



HAL
open science

Traduire, caviarder, réécrire : sur quelques cas de traductions en "Serie Noire"

Adrien Frenay

► **To cite this version:**

Adrien Frenay. Traduire, caviarder, réécrire : sur quelques cas de traductions en "Serie Noire". *Comparatismes en Sorbonne*, 2019, 10. <hal-04119309>

HAL Id: hal-04119309

<https://hal.science/hal-04119309v1>

Submitted on 6 Jun 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

**TRADUIRE, CAVIARDER, REECRIRE : SUR QUELQUES CAS DE
TRADUCTIONS EN SERIE NOIRE¹**

La lecture des romans policiers a cela de particulier qu'elle se pratique le plus souvent en série. A 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 imaginaire, qui renvoie aux conditions de productions sérielles du genre, engageant un système de résonances dans lequel le texte se lit s'écrit dans sa relation à un ensemble plus vaste². Il arrive aussi qu'ils soient écrits par le même auteur.

Dans le cas des séries qui mettent en scène un personnage récurrent, c'est la répétition systématiques 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, quand des romans policiers anglais ou américains sont lus dans leur traduction française, que ce sentiment de plaisir de reconnaissance du même deviennent un sentiment d'étrangeté lorsque le lecteur réalise, en plein milieu du roman, que ce 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. La situation pourrait par exemple se produire si on présentait à un lecteur, à quelques mois d'intervalle, deux fois le même roman de Jim Thompson, tantôt traduit chez Payot&Rivages, tantôt chez Gallimard. L'écart qui sépare ces deux romans, en terme de vocabulaire ou de dimension, est tel qu'il ne serait pas impossible de conclure à l'existence de deux auteurs différents, ou à un cas de réécriture, ou de plagiat.

D'un côté, chez Gallimard, les romans de Thompson sont traduits dans un français argotique 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 Gratias 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 Littérature Policière (Bilipo) pour son accueil, sa disponibilité et pour m'avoir mis sur la piste du cinéma en me parlant du goût de Marcel Duhamel pour les films américains.

² Voir à ce propos M. Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Seuil, Paris 2017 (en particulier 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 Gratias, Payot & Rivages, coll. « Rivages/Noir », n° 936, Paris, 2013.

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

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

Traduit depuis 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 terme 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 ?

Le problème des coupes

De nombreux lecteurs et critiques ont déjà remarqué, notamment dans les traductions en Série Noire, un recours massif aux coupes. 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 parti 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 temps.⁶

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 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 véhicule.⁷

Partant, au delà de l'anecdote du lecteur oublieux qui découvre qu'il vient de lire une seconde fois le même roman sans s'en être auparavant rendu compte, il y a donc bien une expérience de lecture qui dépend d'une manière spécifique de traduire, qui procéderait par coupe d'une « idée [...] restrictive du genre »⁸, qu'une étude permettrait de circonscrire. Nous souhaitons étudier dans le présent article la manière dont l'équipe de la Série Noire, au premier rang desquels Marcel Duhamel, considère la traduction.

Traduire en Série Noire

A partir des pratiques de traduction de la Série Noire, on peut dire que la traduction recouvre deux moments. Celui, d'une part, de la tâche de l'éditeur, c'est-à-dire le moment de

⁶ « 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*, Gallimard, 2015.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

sélection des œuvres à traduire ; celui, d'autre part, du passage d'une langue à l'autre, c'est-à-dire la tâche du traducteur à proprement parler. Il s'avère, en ce qui concerne la Série Noire, que ces deux moments se recouvrent souvent et se compliquent d'un troisième temps, soit que Marcel Duhamel se charge lui-même des deux opérations, soit que lui, ou son équipe, modifie le texte avant même de l'envoyer au traducteur. Dans ces conditions, la traduction peut être considérée comme une adaptation aux contraintes du genre, en matière de taille (contrainte commerciale liée à la distribution), de cohérence sérielle (contrainte liée à l'identité de la Série Noire), de narration (contrainte liée à la place du roman policier par rapport au champ littéraire de l'époque, plus précisément aux caractéristiques reconnues de la « littérature sérieuse », notamment l'introspection et la spécularité).

Par conséquent, traduire, en Série Noire, c'est d'abord faire, à nouveaux frais, un travail d'éditeur (en sélectionnant le texte et 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*⁹, 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 un modèle cinématographique.

