

TRADUIRE, CAVIARDER, REECRIRE : SUR QUELQUES CAS DE TRADUCTIONS EN SERIE NOIRE

La lecture des romans policiers a ceci de particulier qu'elle se pratique le plus souvent en série¹. À peine terminé, le roman est remplacé par un autre, qui lui ressemble, soit qu'ils partagent la même structure narrative, la même couverture, ou qu'ils fassent appel au même personnel et au même imaginaire, qui renvoie aux conditions de production sérielle du genre, engageant un système de résonances dans lequel le texte se lit et s'écrit dans sa relation à un ensemble plus vaste².

Dans le cas des séries qui mettent en scène un personnage récurrent, c'est la répétition systématique des situations et des descriptions de personnages qui est, en partie, à l'origine du plaisir de lecture. Lire à la chaîne la série des Dortmund, de Donald Westlake, c'est avoir l'assurance de retrouver, roman après roman, le cambrioleur Dortmund, qui réussit un coup impossible mais, d'une manière ou d'une autre, sans pouvoir profiter du butin ; sa compagne May une cigarette entre les lèvres – ou, regrettant cette cigarette lorsqu'elle arrête de fumer ; Stan Murch discutant des meilleurs itinéraires ; les remarques amusées de l'inadéquation entre les dimensions surhumaines de Tiny et le surnom par lequel il se fait appeler ; les discussions des habitués du *O. J Bar & Grill*.

Or, il arrive aussi, en dehors du cas des séries d'auteur, quand des romans policiers anglais ou américains sont lus dans leur traduction française, que ce sentiment de plaisir de reconnaissance du même devienne un sentiment d'étrangeté lorsqu'un lecteur passablement attentif réalise, en plein milieu du roman, que tel passage qu'il croyait avoir déjà lu dans un autre roman du même genre ou du même sous-genre, s'avère être en réalité un passage d'un roman qu'il a effectivement déjà lu – dans une autre traduction. La situation pourrait par exemple se produire si on présentait à ce lecteur, à quelques mois d'intervalle, deux fois le même roman de Jim Thompson, tantôt traduit chez Payot&Rivages, tantôt chez Gallimard, dans la Série Noire. L'écart qui sépare ces deux versions, en termes de vocabulaire ou de dimension, est tel qu'il ne serait pas impossible de conclure à la réécriture ou au plagiat.

D'un côté, chez Gallimard, les romans de Thompson sont traduits dans un français mâtiné çà et là d'un argot parisien de la première moitié du XX^e siècle, étranger à la majorité des lecteurs francophones contemporains ; de l'autre, chez Payot&Rivages, peu ou pas d'argot. Chez Payot&Rivages, *L'Assassin qui est en moi*³, la traduction de Jean-Paul Gratiàs de *The Killer Inside me*⁴, fait 269 pages. La traduction de France-Marie Watkins pour la Série Noire, *Le Démon dans ma peau*⁵, fait 220 pages. La différence de 49 pages ne résulte pas d'un changement de format ou de taille des caractères.

¹ Je tiens à remercier dès l'abord Catherine Chauchard, conservatrice en chef à la Bibliothèque des Littératures Policières (Bilipo) et son équipe, pour leur accueil et leur disponibilité.

² Voir à ce propos M. Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, Paris 2017 (en particulier p. 9-13 et le chapitre I, « Problèmes de sérialité : quelques éléments de définition », p. 27-70).

³ J. Thompson, *L'Assassin qui est en moi*, trad. de l'américain par Jean-Paul Gratiàs, Paris, Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », n° 936, 2013.

⁴ J. Thompson, *The Killer Inside Me*, New York, Fawcett Publications, 1952.

⁵ J. Thompson, *Le Démon dans ma peau*, trad. de l'américain par France-Marie Watkins, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire » n°1057, 1966.

Traduit de l'américain, *The Killer Inside Me* trouve donc en français deux réalisations qui diffèrent tant par le style que par la dimension, ce qui influe nécessairement sur la diégèse, en termes de rythme, de succession des événements, de construction des personnages et de voix du narrateur. Le phénomène ne se produit-il que pour les romans de Jim Thompson ? La question se restreindrait probablement alors à celle d'une traduction particulière ? Est-il plus vaste ? Si oui, relève-t-il d'une stratégie éditoriale et que permet-il de dire de la traduction des romans policiers concernés ? de ce que la traduction fait au roman ?

