agit d'une mauvaise traduction, ou, si l'auteur s'est réellement exprimé ainsi. Cela veut dire que le pacte traductionnel demande au traducteur d'éliminer tout sorte de parole qui pourrait faire soupçon d'anomalies chez le lecteur. Néanmoins, le traducteur qui cherche à neutraliser ou standardiser la langue, utilise une stratégie de traduction qui éloigne le style dans la traduction du style de l'original, ceci dans le but de rendre la langue accessible et quelque part naturelle dans la langue d'arrivée.

La neutralisation ou standardisation comme phénomène nous intéresse dans notre analyse de style dans la traduction du *Ravissement de Lol V. Stein*. Une stratégie pour neutraliser la langue peut être l'omission des répétitions et les répétitions sont une des

caractéristiques du style dans l'écriture de Marguerite Duras. Borgomano, écrit par rapport aux répétitions et *Le ravissement de Lol V. Stein* que : « La répétition est inscrite au cœur même du roman comme au cœur « inachevé » de Lol : elle prend la place du vide. » (1997 : 60.) Les répétitions font ainsi un sujet et une entrée intéressants pour aborder notre analyse.

### 2.3.2 Répétitions et traductions

Quand Baker examine les répétitions et compare les variations linguistiques entre des œuvres littéraires traduites et des œuvres non-traduites en anglais, elle découvre par exemples que les traductions, contrairement aux œuvres non-traduites, contiennent moins de répétitions que la littérature écrite directement en anglais. Comme si la traduction obéissait à des lois différentes (2004 : 34). Mattias Aronsson remarque également, dans une étude stylistique d'un petit recueil d'aphorisme de Vilhelm Ekelund, que la suppression des répétitions dans la traduction française est fréquente (2013 : 11). Aronsson se réfère alors à Olof Eriksson (2002) qui fait un constat similaire par rapport aux répétitions omises et le non-respect du style en étudiant la traduction française de *Pär Lagerkvist*. Eriksson se réfère à son tour à Milan Kundera et « le réflexe de synonymisation » (*Les Testaments trahis*, 1993). Il observe la suppression systématique des répétitions dans la traduction française de *Pär Lagerkvist*, ce qui crée un manque d'équilibre entre le respect de style pour la langue française et le respect de style par rapport à l'œuvre originale en suédois (Aronsson 2013 : 12). Ce que nous pouvons constater c'est qu'il est souvent question des répétitions omises en parlant du style et de la traduction.

Quand Borgomano (1997 : 55) décrit les répétitions dans *Le ravissement de Lol V. Stein* elle fait la distinction entre les passages structurants qui se répètent à travers le roman comme « la fiche de Lol » une introduction très formelle sur l'identité de Lol V. Stein et des scènes comme « le bal » qui est revisité et revu tout au long du récit avec également « le champ de seigle » qui est un autre lieu et fantasme autour duquel l'histoire se construit et revient de façon répétitive. Mais outre ces répétitions structurantes des passages et des phrases revenants il y a aussi la répétition dans l'écriture. Et c'est surtout à ce niveau que nous allons concentrer notre analyse.

Il s'agit de mots qui se répètent : « Il était devenu différent. Tout le monde pouvait *le voir*. *Voir* qu'il n'était plus celui qu'on croyait. *Lol le regardait, le regardait changer.* » (LVS : 17, nos italiques<sup>6</sup>.) « Ce redoublement » écrit Borgomano, « crée un rythme de vagues. La mer, presque absente du paysage, bat à l'arrière-plan du texte, comme dans l'esprit de Lol, pour qui la mer n'est jamais loin... » (1997 : 61). Borgomano suggère aussi que nous pouvons interpréter les répétitions comme un éternel recommencement, une façon de revenir et revivre le passé. Et parfois les répétitions pourraient aussi symboliser l'irréel. Nous voyons qu'il ne s'agit pas simplement de mots répétés, redoublés, l'un après l'autre, mais que ces répétitions créent un effet de lecture spécifique, comportant en elles le fantastique du récit. Emmanuelle Prak-Derrington (2005) distingue et décrit des répétitions variées dans son article « Récit, répétition, variation ». Elle s'intéresse à la répétition dans la fiction et s'interroge sur ses fonctions dans la littérature. Prak-Derrington renvoie dans son article à Anne-Marie Clinquart (1996) et à Gérard Genette (1999) en proposant de regarder la répétition et la reformulation de la même manière. Selon Prak-Derrington les propos répétés à l'identique ne s'interprètent pas de la même manière, et c'est pourquoi elle suggère de considérer la répétition de la même manière qu'une reformulation :

Parler de répétition, c'est donc construire, pour les besoins de l'analyse, du Même, là où ce Même est déjà Autre. Qu'est-ce qui sépare le Même de presque Même ? Les ressemblances et les divergences, aussi minimes soient-elles (qu'il s'agisse de reprise lexicale, syntaxique, voire concernant une succession d'énoncés), créent des effets de parallélisme et de symétrie, de contraste et d'opposition. (Prak-Derrington 2005 : 2)

Le discours de Prak-Derrington sur la répétition ressemble beaucoup à la façon dont nous pouvons considérer une traduction, comme un propos répété et reformulé de son original mais jamais tout à fait identique. Néanmoins, Prak-Derrington écrit, sans mentionner la traduction, que la répétition à l'identique est impossible car la répétition en elle-même implique « un changement de perspective énonciative » (2005 : 2). La répétition en elle-même, écrit Prak-Derrington, révèle un questionnement du sens et le fait de répéter encore, nous arrête sur le propos, nous force à réfléchir, et à chercher d'autres

---

<sup>6</sup> Pour les exemples et citations tiré du roman *Le ravissement de Lol V. Stein* nous allons utiliser l'abréviation « LVS ».

interprétations. Le rendement de la répétition dans la traduction devient ainsi une entrée intéressante pour décrire le style entre l'original et la traduction.

Dans notre analyse nous prendrons en compte les répétitions identiques, c'est-à-dire le redoublement des mots comme « voir » et « regarder » dans la phrase (nous soulignons désormais les parties analysées dans la phrase en les mettant en italiques) : « Tout le monde pouvait *le voir*. *Voir* qu'il n'était plus celui qu'on croyait. *Lol le regardait, le regardait changer.* » (LVS : 17). Nous considérons également, suivant la suggestion de Prak-Derrington, les variations comme une autre forme de répétition. La phrase ci-dessus contient ainsi une variation répétitive concernant le changement du Michael Richardson : « *Il était devenu différent*. Tout le monde pouvait le voir. *Voir qu'il n'était plus celui qu'on croyait*. *Lol le regardait, le regardait changer.* » Nous voyons que la simultanéité d'un processus de changement et le regard sur ce changement sont illustrés de façon très lente à travers les répétitions. Les deux actions qui constituent la même scène décrivent le point de vue séparé des deux personnages, de Michael Richardson et de Lol V. Stein qui, tout en restant entrelacés, entament leur séparation. Prak-Derrington décrit aussi la répétition comme une fonction de la démarcation énonciative : « la répétition fait partie de l'arsenal des procédés classiques de stylisation de l'oral. » (2005 : 3). C'est quand on souhaite rapporter avec fidélité, la parole des personnages, que la répétition est utilisée. Le discours rapporté est souvent utilisé dans *Le ravissement de Lol V. Stein* où c'est surtout le narrateur qui reconstruit et reprend les paroles des autres personnages. Cette oralité est souvent marquée avec une répétition des pronoms personnel : « *Tatiana Karl, elle*, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie. » (LVS : 12). On voit que les différents types de répétitions concernent toute la phrase, non seulement avec la répétition pronominale mais aussi avec la répétition de *plus avant*. L'oralité est aussi représentée dans les dialogues qui constituent souvent des exemples de répétitions. Prak-Derrington écrit que les répétitions sont utilisées quand « le texte se questionne » (2005 : 3). *Le ravissement de Lol V. Stein* est un texte où le questionnement est permanent. Ce questionnement touche aussi le traducteur, qui doit de façon répétitive faire le choix de traduire, de reformuler ou bien d'omettre ces répétitions.

Nous voyons les répétitions et les variations comme une expression constante tout au long du récit. Plutôt que de les classifier et d'en faire des listes, nous souhaitons analyser l'interprétation de ces échos de la répétition dans la traduction par des exemples et des

passages plus longs. Ainsi nous allons parcourir des exemples où différents types de répétitions coexistent et créent un ensemble représentatif de l'expression particulière dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Nous espérons avec cette méthode pouvoir donner une idée juste de ce qui se passe avec le style au niveau des répétitions entre l'original et la traduction.

### 2.3.3 La retraduction ou la traduction inversée

Suivant cet engouement pour la répétition nous allons aussi utiliser le « back translation » ou « la traduction inversée » pour illustrer un éventuel changement de ton et de style dans la traduction suédoise. Nous allons pour ainsi dire retraduire la version déjà traduite en suédoise vers le français pour tenter de démontrer les changements de style provoqués par la traduction. Ces retraductions sont nos propres interprétations de la traduction de Katarina Frostenson. Il ne s'agit absolument pas d'utiliser ces retraductions comme une sorte de contrôle de qualité, comme cela peut être le cas dans le cadre d'une traduction technique, notamment dans le domaine médical. (Voir par exemple Dorothée Behr (2017) au sujet de la traduction des questionnaires et les back-translations comme méthode de contrôle qualité.) Nous souhaitons avec la traduction inverse, peut-être à l'aide d'une lecture à voix haute, illustrer et faire ressentir ce quelque chose dans les changements de ton qui s'installe entre l'original et la traduction. Une sorte de représentation alternative du ressenti de la traduction. C'est une étape qui nous aide à visualiser, ressentir et mieux comprendre ce qui se passe entre l'original et la traduction. Ces retraductions forment aussi une sorte de dialogisme inspiré des réflexions d'Alva Dahl à propos de style et de la traduction. Notre propre voix, lecture et analyse se trouve aussi là pour donner du sens et trouver la voix de Frostenson et de Duras dans les textes :

Un dialogisme stylistique étudie des traits de langue dans la littérature ou d'autres genres, il s'intéresse autant à ce qui est nouveau et spécifique qu'à ce qui est récurrent et conventionnel et considère les textes analysés comme des énonciations dans une conversation littéraire où réactions et interprétations s'ajoutent l'une à l'autre pour créer du sens dans une continuité constante. (Dahl 2016 : 30, notre traduction<sup>7</sup>)

---

<sup>7</sup> “En dialogistisk stilistik studerar språkliga drag i skönlitterära eller facklitterära texter eller genrer, intresserar sig för det nya och specifika likaväl som det återkommande och konventionaliseraade och betraktar de undersökta texterna som yttranden i ett litterärt samtal där reaktioner och tolkningar läggs till varandra och skapar mening i en ständigt pågående process.” (Dahl 2016 : 30)

Nous faisons au fur et à mesure de nos observations une évaluation de la nature de la traduction : les choix de traduction, montrent-ils quelque chose du style individuel du traducteur ? Quelque chose que nous pourrions définir comme la voix de Frostenson ? Ou sont-ils l'expression d'une stratégie de la traduction ? Les différences entre la traduction de 1988 et celle de 2007 seront évoquées en parallèle. Par la suite, s'il n'y a pas de différence entre les traductions de 1988 et 2007 seulement la version de 2007 sera citée en exemple. Quand les traductions sont différentes, les deux versions seront présentées. Nos exemples suivront dans l'ordre qu'ils apparaissent dans le roman. Notre étude est comparatiste mais aussi et surtout descriptive.

### 3 Marguerite Duras

Marguerite Duras (1914-1996) est l'une des écrivaines les plus originales du vingtième siècle. Elle grandit avec sa mère et ses deux frères en Indochine, déménage à Paris à 18 ans pour ses études et fait ses débuts d'écrivain en 1943. Elle ne retournera plus au Vietnam, sauf à travers ses romans. Les livres de Marguerite Duras sont souvent influencés par son histoire personnelle et sont parfois autobiographiques, comme dans *L'Amant* (1984) et *Un barrage contre le Pacifique* (1950). Alors elle dessine un milieu colonial dans les marges et dans l'exclusion. La mère de Duras, institutrice qui élève seule ses trois enfants depuis le décès du père, doit lutter pour nourrir la famille. Ambitieuse, elle ne laisse pas tomber le projet familial d'une maison et d'une culture dans les plaines du Vietnam ; projet condamné par les inondations et la faillite. C'est ainsi, dans la misère ou presque, que Duras grandit avec un frère ainé violent, difficile à aimer et un frère cadet adoré. Avec la mère, qui frôle les domaines de la folie, elle entretient des relations conflictuelles revisitées dans *Un barrage contre le Pacifique*. Marguerite Duras développe une écriture qui dans son ensemble cherche à donner voix à des êtres exclus, souvent des femmes, desquels elle tente de se rapprocher au travers d'une expression indécise ou incertaine. Elle donne une place importante au lecteur qui ne peut s'approcher de ses livres sans un œil interprétatif.

### 3.1 Le style de Marguerite Duras

« Cette solitude réelle du corps devient celle, inviolable, de l'écrit. Je ne parlais de ça à personne. Dans cette période-là de ma première solitude j'avais déjà découvert que c'était écrire qu'il fallait que je fasse. » (Duras 1993 : 15)

Duras associe l'écriture avec la solitude, une solitude qui semble aussi avoir fonctionné comme une sorte de protection contre les avis et les influences des autres dans sa recherche d'une expression unique. Elle s'enferme dans sa maison à Neuphle pour écrire : « Pour écrire pas comme je l'avais fait jusque-là. Mais écrire des livres encore inconnus de moi et jamais encore décidés par moi et jamais décidés par personne. » (1993 : 13). Ses mots forment un rythme poétique, soutenus par le son de leurs échos : *écrire, de-moi-par moi-par personne, encore, jamais, décidés...* A la place d'un simple constat elle livre une sorte de crescendo de sa négation « jamais », et produit ainsi une expression artistique. Il est difficile cependant de « résumer » le style de Duras. Le style étant un mouvement qui change un peu de livre en livre, et entre 1943 et 1995 Duras écrit plus de 50 livres, dont plusieurs pièces de théâtre et des manuscrits pour le cinéma, activités qui ont certainement influencé son style narratif aussi. Parfois on ressent la présence de l'objectif d'une caméra et du manuscrit. Dans *Le ravisement de Lol V. Stein* nous sommes ainsi guidés : « Le boulevard monte légèrement vers une place qu'ils atteignirent ensemble. De là partent trois autres boulevards vers la banlieue. La forêt est de ce côté-ci. Cris des enfants. » (LVS : 55). Le style de Duras est recherché, elle voulait écrire différemment et c'était son but de sortir de la norme littéraire. Certes, elle n'était pas le seul écrivain avec cette ambition. La volonté de rompre avec les normes et les traditions faisait partir de son temps. Quand Gilles Philippes, linguiste qui a dirigé l'entrée de Marguerite Duras en Pléiade, répond à la question de savoir si Duras aurait inventé des formes nouvelles, il constate : « Son écriture évolue en parallèle aux écritures de sa génération en France. Elle n'est pas une créatrice de formes *ou elle est co-créatrice* ; elle participe à une évolution globale<sup>8</sup>. » Elle faisait partie des écrivains expérimentaux comme Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet et Claude Simon, parfois regroupés sous la catégorie du « nouveau roman ». C'est après l'écriture d'*Un barrage contre le Pacifique* (1950) que Duras commence à se distinguer comme écrivaine et se distancier de ce qu'elle appelait un style « conforme ». Elle trouvait la forme romanesque

---

<sup>8</sup> Entretien avec Gilles Philippes par Eléonore Sulser dans *Les Temps*, novembre 2011.

trop harmonieuse et trop facile. Ecrire le déséquilibre, au contraire, était une façon de se distinguer. « Duras rêve d'un processus d'écriture opposé. Le fantasme d'une langue sans norme, d'une écriture sans contrainte... » (Vaudrey-Luigi 2010 : 224). Plus tard, après le succès avec *l'Amant*, Duras décrira son écriture comme « courante », c'est une écriture qui va vite, qui se forme près de l'oralité, elle écrit pour ainsi dire comme elle parle « couramment » ou bien, elle parle comme elle écrit (Vaudrey-Luigi 2010 : 226). Le mot courant semble aussi avoir représenté, pour Duras, la peur d'oublier. Pour ne pas oublier, elle devait écrire vite, voire « courante » (Sulser en entretien avec Gilles Philippes, 2011). L'écriture courante représentait aussi pour Duras une sorte de maturation atteinte avec *l'Amant*. Elle commençait à ressentir une certaine facilité devant l'écriture, elle pouvait écrire vite et valoriser l'instinct premiers des mots. Duras a également décrit son écriture comme « urgente ». Dans l'écriture de l'urgence Duras ressentait une urgence devant la nécessité de raconter une histoire, mais dans l'urgence de l'histoire il y a ce même appel et ce même besoin d'écrire vite et cette même peur d'oublier quelle histoire elle devait raconter. (Vaudrey-Luigi 2010 : 228)

Le style que nous rencontrons dans *Le ravissement de Lol V. Stein* et qui est écrit en 1964, bien avant *l'Amant*, n'a pas encore été définie comme une écriture courante ou de l'urgence. Nous ressentons plutôt une lenteur et une difficulté devant l'écriture liées probablement à cette volonté d'écrire en dehors des normes littéraires. Il s'agit à cette époque et pour cette œuvre premièrement de faire autre chose, d'aller vers une écriture du déséquilibre et du non-dit. Frostenson exprime sa fascination devant les nombreux manuscrits et corrections qu'elle consulte à IMEC pour *Le ravissement de Lol V. Stein*. Dans la préface de la deuxième traduction elle témoigne : « Duras changeait beaucoup et tous les temps. Parfois le texte ressemble à une bataille. Il est *ravissant* de voir comment l'image des mouvements de Lol prend forme<sup>9</sup>. » Nous ne pouvons donc pas parler de l'instinct du premier mot concernant ce roman. Cette écriture vient plus tard. En revanche, c'est avec *Le ravissement de Lol V. Stein* que Duras commence à évoquer le « mot-trou ». Le mot-trou se manifeste quand les personnages expriment l'impossibilité de nommer ce qu'ils souhaitent exprimer (Vaudrey-Luigi 2010 : 221). Il peut s'agir de passages explicitement exprimés de perte d'un mot comme : « Mais quel dommage tout à coup, ces mots de sentiment, perdus ? » (LVS : 125) Mais l'absence se trouve aussi dans une

---

<sup>9</sup> Duras ändrade mycket och hela tiden. Ibland liknar texten ett slagfält. Det är hänförande att se hur bilden av Lols rörelser växer fram. (Duras, 2007 : 6, préface de Katarina Frostenson)

manière de ne pas nommer. Des phrases incomplètes, imprécises terminées par un « ça » ou par « autre chose » comme « ...elle est allée vers *autre chose* de plus vague, sans fin, elle ira vers autre chose que je ne connaîtrai jamais, sans fin. » (LVS : 155)

Lol est silencieuse et *Le ravissement de Lol V. Stein* est en grande partie un roman qui traite de l'impossibilité de dire ou de s'exprimer. Le lecteur se confronte à l'absence, le silence et le manque, expliqué par le « mot-trou » :

J'aime à croire, comme je l'aime, que si Lol est silencieuse dans la vie c'est qu'elle a cru, l'espace d'un éclair, que ce mot pouvait exister. Faute de son existence, elle se tait. C'aurait été un mot-absence, un mot-trou, creusé en son centre d'un trou, de ce trou où tous les autres mots auraient été enterrés. (LVS : 48)

Cet extrait très poétique montre combien le mot est essentiel pour Marguerite Duras. Et même si cela peut paraître contradictoire, l'importance du mot se trouve surtout dans son absence. Duras a souvent exprimé par rapport à son écriture que le mot arrive avant la phrase. Dans son idée d'une écriture libre, elle rejette la norme de la langue et la phrase grammaticalement correcte, pour une écriture découpée et brève qu'elle trouve plus honnête et forcément plus expérimentale :

C'est dire que le syndrome du mot-trou constitue l'un des fondements du rapport de Duras au lexique : sorte de défi à la précision de la langue française, elle imagine finalement une nouvelle voie lexicale où l'alliance de sens contradictoires au sein d'un même terme serait possible. (Vaudrey-Luigi 2010 : 221)

*Le ravissement de Lol V. Stein* est publié chez Gallimard en 1964. Marguerite Duras avait alors 50 ans et derrière elle la publication de 12 autres livres dont son premier grand succès *Un Barrage contre le Pacifique* (1950), *Moderato Cantabile* (1958) et le scénario pour le film *Hiroshima mon amour* (1960).