Les nombreuses coupes et la prégnance des dialogues dans les romans de la Série Noire pourrait s'expliquer par ces deux éléments biographiques. Il faudrait alors comme le rapporte Jérôme Dupuis dans son article « Polars Américains : la traduction était trop courte », paru dans *l'express* en 2012 « supprimer[r] tout ce qui est psychologique »¹⁰. La traduction en Série Noire, si elle nous semble aujourd'hui aberrante, répondrait à deux impératifs qui résultent d'influences provenant du parcours de l'éditeur : produire des récits behavioristes aux qualités cinématographiques.

Le fonds Duhamel à la Bibliothèque des littératures policières (Bilipo) permet de se rendre compte de l'ampleur de la question. La plupart des romans américains du fond, qui ont servi d'outil de travail à l'équipe de la Série Noire, présente des coupes. Elles sont le plus 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 trois auteurs : Jim Thompson, Donald Westlake/Richard Stark, et Ross Thomas. Les œuvres de ces auteurs forment un échantillon représentatif car le recours aux coupes y est fréquent, elles y sont de nature variable (du mot à la page) et assez étendues pour être analysées (de 25 pages à 75 pages).

Les coupes chez Jim Thompson

⁹ J.-M. Gouanvic, *Pratique sociale de la traduction*, coll. « Traductologie », Artois Presse Université, 2007.

¹⁰ J. Dupuis, « Polars Américains : la traduction était trop courte », *L'Express*, 24 octobre 2012. Consulté sur le site du quotidien à l'adresse suivante : https://www.lexpress.fr/culture/livre/polars-americains-la-traduction-etait-trop-courte_1178207.html.

Dans *Le Démon dans ma peau*, certaines coupes résultent d'une volonté de donner un rythme plus soutenu à l'action : la lettre qu'écrivait Amy (Lucille dans la version française) à Lou est entièrement supprimée. Dans le même but, 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 l'intelligence du héros où 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.

La coupe la plus flagrante est la suppression du chapitre 25 du texte source, qui consiste en un discours intérieur au *you*. Cette suppression, liée à la biffure de « 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 Laumonier, 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 éliminés¹¹.

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 : le tueur annonce et donc avoue son crime ; il a le mal en lui ; c'est un démon. Il est simplement à la marge et intrinsèquement mauvais. Or, la version originale présente un héros d'une extrême intelligence, 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.

Les coupes ne correspondent donc pas seulement à un impératif commercial de longueur comme le suggérait 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.*)

Notons ensuite que traduire en Série Noire, c'est d'abord couper et ensuite passer d'une langue à une autre. On pourrait dire qu'il s'agit d'adapter, mais ce n'est jamais le vocabulaire employé par Marcel Duhamel dans la correspondance présente dans le fonds Duhamel de la Bilipo.

¹¹ « 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>.

À ce propos, des critiques émergent assez tôt concernant les traductions Série Noire, et Marcel Duhamel prend systématiquement le temps de répondre aux critiques en réaffirmant le caractère sérieux de la traduction. Il l'écrit à Claude Gallimard :

Un traducteur *digne de ce nom* ne travaille plus pour moins de 3% – tirage garanti ou pas (le volume étant à 150 francs, cela lui fait l'équivalent de 15 à 20 000 d'un livre ordinaire). De ces traducteurs, il en existe cinq ou six. Coindreau, Raimbaud, Legris, etc. Outre que notre spécialité est plus délicate encore (l'argot) je dois faire de un à deux essais *tous les jours* pour en trouver de possibles. Je les paie 50 000 francs. Soit $50\ 000 \times 2 = 100\ 000$ francs par mois. Le tout entièrement à refaire ou presque par deux excellentes traductrices que je paie $2 \times 50\ 000 = 100\ 000$.¹²

Mais aussi à François Truffaut en réponse à un extrait d'une interview du réalisateur qui lui a déplu :

On me rapporte des propos que vous avez tenus dans une émission TV du 2 décembre. Vous avez dit en substance que les traductions Gallimard étaient faites à la va-vite, sans soin, bref, disons le mot, du travail à la chaîne...