Le présent article n'ambitionne, grâce à la consultation du fonds Marcel Duhamel à la Bibliothèque des Littératures Policières (Bilipo)⁶, que de faire un premier tour d'horizon du processus de traduction à l'œuvre au sein de la Série Noire, sans prétendre en aucune manière à l'exhaustivité. Il s'agit ici de dégager des pistes de recherche qui permettant de comprendre comment se crée au lendemain de la Seconde guerre mondiale, grâce à un projet de traduction spécifique qu'il faudrait reconstituer, une voix éditoriale originale qui s'empare de l'autorité qu'on prête traditionnellement à l'auteur⁷.

Le problème des coupes

L'un des aspects les plus importants d'une critique de la traduction⁸ en Série Noire est l'analyse de ses conditions de production, et notamment, des coupes. De nombreux lecteurs et critiques les ont remarquées. Benoît Tadié, dans *C'est l'histoire de la série noire 1945-2015*, fait le commentaire suivant, après avoir mis de côté le problème de l'argot :

Le problème des coupes, en revanche, mériterait une étude à part entière car elles ne répondaient pas seulement à un impératif de longueur mais aussi à une idée implicitement restrictive du genre, qui en affaiblit certains aspects fondamentaux, par lesquels il se rattache à la littérature sérieuse de son temps⁹.

Non seulement les traductions y sont plus courtes, mais ces coupes seraient faites, outre la nécessité qu'ont les romans de tenir dans les présentoirs utilisés par les boutiques dans les gares, selon une représentation que se ferait l'éditeur du genre et de l'Amérique :

La superposition de ces médias [(pulp, hardback, paperback, revues de littérature policière)] et de ces scènes explique pourquoi la Série Noire n'allait pas de soi. Le *hard-boiled* américain et la Série Noire ne sont en effet pas des univers symétriques. D'abord, parce que celle-ci démarre une génération après celui-là : son corpus a été prélevé, d'une manière au départ assez zigzagante et empirique, sur un ensemble immense et souvent éphémère de textes, en fonction d'une idée du genre qui était propre à Marcel Duhamel et à une certaine vision de l'Amérique autour de 1945. Ensuite, parce que les romans qui étaient choisis pour la collection étaient soumis à des coupes et à un travail de réécriture

⁶ Ce fonds comprend une partie des ouvrages en langue originale sur lesquelles ont travaillé Marcel Duhamel, son équipe et ses traducteurs (dont les pages recèlent de nombreuses annotations, indications de coupes et caviardages), ainsi qu'une partie des archives de Marcel Duhamel, incluant sa correspondance de 1945 à 1975 (avec des auteurs, des éditeurs, des agents et des traducteurs), une partie de la communication interne avec la maison d'édition Gallimard et le distributeur Hachette.

⁷ Ce travail est désormais grandement facilité par la parution récente de J.-M. Gouanvic, *Hardboiled fiction et Série Noire. Les métamorphoses du roman policier anglo-américain en français (1945-1960)*, Paris, Classiques Garnier, « Translatio », 2018.

⁸ Au sens que lui donne Antoine Berman : une « analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur » (*Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris Gallimard, 1995, p. 13-14).

⁹ « La série noire et le roman noir américain », in Franck Lhomeau et Alban cerisier (dir.), *C'est l'histoire de la série noire 1945-2015*, Paris, Gallimard, 2015.

et de nivellement éditorial et linguistique, nécessaire à leur « mise en série » mais induisant des effets de lecture parfois en contradiction avec les textes américains originaux.

Il faut prendre la mesure de ces phénomènes si l'on veut comprendre comment la Série Noire a « pensé » et construit le genre : quelles conceptions sous-tendent sa ligne éditoriale, comment elle a développé son corpus, quelles esthétiques et idéologies elle véhicule¹⁰.