## 4 Katarina Frostenson

Katarina Frostenson (1953) est une écrivaine et poétesse et membre de l'Académie suédoise entre 1992 et 1919. Elle a écrit et publié des recueils de poésie depuis les années

1980 et ses recueils sont aujourd'hui traduits en plusieurs langues. Le traducteur français, François-Noël Simoneau, assemble dans l'anthologie *Trois poètes suédois* (Jäderlund, Sonnevi, Frostenson 2011) des extraits de *Korallen (Corail)*, *Karkas (Carcasse)* et *Tal och Regn (Pluie et Parole)*. Il existe également en français un volume consacré à l'œuvre de : *Katarina Frostenson, Textes et commentaires sur son œuvre poétique* avec des traductions d'Anders Bodegård, Bernard Noël et François-Noël Simoneau (Hatem & Ruin 2013). Parmi les œuvres de Katarina Frostenson nous pouvons mentionner *Joner* (1991), *Korallen* (1999), *Karkas* (2004), *Flodtid* (2011) et le recueil *Sånger och formler* (2015) pour lequel Frostenson a reçu le Grand prix de littérature du Conseil nordique (Nordiska rådets litteraturpris) en 2016. Frostenson écrit également pour le théâtre. En collaboration avec Sven-David Sandström, le libretto *Staden* et l'opéra *Föreställningen* (une adaptation de sa pièce de théâtre *Sal P*).

En tant que traductrice, Frostenson a principalement travaillé avec des traductions de Marguerite Duras, quatre œuvres au total : *Le ravissement de Lol V. Stein*, *La vie matérielle*, *Hiroshima mon amour* et *Abahn, Sabana, David*. Les autres auteurs traduits par Frostenson sont : Emmanuel Bove, *Mes Amis*, George Bataille, *Le bleu de ciel*, Bernard-Marie Koltès, *Quai Ouest* 2004/2006 et *Combat de nègre et des chiens* 1986, avec Jean Claude Arnault. La traduction de Bove, *Mes Amis* et *Le ravissement de Lol V. Stein* ont parcouru de longs chemins en suédois avec une première traduction dans les années quatre-vingt, suivi par une nouvelle édition en 2007, toutes les deux préfacées dans la dernière édition.

#### 4.1 Le style de Katarina Frostenson

Jan Arnald (Auteur connu sous le pseudonyme Arne Dahl.) décrit dans une fiche de présentation sur le site de l'Académie suédoise Katarina Frostenson comme une représentante de la nouvelle vague de poétesses suédoises des années quatre-vingt. Frostenson, écrit-il, refuse les formes conformes pour faire sonner de nouvelles dimensions de la langue. En contournant une sémantique traditionnelle et les métaphores, elle veille à l'expressivité de la langue. Elle manipule une langue libérée, une langue qui suit une forme intuitive qui s'impose au fur et à mesure de l'écriture. Sa syntaxe est détruite et nous donne une voix textuelle tout à fait originale avec (concernant la poésie des années quatre-vingt) des trous marqués dans le cœur textuel comme des espaces entre

les lignes<sup>10</sup>. Pour nous donner une première idée de cette écriture, voici un exemple avec un extrait d'*Endura* :

<i>Endura</i> (2002 : 28)	Traduction : Bondegård et Noël dans Hatem & Ruin. (2013 : 18)
Inget känna inte tala. Bara vara knappast andas Uthärda i elden tills det vänder. Höra handen hägra över kinden	Ne rien sentir Ne pas parler. Être respirer à peine Endurer le feu en attendant. Percevoir le mirage de la main sur la joue

Même si Arnald réussit bien sa description de la poésie de Frostenson il souligne aussi, et avec justesse, qu'il est impossible de réellement *décrire* la voix poétique de Frostenson. En effet, sa voix, comme celle de Duras, est multiple et difficile à saisir en quelques lignes. Ce qu'elle nous livre dans le court extrait ci-dessus vibre des sensations et des contradictions : « Être, mais ne rien sentir. » Rester insensible, et en même temps : « Endurer le feu ». L'expression poétique et la langue minimaliste déborde en émotions.

Ebba Witt-Brattström fait elle aussi une présentation de l'œuvre poétique de Frostenson mais pour *Litteraturbanken* (2006 : la banque de littérature suédoise). Dans son article qui couvre le début avec *I mellan (Dans l'intervalle)* (1978) jusqu'au recueil *Karkas (Carcasse)* (2004), Witt-Brattström montre entre autres que la poésie de Frostenson est transformatrice des mythes. Des héroïnes de l'antiquité comme Orphée, Philomèle et Ovide ou bien des figures des contes nordiques y figurent et représentent des voix mortes qui se transforment dans la poésie et ressuscitent pour, comme l'écrit Witt-Brattström, se venger ses injustices :

Frostenson s'en occupe de l'oublie de la voix vivante de notre institution littéraire en ressuscitant la notion provisoire de la littérature antique qui s'écroule en voix et en écriture. Une présence vivante et une absence morte<sup>11</sup>. (Witt-Brattström 2006 : 4-5, notre traduction)

<sup>10</sup> Jan Arnald dans un article de présentation « Frostenson » sur le site de l'Académie suédoise :

<https://www.svenskaakademien.se/svenska-akademien/ledamotsregister/frostenson-katarina>

<sup>11</sup> Frostenson tar itu med vår litterära institutions glömska av den levande rösten genom att återuppliva antikens provisoriska litteraturbegrepp som faller isär i röst och skrift, levande närvaro och död frånvaro. (Witt-Brattström 2006 : 4-5)

Carin Franzén, explore le motif de la voix dans la poésie de Frostenson dans l'article *Le jeu de la voix chez Katarina Frostenson*. (Hatem & Ruin 2013 : 193-203) Franzén propose, dans le même esprit que Witt-Brattström, que la voix pourrait être décrit, non pas comme la voix de la poétesse elle-même, mais comme une voix représentative d'une autre voix muette : « [...] on peut également imaginer qu'au lieu d'exprimer sa voix, le poète tente de faire sortir de la langue une voix muette, tente d'ouvrir le trésor commun linguistique et de lui redonner de la voix. » (2013 : 193) Il est clair que la voix est un moteur, un thème, une inspiration et une source de travail poétique qui se trouve partout dans l'œuvre de Frostenson. Parfois sous forme des mythes ressuscités mais aussi de façon plus charnelle où même les organes vocaux peuvent devenir le centre d'attention. Dans l'exemple ci-dessous c'est de façon plus générale que Frostenson décrit comment la voix poétique peut émerger. (*La voix du sommeil*) :

On est là, couché, on attend, au bout d'un moment quelque chose veut parler. C'est de la plus profonde passivité que vient la meilleure voix. Comme s'il fallait à la voix la plus grande immobilité pour éclore. Comme si, lorsque vous écrivez, assis à votre table, elle étouffait entre vos coudes. (Frostenson dans Hatem & Ruin 2013 : 92.<sup>12</sup>)

Witt-Brattström mentionne que la poésie de Frostenson ou sa voix, représente une critique contre la norme familiale, contre une vie tranquille et moralisante intégré comme « le modèle suédois. » (Witt-Brattström 2006 : 1) Elle propose de voir la voix poétique de Frostenson comme un mouvement contre des cadres masculins enfermant les femmes, à la maison comme dans la vie en générale, dans une soumission constante qui s'étend jusqu'à au langage. Ou bien de lire sa poésie comme une lutte incessante et complexe entre homme et femme où l'amour devient souvent, si ce n'est toujours, l'équivalent à la violence. Elle cherche, écrit Witt-Brattström, à décrire la difficulté qui réside dans la communication avec l'autre, (l'homme) et décrit souvent l'impossible préservation de « soi-même » dans une relation avec cet autre. (Witt-Brattström, 2006 : 2).

---

<sup>12</sup> La citation est tirée d'un recueil qui dans la traduction française est appelé *Les Sons*, (*La voix du sommeil*), le texte a été traduit par François-Noël Simoneau avec le titre original : *Skallarna* (2001).

Witt-Brattström mentionne aussi les endroits où les poèmes tiennent lieu, car il s'agit souvent des lieux de mise en scène sauvages en pleine nature, à la montagne, dans les champs et les vallées, ou dans les bois. La voix de Frostenson sort littéralement de partout, aussi de la ville. « Là », où ça se passe, il y a toujours un dialogue entre le lieu, c'est-à-dire l'extérieur, et le corps, l'intérieur. C'est un dialogue qui peut être difficile à supporter avec un intérieur charnel en forme des entraves exposé dans le terrain, là où la poésie, ou la voix jaillit :

«Tunga» <i>Tankarna</i> (2000 : 6 )	« Langue » <i>Les pensées</i> (Notre traduction)
världen låg som sådan inför mig utsträckt och uppfylld, ett inälvsrike i glanser att kränga sig in i, att stint bli ett med	le monde ainsi étalait devant moi étiré et rempli, un monde d'entrave brillante à s'enfoncer dedans et buté devenir un
eller som sårlinje ute i åkern, ett snigelspår solkigt och uppenbarat, utåtvänt oförsvarat att vattna med tåren, att närsynt luta sig ner över	ou comme une plaie dans le champ, une trace de limace salingue et survenant, tourné vers dehors sans défenses arroser avec la larme, regarde myope et penchée
ur stadsvrål steg den, en gulslagen kväll i januari ur gatstenarna och de blåklädda männen, schäferhundar och flämrande lågor. Sken av en urtidsvåg	elle jaillit des cris des villes, une soirée jaunâtre en janvier sortait des pavés et les hommes en bleu vêtus, berger allemands et des flammes qui tremblent. Lumière d'une vague d'antan
bilden av ett aldrig hört läte våg av en underkropp – ett naket organ som drogs över stenen: Vad tänkt finns att höra i fasader och stenar	l'image d'un son muet un corps qui ondule – une organe nue, tirée au dessus de la pierre : Quelles pensées entend-t-on dans des façades, des pierres

Celle qui jaillit, la langue ou « la voix », est souvent prononcé par un *moi* ou un *je* à la première personne. Et même si « je » fait écho aux voix lointaines de notre histoire il semblerait juste de dire que la poète s'écoute beaucoup elle-même et ses propres profondeurs aussi.

Dans un commentaire au sujet du recueil *Stränderna* (*Les plages*, 1989) Skalska (2000) s'intéresse à l'attitude de Frostenson envers la langue. Frostenson partage, constate Skalska, des idées poststructuralistes et postmodernistes dans sa critique visée contre le fait de nommer. « La méfiance de Katarina Frostenson envers la langue, son métalangage et sa déconstruction de la langue signifie qu'elle partage, plus ou moins consciemment,

des avis postmodernistes<sup>13</sup>. » (Skalska 2000 : 76, notre traduction). Le poststructuralisme développé en France dans les années soixante et soixante-dix voyait la langue comme un instrument qui forme la façon de voir et de penser mais de manière généralisante et insuffisante. Frostenson partagerait en partie cette philosophie de la déconstruction de Derrida, à travers un scepticisme vis-à-vis de la langue et le fait de nommer. Dans l'extrait ci-dessous, elle le fait par exemple en illustrant la multitude des formes et des couleurs associables avec la mer :

<i>Stränderna</i> (1989 : 11)	<i>Les plages</i> (Notre traduction)
Havet finns, visserligen, alldes nära. Havet, krypande. Grått eller vitt. Vaggande, åter och an. Med eller utan vågor. Skvalpar, med vita gäss eller spegelblankt. I bleke, i storm. Oljigt, turkost. Med bränningar, fullt av tång eller glasklart: en spegel, en brunn, en förlorad sal... Men havet är bara havet, ingenting annat – <i>Ge det inga namn, stanna framför bara –</i>	La mer existe, cependant, tout près. La mer, grimpante. Grise ou blanche. Berçante, revenante. Avec ou sans vagues. Clapote, avec écume ou immobile. Chuchote, tempête. Marée noire, turquoise. Avec vagues brisantes, pleine d'algues ou transparente : un miroir, un puits, une salle perdue... Mais la mer n'est rien sauf la mer, rien d'autre – <i>Ne lui donne pas de nom, arrête-toi seulement devant elle –</i>

La mer avec autant de visages ne peut pas se nommer : « *Ge det inga namn* » *Ne lui donne pas de nom*. – écrit-elle. Ingrid Claréus, dans un autre résumé de *Stränderna*, explique que Frostenson cherche à atteindre une sorte « d'unité avec la nature » et dans cette quête la poète devient parfois *incapable de nommer ses sentiments*. La mer, écrit-elle, est mieux comprise si on la laisse tranquille, « sans nom ». (Claréus 1990 : 324). Nous trouvons cependant cette description de la mer riche. Dans sa quête de décrire le tout elle ne réussit peut-être pas à démontrer la totalité de la mer, mais elle nous montre que la mer est beaucoup de choses, beaucoup plus que son nom ne peut contenir, et en même temps elle crée une poésie agréable. Ici nous ne touchons pas à ce genre de poème qui a poussé Witt-Brattström à appeler le style de Frostenson comme : « le sabotage postmoderne de la langue.<sup>14</sup> » (2006 : 1) Néanmoins, le style poétique de Frostenson est riche, riche d'émotions, d'expressions, d'inventions linguistiques et par sa multitude de références et

<sup>13</sup> Katarina Frostensons misstro till språket, hennes metaspråklighet och dekonstruktion tyder på att hon mer eller mindre medvetet delar dessa postmoderna åsikter. (Skalska 2000 : 76)

<sup>14</sup> »det postmoderna språksabotaget» (Witt-Brattström 2006 : 1)

en même temps très particulier. C'est une écriture et une poésie qui peut être abordé sous une multitude d'angles et manières différents.

## 5 Frostenson et Duras

La question qui se pose maintenant, c'est si nous pouvons déjà parler des certaines ressemblances entre les deux écrivaines, Frostenson et Duras ? En citant l'article d'Arnald sur le site de l'Académie Suédoise nous avons mentionné, en parlant du style de Katarina Frostenson, qu'elle utilise des trous entre les lignes. Des trous ? Comme des « mots-trous » de Marguerite Duras ? Une syntaxe détruite ? Comparable à la langue de Marguerite Duras connue par ses phrases courtes, brèves et déséquilibrées ? Comme nous l'avons vu plus haut, Duras écrivait en dehors des normes linguistiques. Elle cherchait à décrire le déséquilibre en utilisant justement une langue déséquilibrée. Il y a dans la description de la langue de Frostenson raison à croire en des affinités entre les deux écrivaines. Cette hypothèse se renforce avec la préface de Hans Ruin dans : *Katarina Frostenson, Texte et commentaires sur son œuvre poétique* :

C'est une poétique de la libération et du retour chez soi dans la langue, mais bien plutôt *un exercice permanent dans l'art de se perdre*. Ses mots prennent la fuite, mais dans une échappée libre, vers l'ouvert. Ses poèmes résonnent de l'aspiration à laisser l'ego, l'élémentaire, l'univoque et l'intelligible, arpenter des chemins qui le mènent hors de soi. La « difficulté » de sa poésie réside bien souvent dans cette volonté précisément *de parler au-delà du connu*. Dans l'écriture, l'existence se tourne ici vers l'extérieur, dans une ouverture qui la rend aussi plus profondément vulnérable. (Hatem & Ruin 2013 : 7, nous soulignons)

« Un exercice permanent dans l'art de se perdre », ces paroles nous font penser Au *Vice-consul* (1966), Duras écrit ce roman juste après *Le ravissement de Lol V. Stein* et il est étroitement lié à ce dernier. Les premiers lignes de ce roman ressemblent beaucoup à la description de l'écriture de Frostenson livré par Hans Ruin :

Elle marche, écrit Peter Morgan.

Comment ne pas revenir ? *Il faut se perdre*. Je ne sais pas. Tu apprendras. *Je voudrais une indication pour me perdre*. (1966 : 9, nous soulignons)

Il y a, en effet, une ressemblance dans la volonté de ces deux écrivaines, de toucher à l'inconnu et de tenter la perdition pour arriver à voir autre chose. La plus grande différence entre l'écriture de Frostenson et de Duras se trouve cependant dans les genres différents qu'elles écrivent. Chez Duras, il s'agit de romans, certes avec des tendances poétiques mais, toujours avec des personnages et une histoire qui se dévoile à fur et à mesure de la lecture. Parfois c'est difficile à comprendre mais ce n'est jamais tout à fait « illisible » (Vaudrey-Luigi 2010 : 229). La poésie est autre chose. Les poèmes de Frostenson s'ouvrent à des interprétations diverses et ne décrivent pas forcément des situations faciles à reconnaître. Néanmoins, ce que nous reconnaîtrons comme un point en commun entre Duras et Frostenson est la façon dont elles s'entretiennent avec la langue : comme un outil pour combler une sensation de l'insuffisance. Pour Frostenson nous l'avons vu dans l'impossible description de la mer :

<i>Stränderna</i> (1989 : 11)	<i>Les plages</i> (Notre traduction)
Men havet är bara havet, ingenting annat – Ge det inga namn, stanna framför bara –	Mais la mer n'est rien sauf la mer, rien d'autre – Ne lui donne pas de nom, arrête-toi seulement devant elle –

Chez Duras, nous l'observons avec le « mot-trou », dans la description de Lol V. Stein par exemple : « Elle se croit coulée dans une identité de nature indécise *qui pourrait se nommer de noms indéfiniment différents...* » (LVS : 41, nous soulignons).

Selon la lecture que nous faisons de la poésie de Frostenson, nous pouvons aussi distinguer des phrases qui pourraient, peut-être, faire écho à Duras et *Au Ravissement de Lol V. Stein*. Dans l'exemple tiré de *Stränderna (Les Plages)* ci-dessous nous entendons comme un écho lointain « l'obscuré négation de la nature » chez Anne-Marie Stretter, avec sa taille haute et sa charpente un peu dure : « sa mère, elle, portait ces inconvénients comme les emblèmes *d'une obscure négation de la nature.* » (LVS : 15).