Je m'insurge d'autant plus vivement contre ces assertions que nos traductions sont précisément confiées à une équipe de traducteurs de talent choisis après des textes difficiles, pour être ensuite revues et corrigées avec un soin minutieux.¹³

Ce faisant, il indique son processus (sans jamais parler des coupes) qu'il appelle toujours « traduction ». Pour Duhamel, traduire un roman américain, c'est lui donner des caractéristiques qu'il précise, notamment dans ses courriers aux traducteurs et romanciers malheureux qui voient leur proposition refusée.

Les motifs de refus de traductions.

Le fonds Gallimard/Duhamel de la Bilipo contient de nombreuses lettres de refus sur des papiers pelures de petit format. 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, dont les propositions rejetées sont dépourvues, pour approfondir notre compréhension du processus de traduction en Série Noire.

Dans une lettre à M. Souquet le 30 juin 1958, Duhamel met en avant 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 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). A 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 ». A Mademoiselle Scialtel, qui propose à la traduction 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

¹² Lettre à Claude Gallimard, 1949, fonds Gallimard/Duhamel, Bilipo.

¹³ Lettre à François Truffaut, 1966, fonds Gallimard/Duhamel, Bilipo.

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 rempli d'une farce littéraire¹⁴ » (« the skeleton of said novel filled with [sic] literary stuffing »).

Ce relevé d'un échantillon de cette correspondance appelle quelques remarques. Premièrement, l'insistance sur l'« authenticité » amuse, tant le processus de traduction, qui suit celui de la sélection, cherche davantage à créer un genre policier relevant d'une vision spécifique (cinématographique) et une image de l'Amérique qu'à favoriser les références au réel.

Deuxièmement, 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. Nous pourrions ici formuler incidemment une autre hypothèse : 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 construit leur conception de l'écriture behavioriste américaine à partir d'une pratique de traduction plus soucieuse de l'identité sérielle de la collection que du respect de la version américaine ? En d'autres termes, les pratiques de traduction en Série Noire ont-elles une influence sur l'écriture comportementaliste à la française ?

Troisièmement, 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, par un 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*¹⁵, de Richard Stark est coupé. La scène d'ouverture du roman, qui sert à présenter Grofield, à décrire l'environnement et qui se compose d'un passage d'introspection, est entièrement rayée. Le nouveau début prévu par l'éditeur met l'accent sur l'action.

Dans le roman de Ross Thomas, *The Cold War Swap*¹⁶, 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

¹⁴ Je traduis.

¹⁵ Richard Stark (Donald Westlake), *The Blackbird*, MacMillan, Toronto, 1969.

¹⁶ Ross Thomas, *The Cold War Swap*, William Morrow and Co, New York, 1966.

il maîtrise autant de langues étrangères. Afin de ne pas produire un récit incohérent, l'éditeur propose 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 métiers barman¹⁷.) 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.

Le principe qui régit les coupes opérées dans un autre roman de Ross Thomas, *Cast a Yellow Shadow* (1967), est le même 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'actions (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, qui trouverait son origine dans le parcours de Duhamel : son passé de doubleur. Ajoutons ici que d'autres extraits de la correspondance disponible dans le fonds Duhamel montre les efforts que l'éditeur fournit pour faire adapter au cinéma – et même au théâtre – les romans de la Série Noire. Il est alors possible d'imaginer que l'influence biographique sur la pratique éditoriale et traductive, qui pousse Duhamel à faire ressembler les romans de la collection à des films, par des opérations de montage, sinon est déjà, dès l'origine, du moins devient progressivement le souci de faciliter d'adaptation, au sein d'une stratégie commerciale cross-media avant l'heure : 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.

Ce souci de couper le texte source avant l'opération de passage d'une langue à une autre interroge finalement le statut de la version anglais ou américaine. Chaque texte envoyé à la Série Noire (à quelques exceptions près) est voué à être amputé, afin de ressembler davantage à l'idée que se fait Duhamel d'un film. 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 du fonds Gallimard/Duhamel (romans à traduire caviardés ; 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. On constate ensuite que la construction d'un genre implique, dans le cas de la série noire, de concevoir la traduction comme un geste à la fois éditorial et linguistique qui s'approche du montage, ne laissant plus alors au texte source 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*.

¹⁷ Je traduis.

VERSION AUTEUR

Adrien FRENAY

Université Paris Nanterre, CSLF EA 1586