L'expérience de lecture dépendrait donc bien d'une manière spécifique de traduire, qui procéderait d'une « idée [...] restrictive du genre¹¹ », qu'une étude permettrait de circonscrire.

Traduire en Série Noire

Le processus de traduction à la Série Noire correspond à trois moments¹². Celui, d'une part, de la tâche de l'éditeur, c'est-à-dire le moment de sélection des œuvres à traduire ; celui, d'autre part, de la tâche du traducteur à proprement parler. La spécificité du processus réside dans l'insertion d'une étape intermédiaire où le texte anglais ou américain est modifié et coupé avant d'être transmis au traducteur. Il s'agit de s'adapter à des contraintes commerciales et logistiques liées à la distribution mais aussi de construire une cohérence sérielle (contrainte liée à l'identité éditoriale mais aussi narrative, énonciative et partant auctoriale de la Série Noire), et une position éditoriale dissidente (contre les caractéristiques reconnues de la « littérature sérieuse » d'avant-guerre, notamment l'introspection et la spécularité et contre les caractéristiques du roman policier anglais d'énigme ou de détection).

Par conséquent, traduire, en Série Noire, c'est d'abord faire, à nouveaux frais, un travail d'éditeur à partir de romans publiés, anglais ou américains (en sélectionnant le texte et en le coupant, principalement), puis, envoyer le texte caviardé à un traducteur ; enfin, faire retraduire et corriger l'ensemble lors d'une nouvelle opération de traduction. La partie qui concentre notre attention est cette intervention de l'éditeur, qui consiste non pas seulement à corriger une traduction fautive, mais qui vise à *établir le texte*, avant même sa mise en traduction effective.

Pourquoi l'éditeur procède-t-il à ces coupes ? Avant d'étudier de plus près plusieurs exemples, nous pouvons, à l'aide de Jean-Marc Gouanvic, faire une première hypothèse. Dans *Pratique Sociale de la traduction*¹³, il rappelle que Marcel Duhamel est à la libération le secrétaire d'Hemingway, dont il traduit des romans et des recueils de nouvelles. Duhamel serait marqué par cette écriture dite comportementaliste ou behavioriste. Avant cette expérience, Duhamel est doubleur pendant plus d'une dizaine d'années. Il double une centaine de films anglais et américains. Il serait, une fois devenu éditeur, influencé par le modèle cinématographique. Ces éléments biographiques nous mettent sur la piste d'un projet de traduction influencé par cinéma et l'écriture behavioriste.

Le fonds Duhamel à la Bibliothèque des littératures policières (Bilipo) permet de se rendre compte de l'ampleur de la question. De nombreux romans américains du fond, qui ont

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Pour une étude approfondie sur cette question, voir J.-M. Gouanvic, *Hardboiled fiction et Série Noire. Les métamorphoses du roman policier anglo-américain en français (1945-1960)*, éd. cit.

¹³ J.-M. Gouanvic, *Pratique sociale de la traduction*, Arras, Artois Presse Université, coll. « Traductologie », 2007.

servi d'outil de travail à l'équipe de la Série Noire, présentent des coupes¹⁴. Elles sont souvent très importantes et s'étendent parfois sur des dizaines de pages. Lorsque les coupes sont si longues qu'elles feraient perdre au lecteur le fil de la narration, un résumé est ajouté en anglais pour sauvegarder la cohérence du récit (voir *infra* le cas de *The Cold War Swap* de Ross Thomas). Nous avons ici restreint la recherche à quelques romans de trois auteurs : Jim Thompson, Donald Westlake/Richard Stark, et Ross Thomas. Les œuvres de ces auteurs forment un échantillon représentatif pour initier une réflexion sur le processus de traduction en Série Noire car le recours aux coupes y est fréquent, elles y sont de nature variable (du mot à la page) et sont assez étendues pour être analysées (de 25 pages à 75 pages).

Les coupes chez Jim Thompson

Dans *Le Démon dans ma peau*, les coupes répondent à la typologie établie par Clems Robyns dans son étude portant sur la Série Noire : simplification (un tiers environ des coupes en volume), réduction du thème amoureux, suppression de la psychonarration (environ la moitié des coupes)¹⁵. Par ailleurs, dans le but de donner un rythme plus soutenu à l'action, des dialogues jugés probablement trop longs sont coupés, parfois résumés et partiellement réécrits.