<i>Stränderna</i> (1989 : 9-10)	<i>Les Plages</i> (Notre traduction)
Bedrägeriet, förvillelsen, synvillan: ”O, natur, dina fördolda gåtor”...	La trahison, l'égarement, l'illusion : « Oh, nature, tes mystères obscures... »

Frostenson et Duras se ressemblent aussi du fait qu'elles écrivent des phrases incomplètes et imprécises terminées par un « ça » ou par « autre chose » comme : « ...elle est allée vers autre chose de plus vague, sans fin, elle ira vers autre chose que je ne connaîtrai jamais, sans fin. » (LVS : 155). Frostenson de son côté écrira par exemple :

<i>Stränderna</i> (1989 : 10)	<i>Les Plages</i> (Notre traduction)
I lockelsen att gå samma väg dag efter dag finns – något annat.	Dans la tentation d'arpenter le même chemin jour après jour il y a – autre chose.

Cet écho à Duras et à *Le ravissement de Lol V. Stein* se révèle aussi dans la description de la mer par exemple, un sujet de première importance dans *Stränderna* comme dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. Ce dont se rappel Lol quand elle revient sur les lieux du bal est justement cette présence de la mer :

- La mer était dans la glace de la salle d'attente. (LVS : 171)

Il ne s'agit pas d'une écho reprise mot à mots, mais on peut tout à fait ressentir la présence de la voix de Duras en lisant certains passages de Frostenson :

<i>Stränderna</i> (1989 : 11)	<i>Les plages</i> (Notre traduction)
en spegel, en brunn, en förlorad sal...	un miroir, un puits, une salle perdue...

Le miroir est un symbole revenant dans *Le ravissement* et « la salle » peut faire penser à la salle de bal où Lol perd son fiancé et en même temps, sa raison. Mais cette salle pourrait aussi symboliser autre chose. Orkelbog (2013 : 6) dans une étude phénoménologique de la poésie de Frostenson évoque le meurtre de Catrine da Costa. Cette femme prostituée est retrouvée découpée en morceaux en 1984 et le ou les assassins n'ont jamais été condamnés. Cette femme et son destin atroce a été une inspiration d'importance pour Frostenson qui depuis son début littéraire souvent intègre des jeunes femmes découpées, éparpillées dans ses paysages poétiques. Ainsi, la salle, qui pour nous fait écho à une salle de bal, serait peut-être également une salle, dans une clinique, où deux médecins se projettent dans l'amputation des membres d'une jeune femme. Marguerite Duras n'est d'ailleurs pas un sujet pour Orkelbog dans son étude de Katarina Frostenson. Les échos à Marguerite Duras est une position de lecture de notre part. Mais nous ne sommes pas

seules à avoir cette impression, Carin Franzén (Hatem & Ruin 2013 : 198), mentionne aussi que la poésie de Frostenson contient de l'influence « durassienne ». « Frostenson prend la défense durassienne d'un art où l'on entend réellement le son de la parole ». (2013 : 199). Une influence, une répétition ou peut-être un écho, car l'écho, écrit Witt-Brattström, est un autre phénomène important dans la poésie de Frostenson (2006 : 3). L'écho comme la voix féminine assujettie à la voix masculine ou comme une poésie qui lutte contre l'obligation de se soumettre à une langue masculine. Nous y reconnaîtrons Lol V. Stein, elle dont l'histoire se raconte à travers Jacques Hold, et dont la voix ne résonne que pour gêner et pour distribuer des répliques maladroits ou mal placés. L'écho, explique Witt-Brattström, n'est pas uniquement la difficulté de parler en tant que sujet dans un système où la femme reste en marge, l'écho est également un mouvement répétitif et imitatif. Imiter, non pas pour l'imitation en soi, mais pour « basculer le système ». (2006 : 3) Marguerite Duras et *Le ravissement de Lol V. Stein* fait alors partie d'un écho et une intertextualité sur lequel la poésie de Frostenson se repose en partie.

<i>Stränderna</i> (1989 : 10)	<i>Les plages</i> (Notre traduction)
Som – ett dike. En grav.	Comme – un fossé. Une tombe.
Som som, sudda ut likhetsledet –	Comme comme, effacer le chainon de
Ett vitt fält sträcker sig, i oändlighet.	ressemblance – Le champ blanc s'étale, dans l'infini.

Dans le passage au-dessus il y a un champ qui s'étale à l'infini, ce champ blanc pourrait faire écho au champ de seigle où Lol se repose dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. La tombe, est-elle à associer avec Lol ? Où pouvons-nous simplement nous imaginer qu'elle est celle des innombrables voix de femmes éteintes, effacées ? Et quant à *likhetsledet* ou *les chainons des ressemblances*, on peut se demander s'il s'agit là des échos à Marguerite Duras et aux autres ? Peut-être une sorte de souhait à vouloir se débarrasser de cette ressemblance ? Mais *likhetsledet* (*chainon de ressemblance*) pourrait également faire allusion à un corps découpé. *Lik* (*ressembler*) est homonyme de *dépouille* en suédois. Nous pouvons choisir de lire Frostenson comme un écho des ressemblances durassiennes. A ce moment-là, nous pouvons voir des ressemblances un peu partout, dans le symbolisme de la tombe, dans l'effacement, dans l'imprécision et l'hésitation dans la répétition du mot *som* (*comme*), et dans la brièveté de la phrase. Sans qu'il soit question de copier Duras, il y a un rythme et un style, et une façon de penser l'écriture qui se retrouve chez Frostenson.

Frostenson fait aussi référence à Marguerite Duras dans sa poésie. Son recueil *Tal och Regn* (*Pluie et Parole*<sup>15</sup>), contient par exemple un poème intitulé « *Mâchoire primaire de l'amour* » (*Tal och regn* : 122). Cette phrase (Mâchoire primaire de l'amour.), se retrouve mot par mot dans *Le ravissement de Lol V. Stein* (LVS : 181). Ce qui renforce la pensée que Marguerite Duras et le travail avec la traduction de ses livres reste un sujet d'actualité dans l'esprit poétique de la traductrice. Pensée qui se confirme encore plus dans le poème « *Ett år av översättning* » (*Une année de traduction*, (*Tal och Regn* : 123)). Frostenson évoque ici le sujet de la traduction en particulier, et plus précisément la traduction du *Ravissement de Lol V. Stein* en se rappelant cette phrase obscure de *mâchoire primaire de l'amour* :

<i>Tal och regn</i> (2008 : 122)	<i>Pluie et Parole</i> (Notre traduction)
Efter dagar på grusvägen kommer orden: <i>kärlekens urbett</i> , det är inte det, vi säger så och går för solen står i zenit men det är inte nog.	Après des jours sur le sentier de gravier viennent les mots : <i>morsure première de l'amour</i> , ce n'est pas ça, on dit comme ça et l'on part car le soleil est au zénith mais ce n'est pas assez.

Quand Frostenson traduit *Le ravissement de Lol V. Stein* en 1988, elle traduit *mâchoire primaire de l'amour* par *kärlekens första käft* (LVH-88 : 163). Dans la nouvelle traduction du 2007 nous retrouvons à la place la phrase du poème, *kärlekens urbett* (LVH-07 : 134). La nouvelle traduction *urbett* est recherchée, poétique et inventive. Cela correspond pour nous à une trace de la voix de Katarina Frostenson et un résultat de son style particulier en tant que poète. *Kärlekens första käft* est cependant une traduction juste du point de vue sémantique de *mâchoire première de l'amour*. Le poème évoque la frustration d'une solution qui n'est pas tout à fait exacte *det är inte det* (*ce n'est pas ça*) et encore *det är inte nog* (*ce n'est pas assez*). En effet la traduction du 2007 s'éloigne plus du texte d'origine que la traduction du 1988.

<sup>15</sup>Certains poèmes de *Pluie et Parole* ont été traduits en français dans l'anthologie “Trois poètes suédois” Editions du murmure 2011.

## 6 Le ravisement de Lol V. Stein & Lol V. Steins hämförelse

### 6.1 Réception, couverture et titre

Quand *Le ravisement de Lol V. Stein* sort en 1964, la critique est divisée. Il y a un camp de lecteurs qui le trouve plat, ennuyeux et sans intérêt :

Tout est raconté de façon froide et impersonnelle, sans que jamais intervienne le moindre jugement moral. On dirait un exposé clinique. Et cette froideur du ton donne à ce récit extrêmement scabreux une sorte de chasteté que souligne encore la pureté d'une langue classique. Mais cette étude d'une névrose appartient-elle encore à la littérature ? (La Commission de lecture de la Jeunesse indépendante chrétienne féminine. Cité dans Borgomano, 1997 : 161)

D'autres voient l'originalité et le silence comme de l'art et de la beauté :

Ce qui éclate, chez Marguerite Duras, c'est le talent et c'est l'intelligence. Rien n'est plus rare dans la littérature et plus beau qu'une femme écrivain, sachant comprendre et commenter ce que sa sensibilité lui a révélé. L'intelligence est ici au service de l'instinct dont elle décrypte et traduit à mesure les indications. (Claude Mauriac, *le Figaro*, 29 avril 1964. Cité dans Borgomano, 1997 : 163)

Que l'on aime ou que l'on n'aime pas, *Le ravisement de Lol V. Stein* provoque des émotions et reçoit beaucoup d'attention, pas moins suite à l'hommage rendu à Marguerite Duras par Jacques Lacan (*Cahiers Renaud-Barrault*, n°52, 1965), ce qui mènera à la catégorisation du roman dans le champ de la psychanalyse.

Le livre est publié avec la couverture classique de Gallimard : blanche, propre et sans images. Pour le livre de poche (Folio : 1976) nous trouvons sur la couverture une photographie ordinaire d'une plage qui s'étale et disparaît dans l'horizon. Trouville ? Oui, c'est peut-être bien cet endroit noué à Marguerite Duras elle-même qui représente un endroit banal où rien d'extraordinaire ne se passe, sauf les drames tranquilles illustrés à travers ses livres. Et ce fond correspond plutôt bien avec le contenu du roman qui se déroule quelque part où la mer, d'une façon ou autre, reste toujours dans les parages. Le

titre : *Le ravissement de Lol V. Stein* invite tout de suite son lecteur à l'interprétation. Ravir comme dans un rêve ? Ou ravissement comme dans l'enlèvement qui aurait été le titre initialement prévu ? Est-ce Lol qui est ravie ? Ou bien est-ce qu'elle représente la ravisseeuse ? Ou bien les deux ? (Borgomano, 1997 : 23) Nous ne le savons pas. Le lecteur a la possibilité d'interpréter et d'en faire sa propre idée. Et pour soutenir cette impression de lecture plutôt énigmatique il semble juste d'utiliser, en effet, une couverture sans images ou bien une image neutre et muette. *Lol V. Steins Härförelse* a paru en Suède pour la première fois en 1988, 24 ans après la publication en France. Katarina Frostenson, âgée alors de 35 ans, est au début de sa carrière d'écrivaine avec cinq recueils de poésie derrière elle. Nous ne passons donc pas simplement d'une langue et d'une culture à l'autre mais aussi d'une époque à l'autre.

*Le ravissement de Lol V. Stein* est le premier livre du « cycle indien » dans lequel se trouvent aussi : *Le vice consul* (1966), *L'Amour* (1972), *India Song* (1973) et le film : *La femme du Gange* (1974). Ces livres noués par leurs thèmes et leurs styles d'écriture ont été traduits dans des époques différentes par des traducteurs différents : *India song* en 1986 par Kristina Larsén, *Le vice consul* en 2015 par Kristoffer Leandorer, *L'Amour* en 2016 par Athena Farrokhzad et Olivia Iso. Mattias Aronsson dans l'article « Traduire dit elle » (2015 : 141-158), catégorise les traductions de Marguerite Duras en suédois et fait une division entre deux grandes vagues de traduction. La première commence après la remise du prix Goncourt pour *l'Amant* en 1984 et la deuxième commence à partir de 2006. Non moins de dix œuvres de Marguerite Duras sont traduites dans les années quatre-vingt suivant le prix Goncourt dont *Le ravissement de Lol V. Stein*. Beaucoup de ces traductions de la première vague seront rééditées dans la deuxième vague de traduction qui commence en 2006, dont *Le ravissement de Lol V. Stein* que nous retrouvons en nouvelle traduction en 2007. Aronsson remarque que des nouvelles conditions de vente et de publication avec l'édition électronique jouent un rôle important. De plus, nous avons une nouvelle génération de jeunes lecteurs qui s'intéresse à Marguerite Duras pour des raisons autres, le prix Goncourt ayant aujourd'hui perdu son effet. Cette nouvelle génération de lecteurs s'intéresse peut-être en outre à la valeur littéraire, à l'histoire. Pourquoi pas lire Marguerite Duras comme un auteur-témoin du vingtième siècle ?

Schultz, qui publie la première traduction en 1988, se contente alors de présenter *Lol V. Steins Hänsförelse* avec ces quelques lignes sur la quatrième de couverture :

Un clin d’œil, et la vie de Lol Valérie Stein change. Une femme inconnue arrive au Bal de T. Beach et le drame douloureux prend forme. Lol V. Stein oublie sa douleur, devient observatrice. Puis un jour elle commence à organiser une rencontre. (Notre traduction.)

Il n'y a pas un mot pour catégoriser le livre dans la littérature de la psychanalyse ou pour mentionner la nature de la narration exceptionnelle du livre. La traduction de 2007 (Modernista/Schultz) garde sur la couverture ces mêmes lignes du 1988, mais ajoute un extrait de la préface de Frostenson ainsi qu'une courte biographie de Marguerite Duras qui mentionne son implication dans la résistance pendant la deuxième guerre mondiale, sa production littéraire qui s'étend à plus de 50 œuvres littéraires, et qu'il s'agit d'un des écrivains français le plus importants de l'après-guerre. En effet, la célébrité de Marguerite Duras semble aujourd'hui suffire en elle-même pour lire ses romans.

La couverture du livre de 1988 contient le dessin d'une femme, nous semble-t-il au fusain, d'Anne-Marie Nordin. La femme est dessinée avec des lignes brutes, très marquées et sombres. Elle regarde devant elle, les bras croisés, seule, froide. C'est une image qui respire le malsain et le mal mental. Il évoque un nœud au creux du ventre qui vient avec un malaise. Ainsi cette image énorme, couvrant presque toute la couverture, avec au-dessus le titre *Lol V. Steins Hänsförelse* donne une impression double. *Hänsförelse* est une traduction tout à fait équivalente à *Ravissement*. Un mot qui évoque quelque chose de magique, de fascinant et qui peut en même temps sembler captivant. C'est formidable car la traduction du titre en suédois recouvre toutes les interprétations possibles aussi dans l'original. Le dessin, qui fait peur, fait intrusion et ne laisse pas le titre seul réveiller chez le lecteur sa curiosité et son imagination. La couverture de la nouvelle traduction (2007) laisse au contraire parler le titre tout seul, aucune image n'est là pour distraire. Imprimé en argent sur un fond d'or un peu marron, c'est simple et élégant. *Lol V. Steins Hänsförelse* en majuscules et en dessous Marguerite Duras écrit en plus large. La nouvelle traduction a aussi été dotée d'une préface, écrite par Frostenson elle-même. La traductrice écrit à la première personne et raconte comment elle est allée en Normandie pour visiter l'exposition de Marguerite Duras en janvier 2007 et comment elle est revenue encore une

fois en août. Elle utilise un vocabulaire que nous reconnaîtrons de *Le ravissement de Lol V. Stein*. La ville de Caen est *grise et stricte* ensuite viennent *les plaines* et les larges étendues des *plages*, elle trouve *ravissants*, les manuscrits de Marguerite Duras. Frostenson parle des corrections et des réécritures dans les manuscrits, les modifications sont nombreuses. Si Duras elle-même parlait de l'écriture comme un mouvement organique, ses livres étaient tout de même « durement (durassement) travaillés », écrit Frostenson. Elle raconte comment ce livre épique a trouvé sa forme finale, en mentionnant qu'il s'agissait au départ d'une pièce de théâtre. Une femme rencontrée dans une clinique psychiatrique aurait été le modèle de Lol V. Stein. Frostenson évoque Lacan, la psychanalyse et esquisse l'interprétation à faire du titre. *Le ravissement de Lol V. Stein* est ainsi dans cette deuxième traduction, présenté au lecteur. On entre par la préface très douce dans un monde étrange et somnambule. De Trouville, elle écrit :

Ciel et mer, marée, monotonie, lumière, pierre et éternelle douceur. Végéter semble ici l'état le plus naturel : seulement être – dormir – regarder inerte – déambuler veule – ailleurs et ici – les deux – qu'est-ce qu'on peut dire ? (LVH-07 : 8, notre traduction.<sup>16</sup>)

Frostenson finit par comparer le roman à un poème, difficile à reproduire. Les mots ne suffisent pas pour raconter ce qui se passe et Lol V. Stein ne sait pas avec des mots, exprimer ses sentiments :

On ne saisit pas Lol, on l'interprète, traduire les mots qui la décrivent c'est la connaitre un petit peu. Il est rare de s'approcher de si près de l'émotion d'un texte, l'impuissance. Parfois je pense que je l'ai dans ma main, mots, chair, conceptions et marécages. (LVH-07 : 8, notre traduction.<sup>17</sup>)

La préface porte la voix de la traductrice et dévoile l'intérêt particulier qu'elle porte à l'écrivaine. Elle est allée en Normandie, elle est allée consulter les manuscrits de *Le ravissement de Lol V. Stein* pour mieux comprendre, pour en savoir plus sur l'élaboration et la naissance de ce roman. C'est un excellent exemple de ce que Alvstad appelle « le pacte

---

<sup>16</sup> Himmel och hav, tidvatten, monoton, ljus, sten och ändlös mildhet. Att vegetera känns som det naturliga tillståndet: bara vara – sova - passivt se - gå omkring viljelöst – någon annan stans och här – både och – vad ska man säga?

<sup>17</sup> Lol låter sig tolkas inte fångas att översätta orden om henne är att känna henne lite grann. Det är sällan man kommer så nära känslan i en text, oförmågan. Ibland tycker jag att jag har henne i min hand, ord och kött, begrepp och tråsk.

traductionnel » d'une préface qui assure le lecteur de la bonne qualité de la traduction. Frostenson ne mentionne pas vraiment le travail avec la traduction en soi. Sauf qu'il est difficile. Ni le fait qu'il s'agit d'une retraduction, d'une relation qui dure déjà depuis près de vingt ans. Elle prend des précautions aussi : Lol, elle *l'interprète*, elle ne la connaît qu'*un petit peu*, seulement. Dans une critique suivant la nouvelle publication de *Lol V. Steins Härförelse*, Carin Söderström nous confirme la réussite de la préface :

Me concernant je pensais que j'avais maintenant lu tout ce que je pouvais de Duras. Qu'elle n'était plus une écrivaine d'importance dans ma vie, *mais déjà, dès la préface frappante de Katarina Frostenson je suis prise*. Ceci est touchant et fort. *Le ravissement de Lol V. Stein* parle d'une façon dont on ne pourrait jamais s'imaginer faire soi-même. Le livre dit tout cela de l'amour, de la passion que l'on n'oserait jamais dire. Il parle droit du cœur et se fait étrangement comprendre. (Carin Söderström, « Med passion i huvudrollen », 24 février 2008, [tidningenkulture.se](http://tidningenkulture.se), notre traduction, nous soulignons.<sup>18)</sup>

Marguerite Duras est une écrivaine toujours d'actualité en Suède, les nouvelles traductions en témoignent. Elle représente une littérature de la jeunesse et ses livres trouvent ainsi toujours des nouvelles générations de lecteurs. Comme nous avons déjà pu le voir, la critique de ses livres est très positive. Pour donner encore un écho, Eva Ström écrit au sujet de *Lol V. Steins härförelse* : « Katarina Frostenson traduit la langue simple, élégant et rigide de Duras jusqu'à ce qu'elle résonne d'une beauté dénudée. » (Sydsvenskan, 2 décembre 2007, notre traduction<sup>19)</sup> Nous constatons que la traduction *Lol V. Steins härförelse* est bien reçue et appréciée en Suède.