De manière générale, les passages qui donnent de la profondeur au héros sont supprimés. Le rapport problématique du héros à son père et les discours qui concernent son intelligence ou l'étendue, certes étonnante pour sa position sociale, de son savoir, disparaissent avec la suppression des chapitres 4 et 17 de l'édition américaine. C'est toute l'autoanalyse du héros, qui confine au délire, qui s'efface, de sorte que l'histoire et la portée du roman se transforment radicalement.

L'une des coupes les plus intéressantes est la suppression du chapitre 25 (p. 141-143) du texte américain, qui consiste en un discours intérieur à la deuxième personne du singulier. Cette suppression, liée à la biffure des termes « *at myself* » à la page 105 de l'édition américaine, dans l'expression « *I guess I got kind of angry at myself* », traduit dans l'édition Gallimard par « j'étais furieux, bien sûr », nous invite à penser que les moments d'introspection ne correspondent pas à l'image des romans américains que Marcel Duhamel souhaite produire en les traduisant. La suppression des passages spéculaires (p. 107 de l'édition américaine, un passage moquant la tendance à la divagation des auteurs est coupé) s'intègre dans ce projet.

Le choix de supprimer les passages réflexifs n'est par ailleurs pas réservé à Thompson. Cyril Laumonnier, le traducteur qui reprend la traduction Gallimard des œuvres de Chandler pour l'édition des œuvres de l'auteur dans la collection « Quarto » fait le même constat :

dans *The Long Goodbye*, par exemple, il manquait des pavés entiers, environ 10% à 15% du texte. De façon générale, tous les passages de réflexion, où Philip Marlowe médite un peu, étaient éliminés¹⁶.

¹⁴ Pour une étude de plus grande ampleur sur un corpus large, voir C. Robyns, « The Normative Model of Twentieth Century Belles Infidèles: Detective Novels in French Translation », in *Target. International Journal of Translations Studies*, n° 1, 1990, p. 23-42.

¹⁵ *Ibid.*, p. 28-37.

¹⁶ « On a enfin retraduit Raymond Chandler », François Forestier, publié le 25 décembre 2013 à l'adresse <https://bibliobs.nouvelobs.com/polar/20131224.OBS0640/on-a-enfin-retraduit-raymond-chandler.html>.

Certes, la traduction en français dans l'édition Gallimard ne gomme pas complètement la duplicité du tueur car il continue à annoncer par avance ses crimes, mais c'est toute la dimension réflexive de son action, les commentaires qu'il fait de son action, qui disparaissent. Du « *Killer inside me* » de départ ne reste que le *Killer*. La traduction du titre en Série Noire (*Le Démon dans ma peau*) correspond d'ailleurs bien à cette interprétation : c'est un démon qui a pris possession de lui. Il est simplement à la marge et intrinsèquement mauvais. Or, la version originale présente un héros d'une cruauté et d'une intelligence extrême, au point qu'il auto-analyse son comportement selon différentes écoles de pensée psychanalytiques tout en cherchant à se fondre dans la masse de ses contemporains qu'il méprise et qu'il massacre.

Les coupes ne correspondent donc pas seulement à un impératif commercial de longueur, comme le suggérait en effet Benoît Tadié – celui de pouvoir tenir dans les présentoirs des gares du distributeur, Hachette. On coupe manifestement avec l'idée de retirer des romans la dimension psychologique (les retours dans le passé, les passages de réflexion, l'auto-analyse, les discours intérieurs, *etc.*). Les coupes font partie d'un projet de traduction qui peut être précisé grâce à l'étude de la correspondance de Marcel Duhamel

Les motifs de refus de publications.

Le fonds Gallimard/Duhamel de la Bilipo contient de nombreuses lettres de refus de publication de romans écrits en français comme en anglais ou en américain. Dans les motifs de refus, Marcel Duhamel précise ce qu'il attend d'un roman susceptible de rejoindre la Série Noire. Il est possible d'utiliser ces traits pour approfondir notre compréhension du processus de traduction en Série Noire.