---

<sup>18</sup>För egen del hade jag trott att jag vid det här laget hade läst min beskärda del av Duras. Att hon vid det här laget hade slutat vara en författare av betydelse i mitt liv, men redan i det skarpa förordet, skrivet av Katarina Frostenson, är jag fast. Det här är gripande och starkt. *Lol V. Steins härförelse* talar på det där sättet man själv aldrig skulle komma på tanken att göra. Den säger allt det där om kärlek, passion man själv aldrig skulle våga. Den talar rakt från hjärtat och gör sig märkbart förstådd.

<sup>19</sup>Katarina Frostenson återger Duras raffinerat enkla och benhårda språk tills det ekar av en avskalad skönhet.

## 6.2 Structure de la narration

Le roman français contient 180 pages et se divise en 18 chapitres ou segments. Le roman en suédois contient 128 pages avec autant de chapitres que la version française. Le format du livre suédois est un peu plus large que le livre de poche français. Une page pleine dans l'original contient 30 lignes tandis que la traduction en compte 32. Cela pourrait en partie expliquer la différence en nombre de pages entre l'original et la traduction. Les chapitres n'ont pas de titres. Le premier chapitre et l'incipit (p.11-22) sont très importants car nous trouvons ici, immédiatement, l'originalité de la narration dans *Le ravissement de Lol. V. Stein*. Ce début peut être divisé en trois séquences différentes : *Le passé de Lol*, *les hésitations du narrateur* et *le bal de T. Beach* (Borgomano, 1997 : 34).

*Le passé de Lol* est une introduction sèche et brève qui présente en forme de compte rendu le passé de Lol V. Stein. Le lecteur découvre les personnages principaux du roman qui sont : Lol V. Stein, Tatiana Karl, Michael Richardson et le narrateur (Jacques Hold). Le narrateur reste anonyme et le lecteur ne sait absolument rien sur lui, et le narrateur ne sait pas grande chose sur Lol V. Stein. *Les hésitations* c'est l'introduction des faits incertains, des faits que le narrateur « croit savoir » sur Lol en passant par sa meilleure copine du temps du collège, Tatiana Karl. Ainsi le récit du narrateur est fait des discours rapportés de Tatiana Karl à partir desquels il dessine une image de Lol V. Stein très floue. Pour donner un fond à l'histoire, le narrateur laisse savoir que Lol V. Stein devait se marier avec un jeune homme de 25 ans, Michael Richardson, qui était des environs de T. Beach. C'est alors que le grand bal au Casino a eu lieu. Et c'est ici que le lecteur est informé de la maladie de Lol V. Stein, de façon indirecte et à propos d'autre chose au travers les jugements de Tatiana Karl : « Tatiana ne croit pas au rôle prépondérant de ce fameux bal de T. Beach dans la maladie de Lol V. Stein ». (LVS : 12) L'image imprécise sera vite renforcée par l'hésitation du narrateur vis à vis de Tatiana Karl : « Je ne crois plus à rien de ce que dit Tatiana, je ne suis convaincu de rien ». (LVS : 14) La narration devient ainsi étonnante et troublante car le lecteur est provoqué par l'impossibilité de se fier au narrateur. En se doutant de tout ce qu'il livre au lecteur, en effet, le lecteur devient peut-être plus intéressé par le narrateur que par ce qu'il raconte. Ainsi, au lieu d'être incité par la lecture, le lecteur pourrait bel et bien se sentir chassé de tout intérêt premier à lire ce roman, puisque Tatiana Karl raconte des choses « faux semblants » et que le narrateur « invente » :

Voici, tout au long, mêlés, à la fois, ce faux semblant que raconte Tatiana Karl et ce que j'invente sur la nuit du Casino de T. Beach. A partir de quoi je raconterai mon histoire de Lol V. Stein. (LVS : 14)

*Le bal de T. Beach* qui termine ce premier chapitre (p.15-22) est une reconstruction du bal, événement primordial du livre, et cette partie est racontée différemment. Nous ne sommes plus dans le compte rendu, ni dans l'aveu douteux du narrateur mais dans une reconstruction plus traditionnelle et romanesque où l'imparfait et le passé simple est employés. Le narrateur douteux est toujours là, mais de façon plus douce, il pose des questions qui sont ouvertes et auxquelles il ne donne pas forcément de réponses : Qui était-elle ? Quel était son âge ? Qu'avait-elle connu, ... ? Cela donne un aspect plus philosophique au récit et nous donne presque l'impression que c'est une autre voix, celle de l'auteur ? Cette voix est libérée de l'ironie et des jugements manifestés par le narrateur dans l'incipit. Lol regarde son fiancé Michael Richardson inviter une autre femme, Anne-Marie Stretter, à danser. Le nouveau couple ne se quitte plus de la soirée, et Lol sera abandonnée. Ce qui suit est une reconstruction faite par le narrateur, incertaine et suggestive de la vie de Lol V. Stein après le bal. Elle reste alitée pendant des semaines. Dès sa première sortie elle rencontre Jean Bedford qui demande à se marier avec Lol V. Stein. Ils déménagent à U. Bridge et ont trois enfants. Ils y restent dix ans avant de revenir dans l'ancienne maison parentale de Lol V. Stein. A son retour à S. Thala, Lol V. Stein commence à se promener partout dans la ville. Elle redécouvre Tatiana Karl et l'amant de celle-ci « Jacques Hold ». Le lecteur apprend vers le milieu du livre (p.75) que le narrateur est en effet Jacques Hold, un médecin et aussi l'amant de Tatiana Karl dont le mari (Pierre Beugner) est le directeur de l'hôpital où il travaille. Dans cette partie du livre le narrateur se rapproche de Lol et essaie de la connaître un peu. Il y aura des dîners de couple chez la famille Bedford et des retours vers T. Beach où Lol se rappelle ce bal qui avait eu lieu dans le casino.

A partir du moment où le narrateur se dévoile, le récit se transforme en un jeu de cache-cache entre Lol V. Stein, Jacques Hold et Tatiana Karl et un triangle de séduction commence entre les trois. Avec Lol V. Stein qui suit et qui guette le couple lors de leurs rendez-vous en amoureux à l'hôtel des Bois. Le drame en soi paraît banal, l'originalité de ce livre se trouve dans la façon dont l'histoire est racontée : La voix anonyme de Jacques Hold, les variations du récit entre compte rendu sec et intrigue romanesque et l'irruption

de Jacques Hold au milieu du récit où il commence à agir dans le déroulement des événements.

## 7 L'Analyse

[...] La répétition volontaire révèle un questionnement du sens, longtemps dissimulé derrière le reproche de l'inutile et de la superfluité. Un peu comme un arrêt sur image dans la projection d'un film, comme un zoom qui grossirait l'objet dans le viseur, la répétition impose un examen attentif de l'unité répétée, nous contraignant à y voir et comprendre plus que ce que nous y avons vu la première fois. (Prak-Derrington, 2005 : 55-65)

Dans les exemples suivants nous allons regarder comment la traduction traite la répétition dans le roman *Le ravissement de Lol V. Stein*. Nous regardons par exemple la reprise des : pronoms personnels, redoublements des mots, voix énonciatives et les variations. Nous faisons au fur et à mesure de nos observations une évaluation de la traduction : les choix faits, révèlent-ils quelque chose du style individuel du traducteur, ce que nous pouvons définir comme la voix de Katarina Frostenson ? Ou sont-ils simplement l'expression d'une stratégie de la traduction ? Les différences entre la traduction de 1988 et celle de 2007 seront évoquées en parallèle. Par la suite, s'il n'y a pas de différence entre les traductions de 1988 et 2007 seulement la version de 2007 sera citée en exemple. Quand les traductions sont différentes, les deux versions seront présentées. Nous illustrons avec une retraduction vers le français pour démontrer les changements du style qui peuvent être provoqués par la traduction ; ces retraductions sont nos propres interprétations de la traduction de Katarina Frostenson. Nous espérons qu'une lecture à voix haute de ces retraductions pourra faire ressentir les changements de ton qui existent entre l'original et la traduction. Nos exemples suivent dans l'ordre qu'ils apparaissent dans le roman. Parfois nous allons plus loin dans le livre pour montrer comment les répétitions sont récurrentes dans tout le livre.

La répétition est souvent utilisée pour exprimer l'oralité, parfois c'est une manière de répandre du sarcasme et de l'ironie en insistant sur ces propos. Le narrateur par exemple, lui, souligne souvent que : c'est *Tatiana*, que c'est *elle*, qui l'a dit. La répétition crée

également un rythme poétique, une musique de l’écrit. Nous soupçonnons que la traduction ait tendance à omettre les répétitions afin d’adapter le texte aux normes suédoises ou bien à une langue standardisée. Pour nous créer une idée juste de ce fait, nous marquons les répétitions omises, dans les exemples de la traduction, avec : //, ces parties omises sont également soulignées dans la version française et dans la deuxième traduction si l’omission n’est actuelle que pour une des deux traductions. Les mots marqués en gras sont des mots traduits différemment en 1988 et en 2007. Si nous constatons que les répétitions ont été omises de façon récurrente, nous pouvons peut-être parler d’une standardisation du roman *Le ravissement de Lol V. Stein* dans la version suédoise, même si cela paraît étrange. Comme nous venons de voir, la langue de Marguerite Duras n’est pas une langue standardisée et ce n’est pas non plus le cas pour la langue de Katarina Frostenson. Les répétitions, comme nous allons voir, se trouvent partout dans le roman. Elles structurent le récit et lui donnent son caractère particulier.

## 7.1 L’introduction

Le début du livre (p.11-14) raconte le passé de Lol V. Stein et a été décrit comme une forme de compte rendu écrit sur un ton sec et bref. C’est une introduction des personnages principaux : Lol V. Stein, Tatiana Karl, Michael Richardson et un narrateur anonyme, (Jacques Hold). Le narrateur se doute de tout ce qu’il raconte, dans un discours rapporté de Tatiana Karl, une femme qu’il ne croit pas vraiment, et dont il se méfie.

1)

LVS : 11	LVH-07 : 13
Elles dansaient <u>toutes les deux</u> , le jeudi, dans le préau <b>vide</b> . Elles ne voulaient pas sortir en rangs avec les autres, elles préféraient rester au collège. <u>Elles</u> , on les laissait faire, dit Tatiana, elles étaient charmantes, elles savaient mieux que <u>les autres</u> demander cette faveur, on la leur accordait. On danse, Tatiana ?	De dansade // på den <b>tomma</b> skolgården varje torsdag. De ville inte gå ut i grupp med de andra, de stannade hellre på skolan. // De fick göra det, säger Tatiana, de var förtjusande, de var bäst // på att be om denna förmån, de fick den. Ska vi dansa, Tatiana?
	LVH-88 : 7
	De dansade <u>tillsammans</u> , varje torsdag, på den <b>öde</b> skolgården.

*Elles*, c’est-à-dire Lol V. Stein et Tatiana Karl. Ce pronom pluriel au féminin apparaît six fois dans le passage d’introduction ci-dessus. La répétition martelant d’*elles* crée

l'impression d'une fusion et une sorte de connivence entre les deux filles. Le passage est prononcé par le narrateur, mais de façon indirecte, car ce sont des paroles rapportées de Tatiana Karl. Le pronom féminin au pluriel *elles*, n'existe pas en suédois. A la place nous avons le pronom pluriel neutre : *de*. Bien que répété 7 fois, le pronom pluriel (*de*) est plus objectif et moins insistant car moins précis que le pronom français *elles*. Aussi, parce que ce pronom, qui est utilisé de façon énonciative dans la troisième phrase, a été omis. Ici, avec notre retraduction :

« *Elles, on les laissait faire, dit Tatiana* » (Duras)

« *On les laissait faire, dit Tatiana* » (Frostenson)

La répétition et la fusion d'*elles* sont accentuées, d'abord par la phrase répétitive et explicative : *toutes les deux*. Phrase qui a été omise dans la version suédoise de 2007, alors qu'elle avait été maintenue dans la version de 1988 (*tillsammans*). Le contexte suffit pour comprendre qu'elles étaient deux. *Toutes les deux* ou (*tillsammans*) n'est pour ainsi dire qu'une répétition stylistique qui ajoute un côté bavard, et plus chaleureux au récit. Cette phrase en français, comme dans la traduction de 1988, est divisée en trois, par les virgules qui donnent de la lenteur à la lecture. Dans la version suédoise de 2007, la phrase est adaptée à une lecture accessible et souple sans virgules. La traduction perd alors la répétition et un côté découpé que nous ressentions dans la version française et dans la première traduction de 1988 avec les virgules. Cependant nous pouvons également remarquer que le choix de mot *vide* change entre les deux traductions. *Öde* utilisé en 1988 veut en réalité dire *désert* et *tomma* (2007) est la correspondance exacte pour le mot *vide*.

Notre retraduction :

« *Elles dansaient toutes les deux, le jeudi, dans le préau vide.* » (Duras)

« *Elles dansaient chaque jeudi dans le préau vide.* » (Frostenson)

La fusion entre les filles, *elles*, se renforce également par une répétition contrastée : *les autres* (*de andra*) en contraste avec *elles* et *toutes les deux*. *Les autres*, est aussi une répétition qui disparaît dans la version suédoise. Notre retraduction :

« *Elles savaient mieux que les autres...* » (Duras)

« *Elles étaient les meilleures...* » (Frostenson)

L’arrogance que nous pouvons ressentir dans la voix du narrateur chez Marguerite Duras disparaît dans la traduction où le narrateur s’exprime avec plus d’objectivité. Cette objectivité s’installe par le pronom pluriel neutre « de », et avec la disparition des répétitions : *toutes les deux et les autres*.

2)

LVS : 12	LVH-07 : 14
Tatiana Karl, <u>elle</u> , fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, <b>les origines de cette maladie</b> . Elles étaient <u>là</u> , en Lol V. Stein, couvées, mais retenues d’éclore par la grande affection qui l’avait toujours entourées dans sa famille et puis au collège <u>ensuite</u> . Au collège, dit-elle, et elle n’était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – <u>elle dit</u> : là.	Tatiana Karl // <b>spårar fröet till sjukdomen</b> långt tidigare, till och med före deras vänskap. Det fanns // i Lol V. Stein, det grodde men hindrades från att slå ut av den trygga kärlek som alltid omgivit henne i hemmet och sedan i skolan //. I skolan, säger hon, och hon var inte den enda som tyckte så, saknade Lol redan något för att vara // : med.
	LVH-88 : 8
	Tatiana Karl // <b>spårar sjukdomens ursprung</b> långt tidigare, till och med före deras vänskap. Det fanns <u>där</u> , i Lol V. Stein, det grodde...

Dans cet extrait nous avons encore l’exemple du pronom répété après le sujet : *Tatiana Karl, elle*. Répétition révélant de l’oralité dans laquelle on pourrait déceler de l’ironie. Cette répétition n’est pas prise en compte dans la traduction, et la voix du narrateur perd ainsi de l’oralité dans la version suédoise où la narration nous paraît plus posée et plus descriptive. La répétition *plus avant, plus avant même* renforce le sentiment d’ironie et d’exagération exprimé par le narrateur au sujet de Tatiana Karl. La solution de la traduction consiste à utiliser non pas une répétition littérale mais une variation de cette répétition. Voici notre retraduction :

« *Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie.* » (Duras)

« *Tatiana Karl trace la graine de la maladie bien plutôt, même avant leur amitié.* »  
(Frostenson)

La langue dans la traduction devient plus soignée. La disparition des répétitions a son effet mais la façon dont le narrateur parle de la maladie importe également. Le

déterminant démonstratif *cette*, devant *maladie*, fait questionner l'existence de « cette maladie », et peut faire penser à de l'ironie, tandis que la traduction utilise un déterminant semblable à l'utilisation d'un article défini en français *la maladie* (*sjukdomen*), ce qui crée un effet de lecture différent. La traduction de 2007 fait également une réinterprétation. Au lieu de parler de *l'origine de la maladie*, comme elle l'avait fait en 1988, (*sjukdomens ursprung*), Frostenson parle dans la dernière traduction, poétiquement de la *graine (fröet) de la maladie*. Nous pouvons peut-être considérer ce choix de traduction comme un choix, ayant trait à la voix de Frostenson.

Marguerite Duras écrit ensuite : *Elles étaient là, en Lol V. Stein*. Les articles « *là, en* » forment une sorte de répétition de la variation et tente de décrire l'impossible : l'endroit où se situeraient les origines, ou la maladie. La direction très vague de « *là* » est renforcée par « *en* » *Lol V. Stein*. « *Là* » peut sembler inutile, l'article est dans le contexte imprécis, à quoi l'article « *en* » doit tenter de remédier. Ce vague dédoublement rend la maladie très obscure. Et c'est justement un trait d'écriture caractéristique de Marguerite Duras. Pour décrire l'inconnu, elle écrit en quelque sorte dans le vide et dans le vague. La traduction de 1988 avait maintenu cette variation répétitive : *det fanns « där, i » Lol V. Stein*, mais en 2007 nous trouvons l'indication du lieu (*där*) omise. Cela enlève le côté vague et suspendu de l'obscurité de la maladie. La traduction crée cependant une autre répétition, avec le pronom neutre et démonstratif (*det*) : *det fanns i Lol V. Stein, det grodde*. « *Det* » ou « *ça* », que nous avons traduit avec « *elle* » dans notre retraduction, comme cela renvoie à la graine, (*fröet*), (ou à la maladie), devient une façon de compenser la sensation de l'inconnu et de vague : « *ça* », est aussi suspendu dans le vide. La traduction change en 2007 par l'omission de l'article « *là* » (*där*) qui diminue le ressenti du vague. Voici avec notre retraduction :

« *Elles étaient là, en Lol V. Stein, couvées,* » (Duras)

« *Elle était en Lol. V. Stein, elle germait,* » (Frostenson)

Nous avons également la répétition-variation de *puis* et *ensuite* qui entourent « au collège ». *Ensuite* a été omis dans la traduction. Au collège, (*i skolan*) suit la même forme répétitive dans la traduction que dans l'original. La fin de ce passage est structurée autour d'une répétition du discours rapporté : *dit-elle* et *elle dit*. En insistant sur le fait que c'est Tatiana que dit, le narrateur rend le propos de Tatiana Karl très vague, elle parle de quelque chose auquel il ne croit pas. La répétition de *dit-elle, elle dit* visualise, ce manque

de confiance devant l'énonciation de Tatiana. Ce manque de confiance est également visualisé par le tiret, le narrateur l'arrête avant son énonciation : – *elle dit* : là. Le passage se termine sur l'écho répétitif de l'article « *là* », vidé de sens, mais important pour la musicalité et pour la direction vers l'intérieur, « *là, où* » le récit essaye de se situer. Voici avec notre retraduction :

« ...et puis au collège ensuite. Au collège, dit-elle, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être – elle dit : là. » (Duras)

« ...et puis à l'école. A l'école, elle dit, et elle n'était pas la seule à le penser, il manquait déjà quelque chose à Lol pour être : avec. » (Frostenson)

3)