Dans une lettre à M. Souquet le 30 juin 1958, Duhamel écrit qu'il recherche l'« authenticité », le « rythme cinématographique », le « style journalistique », c'est-à-dire, aussi dépouillé que possible ; dans une lettre à M. Sourdis, le 6 octobre 1964, le « milieu original et vrai », le « rythme cinématographique », le héros, auquel le personnage a envie de s'identifier. Il reproche de plus à M. Sourdis de proposer un roman dont l'action est trop lente. Dans une lettre rédigée en anglais à Hope Leresche, le 3 juin 1957, Duhamel met en avant le « *cinematic pace* », le « suspense », l'« *authenticity* », l'« *atmosphere* » et les « *characters* ». Dans une lettre à T.S. Strachan du 6 avril 1956, est reproché à l'auteur de proposer un roman « *too intellectual* » et « *puzzling* » (déroutant). À Gérard Thibert, le 14 juin 1961, on reproche les « considérations générales » dans lesquelles l'auteur « se complaît », « au lieu de s'en tenir à la narration des faits ». À un agent, qui propose la traduction d'un roman de John Bingham, Duhamel répond le 5 novembre 1958 que ce roman « n'est pas tout à fait "Série noire" : le tempo est lent, il y a énormément de longueurs, néanmoins il ne s'en faut pas de beaucoup et il suffirait que l'auteur consente à faire un peu plus cinéma pour que nous prenions ses livres. » La réponse à Robert Travers du 8 novembre 1954 est encore plus explicite : Duhamel justifie son refus en proposant à l'auteur de lui exposer « notre conception du "Série Noire" idéal (« May I tell you what our conception of the ideal "Série Noire" is ? »). L'intrigue doit être franche (« *straightforward* ») et non pas, comme dans *A Funeral*, le roman soumis par Travers, entravée par la psychologie, l'introspection et les analepses (« *written [...] with too much psychology, introspection and flashbacks, etc...* »). Il faudrait trouver dans un « Série Noire » idéal « de nombreux dialogues et peu d'explications » (*plenty of dialogues and less explanations*) ; en résumé, « un roman original et palpitant mais quand même très bien écrit » (« *a very exciting original and still very well written novel* »), et non pas « le squelette

d'un tel roman farci de littérature¹⁷ » (« *the skeleton of said novel filled with [sic] literary stuffing* »).

Ce relevé d'un échantillon de cette correspondance appelle quatre remarques. Premièrement, l'insistance sur l'« authenticité » amuse, tant le processus de traduction, qui suit celui de la sélection, cherche à créer à un niveau éditorial un genre policier relevant d'une vision spécifique (cinématographique) et d'une image fantasmée de l'Amérique du Nord.

Deuxièmement, le projet de traduction s'apparente bien à la reconstitution artificielle d'une atmosphère américaine. Les coupes sont l'application concrète d'un programme décrit explicitement par Marcel Duhamel.

Troisièmement, le but semble bien se rapprocher grâce à ces coupes d'une écriture behavioriste où l'action est rapide et où les personnages sont aussi peu complexes qu'ils sont facilement l'objet d'une identification. Il est alors possible de poser la question suivante : les lecteurs et les critiques français qui ont lu les classiques du roman policier en Série Noire ainsi que les partisans d'une écriture comportementaliste n'ont-ils pas en partie construit leur conception de l'écriture behavioriste américaine à partir d'une pratique de traduction créative, plus soucieuse de l'identité sérielle de la collection que du respect de la version américaine ? En d'autres termes, dans quelle mesure les pratiques de traduction en Série Noire ont-elles une influence sur l'écriture comportementaliste à la française ?

Quatrièmement, l'insistance sur le rythme cinématographique nous fait penser que plus que le modèle de l'adaptation, c'est au modèle du *montage* qu'il faudrait faire référence pour caractériser la pratique de traduction en Série Noire.