LVS : 13	LVH-07 : 14
<p>Lol était drôle, moqueuse impénitente et très fine bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée <u>loin</u> de vous et de l'instant. Où ? Dans le rêve d'adolescent ?</p> <p>Non, répond Tatiana, non, on aurait dit dans rien encore, justement, rien. Était-ce le cœur qui n'était pas là ? Tatiana aurait tendance à croire que c'était peut-être en effet le cœur de Lol V. Stein qui n'était pas – elle dit : là – il allait venir sans doute, mais elle, <u>elle</u> ne l'avait pas connu.</p>	<p>Lol var rolig, skämtade ständigt och var mycket skärpt, trots att en del av henne alltid var på väg // bort från de andra och nuet. Vart? I en ungdomsdröm?</p> <p>Nej, svarar Tatiana, nej, i ingenting skulle man säga igen, just ingenting. Var det <b>lusten</b>, hjärtat, som inte var med? Tatiana lutar mot att tro att det kanske i själva verket var Lols hjärta som inte var – med, säger hon – det skulle sannolikt väckas, men hon // hade aldrig upplevt det.</p>
	LVH-88 : 14
	<p>Lol var rolig, skämtade ständigt och var mycket skärpt, trots att en del av henne alltid var på väg <u>långt</u> bort från de andra och nuet.</p>

Dans ce passage, qui suit de près l'exemple précédent, nous retrouvons en écho, les mêmes figures de répétition. Nous restons dans le dialogue rapporté entre le narrateur et Tatiana Karl, avec le narrateur qui interroge : *où* ? et Tatiana Karl, qui répond : « *on aurait dit dans rien* ». L'oralité est dans le questionnement et dans la réponse de Tatiana Karl, dont les paroles sont reprises dans le rapport du narrateur avec une négation répétitive : *non, non*. La traduction est ici littéralement pareille : (*Nej, svarar Tatiana, nej*). La réponse continue : *on aurait dit dans rien encore, justement, rien*. La traduction de cette phrase : *i ingenting skulle man säga igen, just ingenting*, bien que très proche, la

phrase en suédois nous paraît étrange et différente de l'énonciation en français. Dans une retraduction nous avons essayé de visualiser le changement ainsi :

« ...on aurait dit dans rien encore, justement, rien. » (Duras)

« ...dans rien aurait-on dit encore, justement rien. » (Frostenson)

La retraduction ne visualise pas très bien ce qui se passe dans la traduction cette fois-ci. « Rien », c'est un mot qui peut être traduit avec une grande variété d'expressions, (*intet, inget, en små sak...*). *Ingenting*, en combinaison avec le conditionnel suédois : *skulle man säga* forme une énonciation informelle, qui en rajoutant *igen* (encore) renforce cette sensation d'une langue parlée. Nous sommes assez loin d'une expression littéraire. Le changement se retrouve au niveau du rythme et de la musicalité. La répétition avec *rien*, est renforcée avec *encore* et *justement*, et le conditionnel : *aurait dit* transmet l'incertitude de l'information. Cette modalité est répétée dans la question suivante : *Tatiana aurait tendance...* Dédoubllement du sentiment de l'incertain qui en même temps apporte de la musicalité et du rythme. La répétition littérale de *aurait* disparaît dans la traduction car il est difficile, sinon, impossible de la reproduire à l'identique. Ensuite nous retrouvons l'article « *là* » de l'exemple précédent. Frostenson continue à traduire ce « *là* » avec « *med* » qui veut dire « avec » mais qui pour le contexte actuel signifie le fait « d'être présent » ou bien de « suivre ». Les autres éléments qui reviennent en répétition sont le mot « cœur » (*hjärtat*), une répétition qui est respectée dans la traduction comme également la phrase « qui n'était pas » (*som inte var*). Une différence est l'ajout du mot désir (*lusten*) : nous considérons cet ajout comme un signe de la voix propre de Katarina Frostenson. Voici notre retraduction :

« Était-ce le cœur qui n'était pas là ? » (Duras)

« Était-ce le désir, le cœur, qui ne suivait pas ? » (Frostenson)

La fin de ce passage reproduit la même structure que la fin de l'exemple précédent. Avec : *elle dit : là*. Et ensuite la façon caractéristique de la part du narrateur de rapporter la parole de Tatiana Karl en répétant le pronom personnel, ce qui relève de l'oralité pour, encore une fois, insister sur l'information douteuse de la part de Tatiana Karl : *elle, elle ne l'avait pas connu*. Est-ce que l'ajout de *jamais* (*aldrig*) dans la traduction se trouve là pour compenser la répétition perdue de ce pronom personnel ? Peut-être. Le choix de traduire

sans doute avec *vraisemblablement* (*sannolikt*) relève à notre avis du gout poétique de la traductrice qui en plus choisit d'utiliser une figure un peu plus poétique dans la traduction que dans la version française en s'imaginant, non pas que le cœur « allait venir », mais bel et bien, « se réveiller ». Le *Ravissement* est parfois comparé avec le conte *La belle au bois dormant* (Borgomano, 1997 : 195). L'image d'un cœur qui se réveille étaye davantage cette interprétation. Notre retraduction :

« *qui n'était pas – elle dit : là – il allait venir sans doute, mais elle, elle ne l'avait pas connu.* » (Duras)

« *qui n'était pas – présent, dit-elle – il allait vraisemblablement se réveiller, mais elle ne l'avait jamais connu.* » (Frostenson)

Il y a un changement entre la traduction de 1988 et 2007 dans la phrase : *toujours en allée loin de vous et de l'instant*. En 2007 cette phrase perde son adverbe : *loin / långt*.

4)

LVS : 13	LVH-07 : 15
<p>Je <u>lui</u> ai demandé si la crise de Lol, plus tard, ne lui avait pas apporté la preuve qu'elle se trompait.</p> <p>Elle <u>m'a</u> répété que non, qu'elle, <u>elle</u> croyait que <u>cette</u> crise et Lol ne faisaient qu'un depuis toujours.</p>	<p>Jag har frågat // om Lols senare kris inte bevisade för henne att hon haft fel.</p> <p>Hon upprepade // // att hon // inte trodde det, utan att Lol och // <i>krisen</i> alltid varit ett.</p>

Ce passage termine l'introduction du livre. De façon insistant, le passage fait référence à Tatiana Karl six fois : *Je lui ai demandé, - ne lui avait pas apporté la preuve, - qu'elle se trompait, - Elle m'a répété, - qu'elle, elle croyait...* La traduction omet deux de ces pronoms personnels, ce qui semble aussi plus adéquat en suédois. Après nous avons l'objet *la crise* qui est repris dans la deuxième phrase avec le démonstratif *cette crise* insistant sur l'importance de cette crise dans la vie de Lol. V. Stein. L'omission des pronoms relatifs et personnels crée une expression plus posée dans la traduction, moins insistant, moins arrogante et moins orale. Voici avec notre retraduction :

« *Je lui ai demandé si la crise de Lol, plus tard, ne lui avait pas apporté la preuve qu'elle se trompait. Elle m'a répété que non, qu'elle, elle croyait que cette crise et Lol ne faisaient qu'un depuis toujours.* » (Duras)

« *J'ai demandé si la dernière crise de Lol ne lui avait pas prouvé qu'elle s'était trompée. Elle a répété qu'elle ne le croyait pas, mais que Lol et la crise avaient toujours fait un.* » (Frostenson)

Ces exemples montrent que les répétitions des pronoms personnels, marqueurs de la langue parlée, et souvent porteurs du sarcasme, ont souvent été omises dans la traduction. C'est une stratégie qui neutralise et adapte le récit aux normes suédoises. Par conséquent le narrateur de *Hänsförelsen* paraît plus posé et moins arrogant que le narrateur dans *Le ravissement*. Avec nos retraductions dans les exemples : 5a, b et c, nous montrons encore quelque cas où le ton change dans la traduction suite à l'omission des pronoms personnels :

5)

(a)

LVS : 13	LVH-07 : 14
Lorsque le bruit avait couru des fiançailles de Lol V. Stein, Tatiana, <u>elle</u> , n'avait cru qu'à moitié <u>à cette nouvelle</u> : qui Lol aurait- <u>elle bien</u> pu découvrir qui aurait retenu son attention entière ?	När ryktet om Lol V. Steins förlovning spreds trodde Tatiana // bara till hälften på // <u>det</u> : vem hade // Lol kunnat finna, som fängat hela hennes uppmärksamhet?

Le ton devient plus neutre avec l'omission des pronoms personnels, mais aussi parce que la phrase *cette nouvelle*, qui pourrait contenir un peu de sarcasme, aussi a été omise. Avec notre retraduction :

« *Lorsque le bruit avait couru des fiançailles de Lol V. Stein, Tatiana, elle, n'avait cru qu'à moitié à cette nouvelle : qui Lol aurait-elle bien pu découvrir qui aurait retenu son attention entière ?* » (Duras)

« *Quand la rumeur des fiançailles de Lol V. Stein se propageait, Tatiana n'y croyait qu'à moitié : qui aurait Lol pu trouver, qui captiverait son attention entière ?* » (Frostenson)

(b)

LVS : 13	LVH-07 : 14
Quand elle connut Michael Richardson et qu' <u>elle</u> fut témoin de la <b>folle</b> passion que Lol lui portait, elle en fut ébranlée...	Då hon mötte Michael Richardson och // blev vittne till Lols <b>gränslösa</b> passion för honom var hon skakad...

La répétition insistant du pronom *elle*, rend le portrait de Tatiana Karl plutôt défavorable mais ce ressenti disparaît dans la traduction. Le sentiment de la standardisation est renforcé par le choix de traduire *folle* avec *gränslös* (*sans limites*) qui est un mot avec des valeurs plus dignes et plus romantiques que le mot *folle* (*galen*). Avec notre retraduction :

« *Quand elle connut Michael Richardson et qu'elle fut témoin de la folle passion que Lol lui portait, elle en fut ébranlée...* » (Duras)

« *Lorsqu'elle rencontra Michael Richardson et devint témoin de l'immense passion de Lol envers lui elle fut bouleversée...* » (Frostenson)

(c)

LVS : 13	LVH-07 : 14
Lol ne faisait- <u>elle</u> pas une fin de son cœur inachevé ?	: ville Lol // inte <b>säkra framtiden</b> för sitt ofärdiga hjärta?
	LVH-88 : 9
	: ville Lol // inte <b>ordna det för sig med hjälp av</b> sitt ofärdiga hjärta?

Quand nous poursuivons avec la retraduction de *Lol ne faisait-elle pas* nous comprenons que le pronom *-elle*, facile à omettre dans la langue suédoise, mais indispensable, pour des raisons grammaticales, pour réaliser la phrase interrogative de façon correcte dans la langue française. L'omission de ce pronom dans la version suédoise ne nous paraît pas choquante. La traduction de la phrase contient cependant d'autres difficultés, car qu'est-ce que cela veut dire : « faire une fin de son cœur inachevé » ? Le doute, l'absurde et l'étrange débordent dans ce bref propos qui pose certaines difficultés pour la traduction. D'ailleurs les deux traductions de 1988 et de 2007 sont différentes. Quand Frostenson interprète « *faire fin d'un cœur* » en 1988 elle écrit : *ville Lol inte ordna det för sig med*

*hjälp av sitt ofärdiga hjärta? (LVH-88 : 9) ordna det för sig et med hjälp av*, veut dire : « *s'arranger à l'aide de* ». Donc à l'aide de son cœur inachevé, elle va s'arranger. Ce qui en 2007 devient « *assurer son avenir* ». Cette traduction est intéressante car c'est plutôt une exception, les interventions de Frostenson dans le texte sont rares. Notre retraduction :

*Lol ne faisait-elle pas une fin de son cœur inachevé ? (Duras)*

*Est-ce que Lol ne voulait pas assurer l'avenir de son cœur inachevé ? (Frostenson-07)*

*Est-ce que Lol ne voulait pas s'arranger à l'aide de son cœur inachevé ? (Frostenson-88)*

## 7.2 Le bal

Nous continuons avec le passage du bal (pp.15–22), qui forme un chapitre à part, important où le lecteur est plongé dans une reproduction de ce qui s'était passé la nuit du bal à T.Beach. Pour créer cet effet spécial, les pages sont racontées au passé simple et à l'imparfait, ce qui rompt avec le début du livre (les exemples précédents), raconté au présent. Le « passé simple », écrit Borgomano, en se référant à Barthes, est un outil pour construire un monde détaché. Et dans le cas du bal de T.Beach, le passé simple correspond parfaitement à la description de Barthes comme un temps utilisé pour : « construire, élaborer et détacher. » (1997 : 37) En même temps que ce passage du récit se détache de l'autre partie du roman, le narrateur continue avec un discours rapporté où il se réfère à Tatiana, l'interrogeant, au fur et à mesure qu'il crée son propre récit « inventé ». Son manque de confiance en ce que raconte Tatiana Karl reste constant. Le narrateur lui-même, n'a jamais participé au bal, et n'a jamais rencontré Anne-Marie Stretter. Sa façon de « reraconter » cette histoire devient ainsi fabuleusement incroyable.

6)

(a)

LVS : 15	LVH-07 : 15
Elles étaient grandes <u>toutes les deux</u> , bâties de même manière.	De var långa //, byggda på samma sätt.
	LVH-88 : 10
	De var <u>båda</u> långa, byggda på samma sätt.

*Elles, toutes les deux...* est une variation répétitive, c'est le même type de phrase que nous avons vu dans le premier exemple (1), (*Elles dansaient, toutes les deux, le jeudi...*) Une phrase avec un contenu « *toutes les deux* » qui pourrait être considérée superflue ou inutile. Le contexte fait comprendre qu'il s'agit de la mère : Anne-Marie Stretter et sa fille. *Toutes les deux*, devient un style particulier, une phrase en quelque sorte décorative et qui ne fait que souligner le lien fusionnel entre mère et fille. Exactement comme dans le cas de l'exemple (1) avec Lol et Tatiana Karl. *Toutes les deux*, disparaît dans la traduction de 2007 mais avait été maintenu, bien qu'un peu réduit, (la traduction littérale de *toutes les deux*, serait : *båda två*), dans la traduction de 1988 (*båda*). Cela rend la traduction moins bavarde et plus minimaliste. Voici, avec notre retraduction de la version 2007 :

« *Elles étaient grandes toutes les deux, bâties de même manière.* » (Duras)

« *Elles étaient grandes, bâties de même manière.* » (Frostenson)

Dans le roman, cette phrase : *toutes les deux*, apparaît sept fois, *tous les trois*, trois fois, et *tous les deux*, deux fois. Au total cela fait 12 apparitions de ce même type de phrase dans le roman entier. Nous avons voulu voir si la traduction de ces phrases avait été omise à chaque fois. Dans les deux premiers cas nous avons observé l'omission de cette phrase (l'exemple 1, et 6a). Ci-dessous nous regardons les autres phrases contenant *toutes les deux*, *tous les trois* et *tous les deux*.

(b)

LVS : 16	LVH-07 : 16
<b>Leur</b> marche de prairie à <u>toutes les deux</u> les menaient de pair où qu'elles aillent.	<b>Kvinnornas</b> lätta kliv // höll dem samman vart de än gick.
	LVH-88 : 11
	<b>Deras</b> lätta kliv // förde dem tillsammans vart de än gick.

Ici, *toutes les deux*, disparaît complètement dans la traduction. Le passage a été reformulé car « *Kvinnornas lätta steg* » (2007) veut dire : *les pas légers des femmes*. La traduction de 1988 diffère à peine de celle de 2007 : « *Deras lätta steg* » (*leurs pas légers*). Le choix de traduire *marche de prairie*, avec *pas légers* (*lätta kliv*) change le ton et le ressenti de la phrase. Avancer avec des pas légers correspond bien avec le contexte du bal, comme on peut « *danser avec des pas légers* ». Néanmoins, si on considère que ces femmes sont décrites comme grandes, avec des corps comme des charpentes (voir exemple 7), avec un

côté obscur et sauvage : Anne-Marie Stretter est auparavant décrite comme « cette grâce abandonnée, ployante, d'oiseau mort. » (LVS :15) Cette description en relation avec *marche de prairie*, pourrait susciter des images des animaux, des lionnes ou pourquoi pas des vautours, qui rôdent et qui guettent, en attendant leur proie. *La prairie* qui n'est plus dans la traduction, élimine cette possibilité d'imaginer. Nous pouvons également remarquer que la phrase « les menait de pair » a été difficile à traduire. Les différences entre les traductions en 1988 et 2007 en témoignent. La solution n'est pas tout à fait réussie : ni le ressenti, ni le sens ne correspondent tout à fait à ce qui est exprimé dans l'original. *Höll dem samman (Fait tenir ensemble)* fait penser à une colle ou autre matière soudant pour assembler ou joindre ensemble. L'idée est plus dure et plus collante que « mener de pair ». Notre retarduction de la version 2007 :

« *Leur marche de prairie à toutes les deux les menaient de pair où qu'elles aillent.* »

(Duras)

« *Les pas légers des femmes les tenaient ensemble où qu'elles aillent.* » (Frostenson)

(c)

LVS : 19-20	LVH-07 : 18-19
Bien que Michael Richardson fût plus jeune que <u>cette</u> femme, il l'avait rejoints et ensemble – <b>avec</b> <b>Lol</b> –, <u>tous les</u> trois, <b>ils</b> avaient pris de l'âge à foison, des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi.	Trots att Michael Richardson var mycket yngre än // kvinnan <b>förenades han</b> med henne och – tillsammans med Lol – <b>blev de</b> // <b>tre</b> urgamla, hundratals år, den där åldern som sover i dåren.
	LVH-88 : 14
	Trots att Michael Richardson var mycket yngre än // kvinnan <b>hade han förenats</b> med henne och tillsammans – med Lol – <b>hade de</b> // <b>tre blivit</b> urgamla, hundratals år, den där åldern som sover i dåren.

*Tous les trois*, dans cet exemple (Michael Richardson, Lol et Anne-Marie Stretter), disparait dans la traduction où on s'est contenté d'écrire *les trois* (de tre). Dans ce passage nous lisons *tous les trois* comme l'aboutissement d'un doux crescendo commençant avec Michael Richardson qui avait *rejoint* cette femme, ensuite *ensemble*, en ajoutant – avec *Lol* –, *tous les trois*, deviennent : *ils*. Dans la traduction, cette progression va un peu plus vite, l'idée est maintenue, mais d'une façon moins accentuée. Et surtout, Lol n'a pas été séparée du duo de la même manière. A la place d'isoler Lol au même moment qu'elle est

inclus, avec les traits : « – avec Lol – » nous avons dans la version suédoise : « – ensemble avec Lol – » (– *tillsammans med Lol* –), Lol paraît ainsi moins exclue dans la version suédoise de 2007. Le ton change avec la disparition du démonstratif *cette*, avant *femme*, et crée une expression plus neutre en suédois : *la femme (kvinnan)*. Ensuite la phrase « *il l'avait rejointe* » qui est une phrase active à l'imparfait, devient en suédois une phrase passive. La traduction littérale devient plus longue : (*han hade anslutit sig till henne* à la place de *förenades han med henne*). Le temps change entre la traduction de 1988 et la traduction de 2007. « *Hade han förenats med* », de l'imparfait en 1988, devient une phrase au passé composé en 2007 « *förenades han med* ». *Förenades med*, veut dire « s'unissait avec » et nous trouvons cette connotation avec le mariage et/ou l'accouplement forte en suédois par rapport à ce que le mot français « rejoindre » peut susciter. La répétition du mot *âge* a également été remplacée par une variation dans la traduction qui utilise les mots : *urgamla* et *ålder*. Enfin, le rythme change dans la toute dernière partie avec les virgules disparues dans la traduction. La solution a été d'ajouter un pronom relatif « *som* » (*qui*) et faire une phrase complète. Notre retraduction :

« *Bien que Michael Richardson fût plus jeune que cette femme, il l'avait rejointe et ensemble – avec Lol -, tous les trois, ils avaient pris de l'âge à foison, des centaines d'années, de cet âge, dans les fous, endormi.* » (Duras)

« *Même si Michael Richardson était bien plus jeune que la femme il s'était unis avec elle et – ensemble avec Lol – les trois ont devenus très vieux, des centaines d'années, cet âge-là qui dort dans le fou.* » (Frostenson)

(d)

LVS : 47	LVH-07 : 39
Et cela recommence : les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne <i>les</i> aurait contenus <b><u>tous les trois</u></b> et eux seuls. Lol <b>en</b> est sûre : ensemble ils auraient été sauvés <b>d'un autre jour, d'un autre</b> , au moins.	Och det börjar om: de stängda, försegla de fönstren, balen inkapslad i sitt nattliga ljus skulle ha rymt // <b>de tre</b> , bara de. _Lol är säker // : tillsammans skulle de ha räddats från <b>en ny dags ankomst</b> , en åtminstone.