La traduction comme montage

Le fait que les coupes concernent principalement les passages réflexifs ou ceux qui servent à la construction de la complexité émotionnelle ou psychologique d'un personnage ou de la voix d'un narrateur ; que ces coupes soient guidées, c'est ce que la lecture d'un extrait de la correspondance nous a montré. L'idéal de narration « des faits » selon un rythme « cinématographique » nous invite à penser que ces coupes ressortissent à l'origine d'une conception cinématographique du roman policier. Le point commun des coupes opérées lors de l'opération de traduction est l'absence – supposée – de qualité filmique des passages supprimés.

Ainsi, le tout début de *The Blackbird*¹⁸, de Richard Stark est coupé. La scène d'ouverture du roman, qui sert à présenter Alan Grofield, à décrire l'environnement et qui se compose d'un passage d'introspection comparant le criminel et le comédien, tous deux masqués, est entièrement rayée sur l'exemplaire présent à la Bilipo et supprimé de l'édition finale. Le nouveau début choisi par l'éditeur met l'accent sur l'action :

De son pistolet, Parker frappa la paroi de la voiture blindée.
Sortez n'ayez pas peur, lança-t-il. On ne veut tuer personne, on ne veut que l'argent. (Il n'y eut pas de réponse.) Si vous nous forcez à être méchants, on balance une grenade à l'intérieur.¹⁹

¹⁷ Je traduis.

¹⁸ Richard Stark (Donald Westlake), *The Blackbird*, Toronto, MacMillan, 1969.

¹⁹ Richard Stark, *L'oiseau noir*, traduit de l'américain par D. May, Paris, Gallimard, coll. « Série Noire », 1971. Version américaine : « Parker rapped his gun against the metal of the armored car. "Come out easy," he called.

Le roman traduit s'ouvre sur la disposition classique de l'opposant retranché, du siège, non plus d'un château, mais d'une voiture, un des motifs centraux des fictions criminelles d'après-guerre. D'autre part, le nouvel incipit renverse l'ordre d'apparition des personnages : Parker, personnage récurrent des romans de Stark mais sans prénom, taciturne, froid et violent, sans autre particularité que sa parfaite efficacité criminelle y est présentée avant Alan Grofield, moins typique, dont les activités criminelles ne sont motivées que par la nécessité de financer la troupe de théâtre estivale qu'il dirige. Enfin, la traduction substitue le dialogue à la description et amoindrit l'importance des interventions explicatives du narrateur : la phrase qui interrompt les paroles de Parker est mise entre parenthèse dans la version française au point qu'elle ressemble à une didascalie.

Grâce à cette modification énonciative et aux coupes, la traduction produit ici une scène nerveuse et efficace, digne d'un scénario, construite à l'aide d'un minimum d'éléments typiques qui signifient l'atmosphère criminelle (situation obsidionale, paysage urbain industrialisé signalé par la seule voiture, un criminel équipé de deux armes).

Dans le roman de Ross Thomas, *The Cold War Swap*²⁰, c'est encore, semble-t-il, le critère du « cinematic pace » qui l'emporte. Les pages 15 à 18 sont coupées et résumées en anglais. Elles servaient à décrire précisément la biographie de Padillo et à expliquer pourquoi il maîtrise autant de langues étrangères. Afin de ne pas produire un récit incohérent, l'éditeur écrit au stylo-feutre au bas de la page le résumé lapidaire suivant : « *My name is Mickael Padillo. You could say I'm employed by some Services in the U.S. Government. I happen to know a lot about barkeeping.* » (Je m'appelle Mickaël Padillo. On peut dire que je fais partie d'un Service du gouvernement américain. Il se trouve que je connais bien le métier de barman²¹.) La cohérence du récit est sauvée mais la profondeur du personnage a disparu. L'analepse biographique qui rompait le rythme de l'action disparaît au profit de la succession rapide des actions qui mime la succession rapide des plans d'un film.

C'est le même principe qui régit les coupes opérées dans un autre roman de Ross Thomas, *Cast a Yellow Shadow* (1967), mais elles y sont encore plus nombreuses. La page de titre porte l'indication au crayon à papier « -75 pages ». Les premières lignes du roman par exemple, qui inscrivent l'action dans un contexte, sont supprimées, au même titre que de nombreux passages ultérieurs, afin de privilégier un rythme très soutenu. Seuls les moments de dialogues et d'action (déplacements, actions rapides, gestes) sont conservés.