*Tous les trois et eux seuls*, n'a pas été omis ici mais la phrase a été raccourcie pour devenir : *de tre (les trois)*. *Tous les trois*, répond comme un écho répétitif du pronom *les* : *les aurait contenus tous les trois*, cet écho disparaît dans la version suédoise. Nous remarquons également la répétition de la fin de phrase : *d'un autre jour, d'un autre..*, celle-

ci n'a pas été traduite littéralement mais avec une variation : *en ny dags ankomst*, avec notre retraduction :

« *Et cela recommence : les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne les aurait contenus tous les trois et eux seuls. Lol en est sûre : ensemble ils auraient été sauvés d'un autre jour, d'un autre, au moins.* » (Duras)

« *Et ça recommence : les fenêtres fermées, scellées, le bal muré dans sa lumière nocturne, aurait contenu les trois, eux seulement. Lol est sûre : ensemble ils auraient été sauvés de l'arrivée d'un nouveau jour, un au moins.* » (Frostenson)

(e)

LVS : 75	LVH-07 : 59
... : elles y étaient <u>toutes les deux</u> , la main dans la main, dans la cour du collège, en uniforme, à quinze ans.	... : där stod de // på skolgården, hand i hand, i uniform femton år gamla.
	LVH-88 : 65
	... : där stod de <u>båda</u> hand i hand, på skolgården, i uniform, femton år gamla.

*Toutes les deux*, disparait en 2007, mais en 1988 une partie de l'expression *båda* avait été maintenue. Comme dans les cas précédents, cette omission enlève un ton chaleureux, familier, et bavard du discours. La traduction compense en quelque sorte avec la phrase : « *där stod de* », qui littéralement veut dire « là, elles se trouvaient debout », et cette expression marque un ton familier qui relève de l'oralité. Notre retraduction :

« ... : elles y étaient toutes les deux, la main dans la main, dans la cour du collège, en uniforme, à quinze ans. » (Duras)

« ... : là, elles se trouvaient debout dans la cour de l'école, main dans la main, en uniforme, quinze ans. » (Frostenson-07)

(f)

LVS : 79	LVH-07 : 61
J'écoute mal ce qu'elles évoquent <u>toutes les deux</u> maintenant d'un ton léger de leur jeunesse, des cheveux de Tatiana.	Jag hör dåligt vad de nu // glatt frammanar från sin ungdom, Tatianas hår.

*Toutes les deux*, a ici été omis. La traduction est plus courte et moins bavarde, ce qui la rend plus légère et plus aérée que l'original. Retraduction :

« *J'écoute mal ce qu'elles évoquent toutes les deux maintenant d'un ton léger de leur jeunesse, des cheveux de Tatiana.* » (Duras)

« *J'entends mal ce qu'elles évoquent maintenant joyeusement de leur jeunesse, des cheveux de Tatiana.* » (Frostenson)

(g)

LVS : 99	LVH-07 : 76
Dans ce bal, <u>toutes les deux</u> , embusquées, m'oublient.	På lur, på den där balen, glömmer de mig <u>båda två</u> .

Nous constatons que *toutes les deux* (*båda två*) est conservé. Nous notons également qu'une répétition/variation des pronoms comme dans le premier exemple *elles – toutes les deux* se retrouve dans la traduction mais pas dans l'original : *glömmer de mig båda två*. Cette fois c'est la traduction qui devient plus bavarde, tandis que l'original utilise une expression minimaliste avec des virgules. Notre retraduction :

« *Dans ce bal, toutes les deux, embusquées, m'oublient.* » (Duras)

« *Embusquées, dans ce bal, elles m'oublient toutes les deux.* » (Frostenson)

(h)

LVS : 104	LVH-07 : 80
<u>Elles</u> se souviennent <u>toutes les deux</u> que je n'ai pas perdu une parole.	// <u>Båda</u> minns att inte ett ord har undgått mig.

Ici la traduction omet la variation répétitive : *elles – toutes les deux*. C'est le pronom *elles* qui disparait et *les deux* (*båda*) reste pour désigner les deux femmes. Cette phrase passe également du mode actif à un mode passif dans la traduction, ce qui rend l'expression plus brève et aussi plus distante. Notre retraduction :

« *Elles se souviennent toutes les deux que je n'ai pas perdu une parole.* » (Duras)

« *Les deux se souviennent que pas un mot m'a échappé.* » (Frostenson)

(i)

LVS : 110	LVH-07 : 83
Tatiana les regarde tous les <u>deux</u> , l'un après l'autre.	Tatiana betraktar dem båda //, en efter en.

Ici l'expression *tous les deux*, est raccourcie et une partie a été éliminée. Avec notre retraduction :

« *Tatiana les regarde tous les deux, l'un après l'autre.* » (Duras)

« *Tatiana regarde les deux, l'un après l'autre.* » (Frostenson)

(j)

LVS : 124	LVH-07 : 92
Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus tour à tour <u>apparaître</u> dans l'encadrement de la fenêtre, ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne.	Vi var nog där en timme alla tre, i en <b>timme såg hon oss en och en</b> // inramade av fönstret, i den <b>lilla spegeln</b> som inte återspeglade någonting och framför vilken hon på ett utsökt sätt torde erfara <b>hur man</b> önskade avlägsna hennes person.
	LVH-88 : 110
	Vi var nog där en timme alla tre, i en timme <b>hade hon sett oss i tur och ordning</b> // inramade av fönstret, i den <b>lilla spegeln</b> som inte återspeglade någonting och framför vilken hon på ett utsökt sätt torde erfara <b>hur man</b> önskade avlägsna hennes person.

*Tous les trois*, a ici été traduit littéralement (*alla tre*). La situation est cependant différente des exemples précédents. Il ne s'agit pas d'une information répétitive ou superflue. Au contraire, *tous les trois*, précise l'information très étonnante de la présence de Lol, alors qu'il s'agit d'un rendez-vous « en amoureux » entre Jacques Hold et Tatiana Karl. Sans qu'ils le sachent, Lol est – avec eux – mais à l'extérieur, donc en même temps ensemble et séparée. Elle est séparée d'eux par la fenêtre et le champ de seigle. La situation ressemble beaucoup à celle que nous avons vue pendant le bal dans exemple (c) où Michael Richardson et Anne-Marie Stretter « sont ensemble – avec Lol –, tous les

trois... ». Frostenson a reproduit la répétitivité de Duras, mais d'une autre manière. Dans la première phrase : « Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus... » Les propositions relatives : *que nous étions là, qu'elle nous avait vus*, créent la première répétitivité. A la place d'une traduction littérale Frostenson crée une nouvelle répétition avec l'heure (*en timme*) : « Vi var nog där *en timme* alla tre, i *en timme* såg hon oss, ». Notre retraduction :

« *Il devait y avoir une heure que nous étions là tous les trois, qu'elle nous avait vus.* »  
(Duras)

« *Nous étions probablement là une heure, tous les trois, durant une heure elle nous voyait.* » (Frostenson-07)

Les traductions entre 1988 et 2007 ont ensuite choisi des solutions différentes pour traduire « tour à tour ». Nous trouvons la solution de 2007 plus adéquate : « en och en » crée une sonorité homogène similaire à « tour à tour », contrairement à : « ...i tur och ordning » (1988), qui est cependant une traduction plus proche et ainsi plus littéralement traduite du français. Ensuite dans : « apparaître dans l'encadrement de la fenêtre, » nous remarquons qu'*apparaître* a été omis dans la traduction. *Apparaître*, est lié avec le verbe *voir* et crée une sorte de répétition de la variation entre ces deux mots : « ...elle nous avait vus tour à tour *apparaître* dans l'encadrement de la fenêtre, ». Dans la traduction la variation disparait et la phrase devient passive : « såg hon oss en och en inramade av fönstret ».

« ...qu'elle nous avait vus tour à tour apparaître dans l'encadrement de la fenêtre, »  
(Duras)  
« ...elle nous voyait un à un, encadrés par la fenêtre, » (Frostenson-07)

« ...dans ce miroir », devient ensuite : « i den *lilla spegeln* » ce qui veut dire, « dans *le petit miroir* ». « Den lilla », (*le petit*) est un ajout qui traduit, ou bien, remplace le démonstratif « ce ». Comme nous avons vu, le roman est construit sur le sentiment de l'incertitude. Ainsi dans ce passage c'est le verbe *devoir*, d'abord « il devait » et ensuite revenant de façon répétitive plus loin « elle devait » qui forme le ton spéculatif. Dans la traduction le verbe devoir est d'abord traduit par « nog » et ensuite par « torde ». *Nog*, un

adverbe et *torde* un verbe auxiliaire un peu démodé, expriment tous les deux un certain degré d'incertitude, mais donc avec variation. La version suédoise ne reproduit pas une continuité sonore et répétitive comme dans l'original. Il y a aussi, dans la fin de ce passage un ajout un peu troublant : *hur man (comment on)*. La question que cela pose est « qui est on ». En français, on ne sait pas « qui » est-ce qui souhaite l'éviction de sa personne : Cela pourrait être un souhait venu de Lol elle-même, ou bien, des autres ? De Tatiana et/ou de Jacques Hold ? Dans notre lecture il ne semble pas impossible que Lol, elle-même, souhaite l'éviction de sa personne. Dans la traduction, cette lecture change cependant et on a l'impression que ce sont les autres qui souhaitent l'éviction de Lol. Notre retraduction :

« ...ce miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle devait délicieusement ressentir l'éviction souhaitée de sa personne. » (Duras)

« ...dans le petit miroir qui ne reflétait rien et devant lequel elle de façon délicieuse devait percevoir comment on souhaitait enlever sa personne. » (Frostenson-07)

(k)

LVS : 151	LVH-07 : 112
Le ton cinglant et sourd de Tatiana est <u>le même que</u> celui qu'elle a parfois à l'Hôtel des Bois. Lol s'est dressée. Pourquoi cette terreur? Elle a un mouvement de fuite, elle va nous laisser <u>là tous les deux</u> .	Tatianas vassa dämpade ton är den // / hon ibland har på Hotel des Bois. Lol rätar på sig. Varför denna skräck? Hon gör en flyktrörelse, hon kommer att lämna oss // <b>nu</b> //.
	LVH-88 : 135
	Tatianas vassa dämpade ton är <u>samma som</u> hon ibland har på Hotel des Bois. Lol <b>har rätat</b> på sig. Varför denna skräck? Hon gör en flyktrörelse, hon kommer att lämna oss <u>båda där</u> .

*Tous les deux*, disparait dans la traduction de 2007 mais avait été traduit en partie dans la traduction de 1988 (*båda*). La femme qui voudrait fuir, est-ce Tatiana ou Lol ? Il devient par moment difficile de les distinguer. Tatiana est ici sur le point de comprendre son drame à elle, que son amant, Jacques Hold, est sur le point de s'envoler ou de se faire voler par Lol. La personne qui fuit, c'est alors Lol. Et les personnes laissées là, *tous les deux*, seraient Tatiana et Jacques Hold. Dans la traduction de 2007 il y a des omissions ;

*le même*, disparaît par exemple alors que ce mot avait été maintenu en 1988 (*samma*). Le pronom relatif « som » (*que*) a également disparu dans la traduction de 2007. Il y a ensuite un changement du temps, la phrase : *Lol s'est dressée* était en 1988 traduit au temps du passé, proche du passé composé français : *Lol har rätat på sig*, et dans la version de 2007, la phrase est au présent : *Lol rätar på sig*. Le basculement vers le présent dans la traduction de 2007 est ensuite souligné par le mot « nu » (*maintenant*) qui remplace le lieu : « là » (*där*, *LVH-88*). Dans le ressenti de la lecture, ce changement temporel pourrait peut-être nous faire sentir l'effet d'un mouvement plus vif, plus immédiat, au présent. Surtout l'ajout de « nu » (*maintenant*) plante une graine de panique dans la voix du narrateur. Notre retraduction :

*Le ton cinglant et sourd de Tatiana est le même que celui qu'elle a parfois à l'Hôtel des Bois. Lol s'est dressée. Pourquoi cette terreur ? Elle a un mouvement de fuite, elle va nous laisser là tous les deux.* (Duras)

*« Le ton cinglant et sourd de Tatiana est celui qu'elle a parfois à l'Hôtel des Bois. Lol se dresse. Pourquoi cette terreur ? Elle a un mouvement de fuite, elle va nous laisser maintenant. »* (Frostenson-07)

Nous avons vu que parmi les phrases récurrentes : *toutes les deux, tous les deux et tous les trois*, qui sans avoir été juxtaposées mais distribuées régulièrement dès le début et jusqu'à la fin du roman, font partie d'une expression que nous trouvons d'une certaine manière représentative d'une répétitivité constante dans l'écriture durassienne, et dans ce roman *Le ravissement de Lol V. Stein*. Ces phrases ont souvent disparu, ou elles ont été raccourcies, c'est le cas de dix exemples sur douze. Seulement dans les exemples g) et j) ces phrases ont été traduites de façon littérale, et cela parce que la suppression de ces phrases dans ces exemples précis aurait changé le sens dans la traduction. Nous avons observé, à travers l'analyse de ces exemples, que la différence entre l'original et la traduction est souvent très fine, la traduction reste la plupart du temps très proche de l'original et de sa forme. Le changement le plus régulier et le plus récurrent concerne le temps verbal. Allant du passé composé et l'imparfait comme dans l'original et dans la traduction de 1988 pour le temps du présent dans la traduction de 2007. Pour autant, il y a de façon très régulière des petites parties du discours original qui disparaissent dans la traduction, et cette tendance se précise entre la traduction de 1988 et celle de 2007.

7)

LVS : 15	LVH-07 : 15
Mais si la jeune fille s'accommodeait <b>gauchement</b> encore de cette taille <u>haute</u> , de cette charpente un peu dure,	Men om den unga kvinnan ännu <b>hade svårt att</b> anpassa sig till sin // längd, till den lite hårda kroppsbyggnaden,

Des répétitions relevant de la variation comme : *cette taille haute, cette charpente* continuent à souligner ce qui est d'abord évoqué dans l'exemple (6.a) : qu'elles étaient *grandes*. La traduction maintient cette variation répétitive dans le sens où rien (ou presque rien) n'a été omis. A la place des pronoms démonstratifs, *cette*, il y a cependant des prépositions : *till* (*à, pour*) qui ne peut pas de la même manière que les démonstratifs, dramatiser et exagérer ce qu'ils décrivent. Les répétitions sont donc là, mais il y a une différence au niveau de la tonalité qui dépend des prépositions à la place des démonstratifs et aussi des choix lexicaux. D'abord, *gauchement*, phrase adverbiale décrivant la façon dont la femme se déplace, est traduite par une reformulation. L'idée est peut-être la même, mais la façon dont on le dit change : *hade svårt att* – (*avait de la difficulté à*), nous paraît plus gentil que : *gauchement*. Ensuite, nous trouvons donc que les démonstratifs dramatisent et ajoutent de l'exagération à *cette taille haute*, et *cette charpente*. La traduction de ces figures qui font penser à un corps d'immeuble ou un bâtiment, est en quelque sorte expliquée car le mot : *kroppsbyggnaden* (*charpente* ou *constitution physique*) est constitué par la composition entre *kropp* (*corp*), et *byggnad* (*construction*). Ce mot, ajoute donc une explication (*corps*), et adoucit un peu la description de ces femmes qui en français est plutôt rude. Ensuite *haute*, adjectif qui dramatise et visualise l'immensité de la taille de cette femme, a dû être jugé inutile, « répétitif » car le mot est omis dans la traduction. La retraduction :

« *Mais si la jeune fille s'accommodeait gauchement encore de cette taille haute, de cette charpente un peu dure,* » (Duras)

« *Mais si la jeune femme avait encore de la difficulté pour s'adapter à sa taille, à la constitution physique un peu dure,* » (Frostenson)

8)

LVS : 15	LVH-07 : 16
Il s'était arrêté, <u>il</u> avait regardé les nouvelles venues, puis <u>il</u> avait entraîné Lol vers le bar et les plantes vertes du fond de la salle.	Han hade stannat, // betraktat de nyanlända, och sedan // dragit Lol mot baren och de gröna växterna längst <b>in</b> i salen.
	LVH-88 : 10
	... , sedan <b>hade han</b> dragit Lol mot baren och de gröna växterna längst <b>inne</b> i salen.

La répétition du pronom personnel *il* qui revient trois fois, décrit trois agencements différents au ralenti. Le « *il* » répété devient l'effet zoom du cinéma qui scrute les mouvements de Michael Richardson. Quand la traduction supprime la répétition de ces pronoms (2007), Michael Richardson semble réagir avec plus de rapidité et aussi, les mouvements semblent avoir lieu en même temps. La traduction de 1988 avait supprimé la deuxième répétition mais maintenu la troisième (*han hade*). Voici notre retraduction de la version de 2007 :

« *Il s'était arrêté, il avait regardé les nouvelles venues, puis il avait entraîné Lol vers le bar et les plantes vertes du fond de la salle.* » (Duras)

« *Il s'était arrêté, avait regardé les nouvelles venues et ensuite tiré Lol vers le bar et les plantes vertes du fond de la salle.* » (Frostenson-07)

9)

LVS : 15	LVH-07 : 16
Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu <b>cette maigreur</b> , se rappelait <u>clairement</u> Tatiana,	Hon var mager. Det hade hon säkert alltid varit. Tatiana minns // att hon klätt <b>sin magra kropp</b> ,
	LVH-88 : 11
	Hon var mager. Det hade hon säkert alltid varit. Hon hade klätt <b>denna magerhet</b> , minns Tatiana <u>klart</u> ,

Dans cet exemple, nous avons encore la répétition du pronom personnel. *Elle* entame chacune des trois phrases au-dessus et décrit Anne-Marie Stretter, qui dans ce récit du bal, prend une place importante et rayonnante à côté de Lol, cachée derrière les plantes.

*Elle* peut aussi se lire comme une polarisation de Michael Richardson, *il*, dans l'exemple (6). Commencer chacune de ces phrases par *elle*, est insister beaucoup sur le sujet d'Anne-Marie Stretter et son élégance très étrange. La première des trois phrases a été traduite de façon littérale. La deuxième phrase répète presque à l'identique ce qui est dit dans la version française mais l'ordre des mots a été changé et le pronom arrive au milieu de la phrase et non au début, ce qui produit un changement du ton. Dans la troisième phrase, l'adverbe *clairement* est omis dans la traduction de 2007 et la phrase nominale avec le déterminant démonstratif *cette maigreur* a été remplacée par une phrase possessive : *sin magra kropp (son corps maigre)*. La traduction de 1988 avait traduit cette troisième phrase littéralement. Nous illustrons les changements entre la version française et la traduction du 2007 avec notre retraduction :

« *Elle était maigre. Elle devait l'avoir toujours été. Elle avait vêtu cette maigreur, se rappelait clairement Tatiana,* » (Duras)

« *Elle était maigre. L'avait sûrement toujours été. Tatiana se rappelle qu'elle avait vêtu son corps maigre,* » (Frostenson-07)

10)

LVS : 16	LVH-07 : 16
Telle qu'elle apparaissait, <u>telle, désormais</u> , elle mourrait, avec son corps désiré.	Så som hon framträdde //, // skulle hon dö, med sin åtrådda kropp.
	LVH-88 : 11
	<b>Sådan</b> hon framträdde, <b>sådan</b> skulle hon // dö, med sin åtrådda kropp.

Les répétitions sonores sont particulièrement compliquées à reproduire, comme les terminaisons à l'imparfait – ait/ais. L'idée n'est pas non plus de les reproduire dans la traduction, comme cela devait changer le sens de façon importante. Nous remarquons cependant la différence sonore qui s'introduit avec cette différence grammaticale entre les deux langues. La continuité entre *apparaissait*, *mourrait*, *désormais* et *désiré* disparaît totalement dans la traduction avec, *framträdde* (*apparaissait*), *dö* (*mourrait*) et *åtrådda* (*désiré*). Le mot *désormais*, a été omis, peut-être parce que le rôle du mot est plus sonore et esthétique que sémantique. Une autre répétition dans ce passage est l'adjectif *telle*, qui contrairement aux terminaisons à l'imparfait reste tout à fait traduisible. Dans la

traduction de 1988, cette répétition avait aussi été maintenue « *sådan*. » En 2007 la traduction est modernisée, *sådan*, est devenu plus court « *så* » et la répétition a été supprimée. Avec l'omission du mot *désormais* et la répétition de *telle*, nous trouvons que la traduction de 2007, forme une expression proche d'une standardisation. La lecture est aussi nettement plus fluide, que dans la traduction de 1988, qui reste très proche de la forme du texte source. La retraduction :

« *Telle qu'elle apparaissait, telle, désormais, elle mourrait, avec son corps désiré.* »

(Duras)

« *Elle allait mourir telle qu'elle apparaissait, avec son corps désiré.* » (Frostenson-07)

11)

LVS : 16	LVH-07 : 16
Qu'avait-elle connu, <u>elle</u> que les autres avaient ignoré ?	Vad hade hon upplevt // som andra <b>inte varit med om</b> ?
	LVH-88 : 11
	Vad hade hon upplevt // som andra <b>inte känt till</b> ?

Cet exemple montre encore que le pronom personnel *elle* n'a pas été répété dans la traduction, ni en 1988, ni en 2007. La différence c'est une lecture qui insiste moins sur le sujet, ici Anne-Marie Stretter. L'oralité dans le texte source disparaît dans la traduction. Le discours devient plus neutre et plus objectif, aussi parce que l'article défini *les autres* devient indéfini dans la traduction (*andra*). La phrase « *avaient ignoré* » a également été traduite de manière différente en 1988 et en 2007. Nous trouvons la solution dans la traduction de 2007, plus claire et plus précise. Voici avec notre retraduction :

« *Qu'avait-elle connu, elle que les autres avaient ignoré ?* » (Duras)

« *Qu'avait-elle vécu, que d'autres n'avaient pas connu ?* » (Frostenson-07)

12)

LVS : 16	LVH-07 : 16
Rien ne pouvait <u>plus</u> arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin, pensait-elle.	Inget kan hända den kvinnan //, tänkte Tatiana, ingenting, inget mer. Än hennes slut, tänkte hon.
	LVH-88 : 11
	<b>Ingenting kunde</b> hända den kvinnan <u>mer</u> , tänkte Tatiana, <b>ingenting mer, ingenting</b> . Än hennes slut, tänkte hon.

*Rien, rien, rien, sa fin...* oui, nous remarquons la rime, et la sonorité douce qui décale de ces mots répétitifs. Curieux changement de temps entre la traduction de 1988 et 2007. En 1988 la traduction est à l'imparfait comme dans l'original, *pouvait plus arriver (kunde hända)*, ce qui devient le présent en 2007 (*kan hända*). La traductrice ajoute une certaine variation en utilisant *inget, ingenting, inget mer* ce qui rompt un peu avec la sonorité très uniforme de la version française. Où le mot *plus arriver* et *plus rien (mer)* fait également partie de ce tapis uniforme des répétitions. Nous trouvons en même temps la traduction extrêmement proche de la forme française. Aucun ajout ni aucune précision ne sont apportés pour rendre la dernière phrase plus compréhensible. *Än hennes slut, tänkte hon.*, c'est une traduction tout à fait littérale. La retraduction :

« *Rien ne pouvait plus arriver à cette femme, pensa Tatiana, plus rien, rien. Que sa fin, pensait-elle.* » (Duras)

« *Rien ne peut arriver à cette femme, pensait Tatiana, rien du tout, rien de plus. Que sa fin, pensait-elle.* » (Frostenson-07)

## 8 Discussion et conclusion

Nous avons analysé une partie de la traduction suédoise du roman *Le ravissement de Lol V. Stein*. Au début de ce travail nous nous sommes demandé de quelle façon la traductrice, Katarina Frostenson, a procédé pour transmettre le style particulier de Marguerite Duras. Nos questions ont ensuite été les suivantes : que se passe-t-il avec la langue durassienne quand le livre se transforme en suédois ? Est-ce que la réception et la représentation de

Lol change ? Est-ce qu'il y a une des deux traductions de 1988 et 2007 qui semble plus fidèle que l'autre, ou une qui est plus libre ? Qu'est-ce que nous pouvons dire du lien entre l'écrivaine et la traductrice ? Pouvons-nous parler de similarités et de ressemblances ? Est-ce que le style de Katarina Frostenson, ou sa voix d'écrivaine, apparaissent dans sa traduction de ce roman de Marguerite Duras ?

Nous commençons la conclusion avec un commentaire sur notre analyse et sur son intérêt en particulier, les répétitions. Nous répondrons ensuite aux différentes questions en commençant par les différences entre la traduction de 1988 et celle de 2007. La réponse à cette question répond déjà, en partie, à la question de la langue et du style, et elle nous guidera vers les réponses aux autres questions.

## 8.1 L'analyse à travers les répétitions

Notre analyse a été divisée en deux parties, la première : *L'introduction* couvre les pages 11 à 14 du roman, et contient les exemples 1 à 5. La deuxième partie : *Le Bal* couvre les pages 15 à 22 et contient les exemples 6 à 12. Dans l'exemple 6a- k, nous avons regardé la phrase pronominale *toutes les deux* qui revient en écho dans tout le roman et ces exemples (6a- k) ont ainsi été recherchés partout dans le roman. Au total nous avons étudié 24 exemples. Il est possible que le nombre des exemples et l'étendue du passage analysé paraissent insuffisants pour parler du style dans tout le roman. Bien sûr, une analyse plus large et plus étendue aurait donné plus d'éléments pour décrire les différences entre l'original et la traduction. Nous ne pouvons pas dans l'étude actuelle illustrer toute l'évolution du personnage de Lol dans la traduction car l'analyse ne contient que le début du livre. Néanmoins, nous trouvons beaucoup d'informations dans chacun de nos exemples et des éléments nécessaires pour tirer des conclusions et donner une description juste de ce qui se passe dans la traduction suédoise du roman.

Nous avons structuré l'analyse autour des répétitions après les avoir reconnues comme étant un trait marquant dans l'écriture durassienne. Les répétitions ont fonctionné comme un filtre délimitant et rassemblant et ont guidé notre lecture pendant ce travail. L'entrée dans l'analyse par les répétitions s'est montrée pratique pour révéler des questions du ton et du style d'écriture. Néanmoins, pour arriver à répondre à toutes nos questions, nous avons souvent eu besoin de regarder aussi au-delà des répétitions. Les omissions sont

souvent en lien étroit avec les répétitions, mais pour répondre à des questions qui ont un lien avec la voix de la traductrice, nous avons dû regarder des différences qui concernent aussi les choix des mots et la façon dont le traducteur transforme les phrases en suédois. Si l'on définit le style, comme nous l'avons fait, comme l'ensemble d'un texte, présent dans toutes les structures : le contexte, la forme, le contenu et les voix narratives, il ne suffit pas de regarder tous les types de répétitions ; il faut pour ainsi dire, regarder partout pour décrire « un tout ». Les retraductions ont ensuite été utiles pour illustrer ce qui se passe dans la traduction. Elles sont parfois troublantes puisqu'elles dépendent de notre réinterprétation, d'une interprétation déjà faite par Frostenson. Parfois les différences entre les deux langues rendent ces traductions un peu injustes, surtout comme nous souhaitons rester le plus près du texte de Frostenson que possible. Ces traductions n'ont pas le même but que la traduction que fait Frostenson avec *Le ravissement de Lol V. Stein*. Ce sont des traductions pour illustrer le changement entre l'original et la traduction. Nous les utilisons pour rendre l'analyse plus compréhensible.

Dans notre analyse, nous avons surtout découvert que les omissions des pronoms répétés apparaissent avec une récurrence importante. Dès notre premier exemple nous touchons à quelque chose qui bascule dans le ton du récit entre l'original et la traduction, et les répétitions des pronoms personnels sont tout de suite en cause (voir exemple 1) :

« *Elles, on les laissait faire, dit Tatiana* » (Duras)

« *On les laissait faire, dit Tatiana* » (Frostenson)

Les omissions au niveau des pronoms personnels sont souvent innocentes et fonctionnent alors comme une stratégie de bon sens pour adapter le texte aux normes suédoises.

Comme dans la phrase ci-dessous (voir exemple 4) :

« *Je lui ai demandé si la crise de Lol, plus tard, ne lui avait pas apporté la preuve qu'elle se trompait.* » (Duras)

« *J'ai demandé si la dernière crise de Lol ne lui avait pas prouvé qu'elle s'était trompée.* » (Frostenson)

Mais nous avons pu remarquer que Duras utilise souvent la répétition des pronoms personnels pour laisser échapper un ton d'arrogance ou d'ironie. Ce ton ironique disparaît

dans la traduction si les répétitions disparaissent et le narrateur s'exprime avec plus d'objectivité ou de distance. La répétition des pronoms personnels ajoute alors une fonction stylistique, particulière, soulignant le sujet et le démarquant. Le narrateur ajoute pour ainsi dire un jugement défavorable vis-à-vis du sujet dont il parle en le répétant. Sans la répétition, le lecteur suédois ne détecte pas ce ton de mépris, et ceci change la perception, le point de vue du lecteur. Il serait intéressant de voir si ce phénomène se retrouve dans d'autres traductions de Marguerite Duras, faites par d'autres traducteurs. Nous l'avons souvent remarqué, (voir exemples 4, 11 et 5a) :

« *Elle m'a répété que non, qu'elle, elle croyait que cette crise et Lol ne faisaient qu'un depuis toujours.* » (Duras)

« *Elle a répété qu'elle ne le croyait pas, mais que Lol et la crise toujours avaient fait un.* » (Frostenson)

« *Qu'avait-elle connu, elle que les autres avaient ignoré ?* » (Duras)

« *Qu'avait-elle vécu, que d'autres n'avaient pas connu ?* » (Frostenson)

« *...Tatiana, elle, n'avait cru qu'à moitié à cette nouvelle...* » (Duras)

« *...Tatiana n'y croyait qu'à moitié...* » (Frostenson)

## 8.2 La différence entre la traduction de 1988 et de 2007

La différence entre les deux traductions n'est pas radicale. Une même volonté de fidélité et proximité avec l'original règne en 1988 et en 2007. La différence entre les deux traductions se montre surtout dans des phrases raccourcies en 2007. Des phrases plus courtes rendent la langue suédoise plus souple et plus facile à lire. Il s'agit d'omissions des pronoms ou des répétitions jugés superflus, ou bien de virgules supprimées afin de construire des phrases complètes. La tendance à vouloir raccourcir les phrases est récurrente, et nous avons parfois l'impression que la langue de la traduction de 2007 s'incline plus vers une standardisation que la traduction de 1988. Néanmoins, la simplification de la langue en 2007 éloigne parfois le récit de la forme initiale. Parmi nos 24 exemples, (nous comptons chaque exemple : 5a, b, c, et 6a- k, comme des exemples unitaires), il y a eu neuf cas : 4, 5a, 5b, 6d, 6f, 6g, 6h, 6i, et 7, où les traductions de 1988

et de 2007 ont été exactement les mêmes. Sur les quinze exemples restant nous avons pu observer sept cas où la traduction de 2007 omet un mot de la traduction de 1988 : 1. (*tillsammans*), 2. (*där*), 3. (*långt*), 6a. (*båda*), 6e. (*båda*), 9. (*klart*), 10. (*sådan*) : des adverbes et des répétitions, rien qui ne change réellement le sens du récit. Néanmoins, ces mots, parfois décoratifs, donnent de la couleur, accentuent un sentiment et forment le style de l'écrit. Si l'omission de ces mots rend le texte plus facile à lire, il est aussi vrai que la sobriété crée une sorte de résistance à la lecture. Le manque de couleur et de sentiment n'est pas forcément facile à supporter pour le lecteur. Dans dix autres cas la différence se trouve dans le choix du mot. Dans la traduction de 2007 il est souvent question de formes plus courtes pour dire la même chose. Parfois (exemple 2 ci-dessous), cette modification des mots dévoile quelque chose de la voix de Katarina Frostenson :

1. *öde* → *tom*, 2. *ursprung* → *frö*, 6j. *i tur och ordning* → *en och en*, 6k. *samma* → *den*, *oss båda där* → *oss nu*, 8. *inne* → *in*, 9. *denna magerhet* → *sin magra kropp*, 10. *sådan* → *så som*, 11. *inte känt till* → *inte varit med om*, 12. *ingenting*, *ingenting mer*, *ingenting* → *inget*, *ingenting*, *inget mer*

Dans d'autres exemples nous avons vu que la composition de la phrase a été modifiée, soit par l'ordre des mots, soit par une nouvelle interprétation. Ce sont les passages les plus difficiles à comprendre ou qui demandent une interprétation particulière comme dans 5c, et 6b qui sont le plus souvent concernés :

Ex 1.        *De dansade tillsammans, varje torsdag, på den öde skolgården.* LVH-88  
*De dansade // på den tomma skolgården varje torsdag.* LVH-07

Ex 5c.        : *ville Lol // inte ordna det för sig med hjälp av sitt ofärdiga hjärta?* LVH-88  
: *ville Lol // inte säkra framtiden för sitt ofärdiga hjärta?* LVH-07

Ex 6b.        *Deras lätta kliv // förde dem tillsammans vart de än gick.* LVH-88  
*Kvinnornas lätta kliv // höll dem samman vart de än gick.* LVH-07

Ex. 9        *Hon hade klätt denna magerhet, minns Tatiana klart,* LVH-88  
*Tatiana minns // att hon klätt sin magra kropp,* LVH-07

Ex. 10      Sådan hon framträdde, sådan skulle hon // dö, LVH-88

Så som hon framträdde //, // skulle hon dö, LVH-07

Le temps change aussi entre les deux traductions. Au lieu d'utiliser le passé, en complément avec le verbe *har* (*avoir*) nous trouvons souvent en 2007 le choix d'une forme passive, plus courte :

6c :      *hade han förenats med* (LVH-88) → *förenades han med* (LVH-07)

*hade de // tre blivit* (LVH-88) → *blev de // tre* (LVH-07)

6j :      *hade hon sett oss* (LVH-88) → *såg hon oss* (LVH-07)

La traduction de 1988 paraît ainsi plus fidèle vis-à-vis de la forme française que la nouvelle traduction de 2007. La dernière traduction prend aussi plus de libertés. Nous avons d'abord pensé que le recours à une langue réduite et économique dans la dernière traduction visait à faciliter la lecture et à aller vers une langue plus standardisée, mieux adaptée à la langue suédoise. Une hypothèse qui reste tout à fait probable, un des objectifs d'une nouvelle traduction concerne certainement une meilleure adaptation de la langue d'arrivée. Néanmoins, nous revenons à la préface de Frostenson et ces quelques lignes : « le texte se débarrasse des explications et des phrases descriptives, se transmue et empile, devient de plus en plus concis et abrupt... » Est-ce que, le fait de raccourcir et de débarrasser le texte des répétitions ou des mots jugés inutiles, représente un mouvement, tel un travail de balayage que Frostenson choisit comme stratégie quand elle entame le travail avec la traduction pour la deuxième fois ? Revenons à la préface :

Le sentiment est comme toujours, double : être à la fois témoin de et voyeur d'un cheminement important, d'observer quelque chose d'intime. Et cela pourrait être une description de ce dont le livre de Lol parle. Une contemplation des maladresses, des répétitions, une lutte pour y arriver. Comment le texte se débarrasse des explications et des phrases descriptives, se transmue et empile, devient de plus en plus concis et abrupt, et soudain il se voit, lui-même, comment ce rythme particulier, sûr et somnambule, apparaît. Les étranges changements du temps : ce qui se passe est peut-être en train de se passer, et ce qui s'est passé

est peut-être en train de se passer maintenant<sup>20</sup>. (LVH-07 : 7, notre traduction.)

Frostenson fait la deuxième traduction après avoir visité l'exposition de Duras à IMEC et après avoir contemplé les manuscrits du *Ravissement de Lol V. Stein*. Elle observe comment le manuscrit prend forme, avec ces nombreuses modifications, qu'elle décrit comme un champ de bataille dans la même préface. C'est comme si Frostenson nous indique comment, dans cette deuxième traduction, elle continue l'écriture durassienne dans un même élan. Une continuation d'une écriture minimalist, qui vise toujours le non-dit, et à ne pas dévoiler les sentiments pour laisser au lecteur la plus grande liberté d'imagination et d'interprétation. Ainsi, la première traduction de 1988 était une traduction beaucoup plus fidèle vis-à-vis du texte original. La traduction de 2007 reste aussi fidèle, mais adopte une stratégie différente inspirée par l'écriture durassienne. Le traducteur trouve pour la deuxième fois le courage à dégager le texte. Nous comprenons aussi mieux pourquoi le temps change d'une traduction à l'autre. Plutôt que de traduire à la lettre, il y a eu en 2007 une interprétation plus profonde du texte : « ce qui s'est passé est peut-être en train de se passer maintenant... » Voilà, c'est pourquoi, quand Duras a utilisé l'imparfait, que nous trouvons dans la traduction de 2007 le présent. La question du temps a perdu d'importance, c'est le sentiment du flottement temporel qui compte d'abord.