Ces quelques exemples de coupes qui servent à accélérer le rythme des romans à traduire montre qu'il est possible d'envisager la pratique de la traduction comme une opération de montage. Ajoutons ici que d'autres extraits de la correspondance disponible dans le fonds Duhamel révèlent l'existence d'une stratégie qu'on nommerait de nos jours transmédiatique tant l'éditeur cherche à faire adapter les romans de la Série Noire au cinéma ou au théâtre. Il est même possible de faire l'hypothèse d'une stratégie commerciale fondamentalement crossmédiatique : il faudrait que les romans ressemblent d'emblée à des films afin de convaincre plus facilement un studio, un scénariste ou un réalisateur, de les adapter. Dans une lettre du 8 mai 1964 adressée à Jean Seignard, auteur d'un manuscrit soumis à la Série Noire, Marcel Duhamel donne les conseils de réécriture suivants : « L'idéal, pour nous,

“We don't want anybody dead, all we want is the money.” When there was no response he called, “Make us do it the hard way, we'll drop a grenade in there with you” (Richard Stark, *The Blackbird*, op. cit., p. 8).

²⁰ Ross Thomas, *The Cold War Swap*, New York, William Morrow and Co, 1966.

²¹ Je traduis.

c'est le film. Donnez au lecteur l'illusion d'être pendant 2 heures au cinéma. » Il ajoute plus bas : « Et plus de dialogue. Et d'action au présent²². »

Ce souci de couper le texte avant de livrer le texte au traducteur interroge finalement le statut de la version anglaise ou américaine. Un texte envoyé à la Série Noire, quelle que soit la langue dans laquelle il est rédigé, a vocation à être amputé, afin de ressembler davantage à l'idée que se fait Duhamel du genre en général et d'un film en particulier. Aussi le texte n'est-il pas autrement considéré que comme un ensemble de *rushes*, de *dailies*, dont on prélèvera seulement une partie au montage et en postproduction, afin de produire une nouvelle version papier ou même un film.

L'étude de quelques romans du fonds conservé à la Bilipo et d'une partie de la correspondance de Marcel Duhamel révèle donc que les coupes qui caractérisent les traductions de la Série Noire procèdent d'une vision behavioriste et cinématographique de ce que doit être le roman américain en France (un roman qui ne correspond pas aux canons littéraires français) et non pas seulement d'un impératif commercial. La construction de la voix éditoriale permet, dans le cas de la Série Noire, de concevoir la traduction comme un geste créatif non-dérivatif qui s'approche du montage, ne laissant plus alors au texte à traduire que le statut de *rushes*. Elle s'apparente donc à une adaptation qui transforme un texte selon des contraintes génériques et sérielles, de manière à rendre possible d'autres remédiations ultérieures, sur d'autres *media*.

Reste désormais, à partir de ce premier tour d'horizon forcément incomplet à réaliser une série d'études de plus vaste ampleur. Nous en proposons, en guise de perspectives, une sélection arbitraire : reprendre les intuitions développées *supra*, pour les confirmer ou les corriger, à partir d'un corpus numérisé, notamment à l'aide d'un fonds Duhamel complété qui reste à constituer ; approfondir la question des stratégies transmédiales et crossmédiales dans le cadre de la production des fictions criminelles d'après-guerre ; tirer les conséquences de l'existence de cette pratique traductive créative dans le cadre d'une étude du travail du traducteur pris dans le réseau des contraintes de tous ordres qui conditionnent sa pratique ; établir précisément la manière dont se constitue après-guerre une voix non pas auctoriale mais bien éditoriale, au niveau de la collection, qui marque durablement la fiction criminelle au point qu'on parle de roman *noir* comme la Série, en France comme aux États-Unis.

Adrien FRENAY
Université Paris-Nanterre, CSLF-CRPM

²² Lettre de Marcel Duhamel à Jean Seignard, 8 mai 1964, fonds Gallimard/Duhamel, Bilipo.