Nous avons souvent remarqué dans notre analyse qu'un mot ou une répétition omise peuvent modifier les attitudes perçues. Un glissement au niveau du style s'installe. Ce phénomène a surtout été remarqué dans des passages relevant de l'oralité. Ces glissements du style, surtout concernant les attitudes, ne changent pas d'une traduction à l'autre. Les exemples où nous trouvons que les omissions des pronoms personnels suppriment l'oralité d'un énoncé et un possible sentiment d'arrogance, sont les mêmes en 1988 et en 2007. La différence entre les deux traductions n'est, encore une fois, pas radicale. Nous la considérons comme un travail de lissage, ou d'un nettoyage léger de la langue depuis la première traduction. Et ce travail a probablement été mené sous l'influence d'une certaine volonté de raccourcir et de rendre plus accessible. Mais il ne s'agit pas juste et uniquement d'une stratégie d'économie des mots. Katarina Frostenson prend position vis-à-vis du texte et plutôt que de traduire littéralement, en 2007 elle

---

<sup>20</sup> Känsan är, som alltid dubbel: att vara vittne till en viktig process och att vara en voyeur, att se in i något intimt. Och det kan vara en beskrivning av vad boken om Lol kretsar kring. Att få insyn i otympligheter, uppreningar, en kamp att nå fram. Hur texten gör sig av med förklaringar och beskrivande satser, ömsar och hopar, blir alltmer koncis och brant, plötsligt ser sig själv, hur den särskilda sömngångaraktiga sakra rytmnen kommer fram. De märkliga tidsväxlingarna: det som sker kanske händer och det som har hänt kanske sker just nu. (2007 :7)

semble suivre un instinct durassien qui conduit le mouvement traductionnel vers un texte de plus en plus vide et silencieux.

### 8.3 La langue durassienne en suédois

Que se passe-t-il donc avec la langue durassienne en suédois ? Si nous nous concentrons sur la traduction de 2007 nous pouvons dire que la langue et le style durassiens ont été imités, et reproduits d'une telle manière que la langue dans *Lol V. Steins Härförelse*, est devenue encore plus minimalistique qu'elle ne l'était en français en 1964. Au sujet de la réception de *Härförelsen* en Suède nous avons cité la critique d'Eva Ström qui, en parlant de la traduction de Katarina Frostenson, décrit la langue comme : « simple, élégante et rigide ». (Sydsvenskan, 2 décembre 2007<sup>21</sup>) Oui, et non. La langue durassienne n'est pas vraiment simple, et surtout pas dans *Le ravissement de Lol V. Stein*. L'écriture donne l'impression d'être simple avec des dialogues et des questionnements reposant sur un vocabulaire relativement simple. Le manque d'action aussi ; rien ne se passe réellement. Mais le roman contient des idées et des propos très originaux, ce qui rend le texte à la fois riche et complexe. L'originalité avec ce style minimalistique, ces phrases courtes et découpées, parfois absurdes, apparaît simple dans sa forme, mais c'est comme dans le dialogue entre Tatiana et Lol ci-dessous : on peut toujours se tromper, même sur les propos les plus banals :

- Comment s'est on trompé ? demanda enfin Tatiana.

Tendue, n'aimant pas qu'on la questionne ainsi, elle fit néanmoins cette réponse, navrée de décevoir Tatiana :

- Sur les raisons. C'est sur les raisons qu'on s'est trompé.
- Cela je le savais, dit Tatiana, c'est-à-dire que... je m'en doutais bien... les choses ne sont jamais aussi simples... (LVS : 78)

Le lecteur rencontre toujours des difficultés devant le texte et cela est vrai en suédois et en français. Pour y avoir accès il faut faire un effort, considérer le texte avec une approche différente et avec beaucoup de curiosité. Nous pouvons aussi revoir une partie de l'exemple numéro 3. Ce passage paraît en effet simple, une description de Lol tout à fait

---

<sup>21</sup>Katarina Frostenson återger Duras raffinerat enkla och benhårda språk tills det ekar av en avskalad skönhet.

banale, si ce n'est pas pour cette tournure de phrase, justement, qui rompt avec la normalité : « bien qu'une part d'elle-même eût été toujours en allée loin de vous et de l'instant. » (LVS : 13) Ce n'est pas juste l'idée du personnage distant qui est étrange, c'est aussi la façon dont Duras utilise la langue pour décrire cette aliénation ou anomalie. Elle étire la phrase, elle la fait durer plus longtemps. Le passé antérieur *eût été* en combinaison avec *en allée* n'est pas une expression « simple ». Au contraire, cela devient élaboré et poétique, et surtout, cela ne semble pas grammaticalement correct. La traduction est exacte du point de vue sémantique. La formule étrange ajoutée avec une grammaire trouble disparaît cependant en suédois : *trots att en del av henne alltid var på väg bort frän de andra och nuet.* (LVH-07 : 14) « *Bien qu'une partie d'elle fût toujours en train de fuir les autres et le présent.* » (Notre retraduction.) Certes, nous ne pouvons pas faire exactement la même chose avec la langue suédoise qu'avec la langue française. Mais cela aurait toujours été audacieux et intéressant, si la traduction avait reproduit une grammaire trouble, avait tenté de refléter le déséquilibre du personnage aussi dans l'écriture. Mais cette pensée, d'oser ou de ne pas oser « faire le fou », nous ramène vers le pacte traductionnel d'Alvstad (2014). Une grammaire incorrecte, c'est comme une parole vulgaire, cela aurait rendu le lecteur suspect et hostile vis-à-vis de la traduction. Katarina Frostenson agit ici en tant que poète et auteur mais aussi et surtout en tant que traducteur. Nous avons constaté que Frostenson procède en 2007 avec une traduction qui s'inspire beaucoup du style durassien en utilisant une langue minimalist. Mais parfois on pourra se demander si l'omission et la réduction sont la meilleure solution. Nous trouvons que les phrases longues et étalées ont aussi leur place dans l'univers durassien. Frostenson préserve le pacte traductionnel en utilisant une grammaire plus normale que celle de Duras. Ce choix est probablement fait dans l'intérêt du lecteur et rend la langue un peu plus neutre. La *rigidité* vient peut-être avec cette langue un peu standardisée, plus ordonnée. La langue durassienne perd ainsi un peu d'expressivité en suédois, le ton devient de façon générale plus discret avec un narrateur qui s'exprime avec moins d'ironie et d'arrogance dans la version suédoise. Néanmoins, le récit reste toujours élégant et mystérieux, permettant au lecteur de « se laisser ravir » et entreprendre dans la lecture « une expérience intérieure risquée », pour citer Borgomano. (1997 : 11)

## 8.4 La représentation de Lol

Si la traduction se montre plus distante et plus objective, un peu plus en retrait par rapport au roman français, ceci devient aussi vrai pour la façon dont Lol est présentée aux lecteurs

suédois. Comme nous l'avons vu dès notre premier exemple, les deux filles, Lol V. Stein et Tatiana Karl, qui dansent au début du livre, avec un air d'exception et de connivence, sont présentées d'un ton nettement plus discret en suédois :

« *Elles, on les laissait faire, dit Tatiana* » (Duras)

« *On les laissait faire, dit Tatiana* » (Frostenson)

Néanmoins, comme ce sont les mots de Tatiana Karl, reprise par le narrateur, nous avons surtout l'impression que c'est le personnage de Tatiana Karl qui change. Le deuxième exemple est similaire, il cite les paroles de Tatiana Karl et c'est donc le personnage de Tatiana Karl qui a été adouci à travers l'énonciation plus prudente du narrateur en suédois. Lol n'est seulement, en ce début du roman, qu'un sujet de conversation. L'impression de Lol change peu, elle ressemble ainsi en suédois à celle qui est donnée, telle une énigme, au lecteur français. Ce sont plutôt les personnages de Tatiana Karl et de Jacques Hold, le narrateur, qui changent :

« *Tatiana Karl, elle, fait remonter plus avant, plus avant même que leur amitié, les origines de cette maladie.* » (Duras)

« *Tatiana Karl trace la graine de la maladie bien plutôt, même avant leur amitié.* »  
(Frostenson)

## 8.5 Les voix de Katarina Frostenson et de Marguerite Duras

La question de la voix est probablement la plus complexe parmi nos questions. Et pour éviter de la compliquer encore, et surtout parce que nous manquions d'information à ce sujet, nous n'avons pas évoqué le rôle éditorial que représenterait une troisième voix à côté de celle de l'auteur et du traducteur. Caroline Laurent évoque l'importance de ce rôle dans le roman *Et soudain la liberté*, qu'elle, en tant qu'éditrice, a coécrit avec Evelyne Pisier :

Fantomatique, l'éditeur fait planer son ombre sur le texte, joue à cache-cache avec le lecteur, généralement sans rien en dire car la lumière de celui qui signe l'ouvrage suffit à le combler. Moi qui ne connaissais rien à l'édition, j'étais stupéfaite, lors de mon premier stage : Comment ! Quelqu'un est là qui ose

toucher l'œuvre ! Puis j'ai compris. Nous sommes tous le fruit de toutes les sèves et de toutes les terres. L'écrivain lui-même est pétri de ses lectures, de ses inspirations littéraires. L'éditeur y ajoute les siennes et densifie le tissu. Les discussions nourrissent l'ouvrage. Et tout fusionne, et tout se confond, jusqu'à ce que paraisse un jour le livre d'un auteur. (Pisier et Laurent 2018 : 76)

Aurions-nous dû nous imaginer que l'éditeur et le traducteur, que tous les deux jouent à cache-cache avec le lecteur ? Il n'est pas impossible que certains changements entre la traduction de 1988 et celle de 2007, aient-été introduits par un éditeur. Néanmoins, puisque nous manquions d'informations à ce sujet, nous avons attribué tous les changements à la traductrice elle-même. Nous trouvons cette décision juste du fait que Katarina Frostenson est un auteur et un traducteur de renommée. Nous pouvons présumer qu'elle a eu une influence dominante vis-à-vis de l'éditeur par rapport au texte qu'elle a traduit. Néanmoins, la question éditoriale n'est pas sans intérêt. Dans un autre contexte on pourrait très bien se demander comment, par exemple, le travail d'un éditeur change selon qu'il s'agit d'un livre écrit dans la langue première ou d'une traduction.

Dans la partie analysée nous avons rencontré quelques signes d'une voix poétique qui se démarque un peu du reste du discours comme l'utilisation de « la graine » (*fröet*) dans la traduction de 2007 pour parler de l'origine de la maladie (l'exemple 2), ou de l'ajout du mot désir et l'utilisation de la tournure « le cœur qui allait se réveiller » à la place de « venir » (l'exemple 3). Nous pouvons aussi considérer la traduction de la *folle passion de Lol* – (*Lols gränslösa kärlek*) (l'exemple 5b) comme une nuance allant plus vers le goût personnel de la traductrice que vers la traduction stricte du sens. Le mot *folle* (*galen*) joue plus avec l'état présumé de l'héroïne que *l'immense* ou *démesuré* (*gränslös*). Un choix de mot qui paraît en revanche plus élégant que le mot *galen* (*folle*).

Il est difficile de définir de façon précise, l'origine des voix variées dans un texte traduit. Tandis que nous essayons d'attribuer la voix, soit à Duras, soit à Frostenson, l'ambiguïté s'étend. Nous avons constaté, en parlant du style de Katarina Frostenson, qu'il y a des ressemblances entre les deux écrivaines. Nous avons vu qu'il devient possible, si on le souhaite, de retrouver un vocabulaire et un univers qui ressemble à l'univers durassien dans la poésie de Frostenson. Elles ont toutes les deux, Frostenson et Duras, cette même intention de décrire la difficulté devant le langage et la communication, plutôt que

d'essayer de décrire ce qui est difficile à dire. De ce fait nous pouvons présumer que Frostenson se sent à l'aise, ou en tout cas, pas perdue devant le texte de Duras. C'est un genre qui est « en-soi » troublant, mais Frostenson se retrouve comme chez-elle, dans ce genre d'écriture un peu perturbant. Même si nous pouvons trouver des endroits où la voix de Frostenson semble ressortir un peu, il n'est jamais question de vouloir réellement influencer le texte avec sa propre voix. Elle fait des choix qui vont changer un peu la réception de ce livre en suédois par le ton qui sera adouci et distancié. Mais un réel effort a été fait pour rester fidèle au texte, garder un univers mystérieux et énigmatique et préserver l'expression durassienne. Si le lecteur trouve la voix de Frostenson omniprésente dans la traduction ce n'est pas non plus étrange, c'est elle qui a traduit ce livre, et il est aussi vrai que l'écrivaine et la traductrice se ressemblent en tant qu'artistes, écrivaines et poètes.

# Bibliographie

## Romans analysés

- DURAS, Marguerite (1964), *Le ravissement de Lol V. Stein*. Paris : Gallimard.
- Id., (2007), *Lol V. Steins Härförelse*. (Trad. Katarina FROSTENSON.) Stockholm : Modernista / Schultz.
- Id., (1988), *Lol V. Steins Härförelse*. (Trad. Katarina FROSTENSON.) Stockholm : Schultz.

## Ouvrages cités

- ALVSTAD, Cecilia (2014), « The translation pact », *Language and literature* Vol 23(3).
- ARNALD, Jan : « Présentation de Katarina Frostenson », Site de l'Académie Suédois, <http://www.svenskaakademien.se/svenska-akademien/de-aderton/stol-nr-18-katarina-frostenson> (page consulté le 16 mai 2017).
- ARONSSON, Mattias (2015), « Traduire dit elle », *Médiations interculturelles entre la France et la Suède*. Stockholm University Press : 141-158. <http://du.diva-portal.org/smash/get/diva2:885977/FULLTEXT01.pdf>
- Id., (2013), « Vilhelm Ekelund chez les Gaulois : quelques réflexions à propos de la traduction française d'une œuvre singulière », *Moderna språk*, V.107(2), pp.1-19.
- BAKER, Mona (2004), « The treatment of variation in corpus-based translation studies », *Language Matters*, 35 (1) : 28–38.  
<https://doi.org/10.1080/10228190408566202>
- BEHR, Dorothée (2017), « Assessing the use of back translation: the shortcomings of back translation as a quality testing method. » *International Journal of Social Research Methodology*, 20:6, 573-584. <https://doi.org/10.1080/13645579.2016.1252188>
- BORGOMANO, Madeleine (1997), *Le ravissement de Lol V. Stein de Marguerite Duras*. Gallimard.
- BOSSEAUX, Charlotte (2007), *How does it feel? Point of View in Translation, The Case of Virginia Woolf into French*. Rodopi.
- CLAREUS, Ingrid (1990), « Stränderna by Katarina Frostenson », *World Literature Today*, Vol. 64, No 2, The Letter: A Dying Art ? p. 324.
- DAHL, Alva (2016), « Frågan om en dialogistisk stilistik. » (*La question d'une stylistique dialogique*.) *Sakprosa*, Bind 8, Nummer 3.
- DURAS, Marguerite (1966), *Le Vice-Consul*. Paris : Gallimard.

- Id., (1958), *Moderato Cantabile*. Paris : Les Editions de Minut.
- Id., (1950), *Un barrage contre le Pacifique*. Paris : Gallimard.
- Id., (1984), *L'Amant*. Paris : Les Editions de Minuit.
- Id., (1993), *Écrire*. Paris : Gallimard.
- ERIKSSON, Olof (2002), *Stil och översättning. Pär Lagerkvists prosastil ur franskt översättningsperspektiv*. Växjö : Växjö University Press.
- FRANZEN, Carin (2013) « Le jeu de la voix chez Katarina Frostenson. » Dans : *Katarina Frostenson. Textes et commentaires sur son œuvre poétique*. (Hatem & Ruin). Editions du Cygne.
- FROSTENSON, Katarina (1989), *Stränderna*. Wahlström och Widstrand.
- Id., (1999), *Korallen*. (Bonnierförlagen digital, 2015), Wahlström och Widstrand.
- Id., (2008), *Tal och Regn*, Wahlström och Widstrand, Bonnierförlagen Digital (2015).
- Id., (2002), *Traum, Sal P.* Wahlström och Widstrand. (Bonnierförlagen 2016).
- Id., (1992), *Samtalet, Stränderna, Joner*. Wahlström och Widstrand.
- GULLIN, Christina (2002), *Översättarens röst*. Studentlitteratur.
- HATEM & RUIN (2013), *Katarina Frostenson : Textes et commentaires sur son œuvre poétique*. Editions du Cygne.
- HELLSPONG & LEDIN (1997), *Vägar genom texten*. Studentlitteratur.
- HERMANS, Theo (2014), « Positioning translators: Voices, views and values in translation. » *Language and literature* Vol 23(3).
- HERMANS, Theo (1996), « The translators voice in translated narrative. » Dans : *Critical readings in translation studies*, Editeur : Mona Baker (2010), Routledge.
- JÄDERLUND, SONNEVI, FROSTENSON (2011), *Trois poètes suédois*. Editions du Murmure.
- LUNDBERG, Kristian (2007), « Marguerite Duras / Smärtan – Dödssjukdomen – Lol V Steins hänförelse », <http://www.expressen.se/kultur/marguerite-duras--smartan---dodssjukdomen---lol-v-steins-hanforelse/> (page consulté le 10 avril 2017).
- ORKELBOG, Cathrine (2013), *En blek svepning där du ligger och uteblir: En fenomenologisk undersökelse av Katarina Frostensons, Stränderna*. Mémoire de maitrise, L'Université d'Oslo.
- PISIER & LAURENT (2018), *Et soudain la liberté*. Les Escales.
- PLACIAL, Claire (2014), « Le metteur en scène, le traducteur-éléments d'une analogie », Site de langues de feu, <http://languesdefeu.hypotheses.org/762> (page consulté le 08 février 2018).

PRAK-DERRINGTON, Emmanuelle (2005), « Récit, répétition, variation. », Cahiers d'études germaniques, Université de Provence-Aix-Marseille, pp. 55-65.

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00377283/document>

SKALSKA, Katarzyna (2000), « Språk som tema och stoff i Katarina Frostensons diktning », *Folia Scandinavica*, Vol. 6 Poznan.

[https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3957/1/05\\_Katarzyna\\_SKALSKA\\_Spr%C3%A5k\\_som\\_tema\\_75-92.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/3957/1/05_Katarzyna_SKALSKA_Spr%C3%A5k_som_tema_75-92.pdf)

STRÖM, Eva (2007), « Duras är tillbaka », <http://www.sydsvenskan.se/2007-12-02/duras-ar-tillbaka> (page consulté le 12 avril 2017).

SULSER, Eléonore (2011), « Le style Marguerite Duras », Entretien avec Gilles Philippe, Site de *Le Temps*, <https://www.letemps.ch/culture/style-marguerite-duras> (page consulté le 04 juin 2018).

SÖDERSTRÖM, Carin (2008), « Med passion i huvudrollen », publié le 24 février 2008 par tidningen *kulturen.se*, (page consulté le 11 avril 2017).

TUNEDAL, Jenny (2007), « Duras- Feber! »  
<http://www.aftonbladet.se/kultur/article11292324.ab>, (page consulté le 11 avril 2017).

VAUDREY-LUIGI, Sandrine (2010), « Marguerite Duras et la langue », *Poétique* 2/2010 (n°128) : Le Seuil. <https://www.cairn.info/revue-poetique-2010-2-page-219.htm>  
Id., (2011), « De la signature stylistique à la reconnaissance d'un style d'auteur », *Le français aujourd'hui* 2011/4 (n°175), p. 37-46. <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2011-4-page-37.htm>

WITT-BRATTSTRÖM, Ebba (2006), « Katarina Frostenson », Site de *Litteraturbanken*, <https://litteraturbanken.se/forfattare/FrostensonK/presentation>, (page consulté le 11 juin 2018).

