

JOURNÉE DE PRINTEMPS

Le 7 juin 1997, ATLAS tenait sa journée de printemps à Paris sur le thème « Traduire le polar ». La manifestation, qui s'est déroulée à la Mairie du III^e, a été précédée par l'allocution de bienvenue de M. Pierre Aidenbaum, maire de l'arrondissement, et celle du président d'ATLAS, Jean Guiloineau.

Animée par Jacqueline Lahana, présidente de l'ATLF et amateur de polars, la table ronde réunissait Alexandra Carrasco, traductrice de romans policiers argentins, Anne Damour, traductrice, entre autres, de Mary Higgins Clark, François Guérif, directeur de collection aux éditions Rivages, Freddy Michalski, traducteur de James Ellroy et d'autres auteurs policiers, et Robert Pépin, directeur de la collection Policiers au Seuil et aussi traducteur.

Traduire le polar

Jacqueline Lahana : Je vous remercie d'être venus si nombreux à cette table ronde « Traduire le polar », proposée par ATLAS. J'y vois la preuve, s'il en était besoin, de l'intérêt grandissant que suscite la littérature policière auprès des lecteurs et à laquelle de plus en plus de maisons d'édition accordent désormais une place, souvent importante, dans leur production. Je n'essaierai pas de donner une définition du polar, la meilleure me semblant être celle-ci : est considéré comme un roman policier, tout roman dont son auteur déclare qu'il est policier. Nous avons, en effet, tous lu soit des romans dans lesquels il était question de crimes, d'assassinats et qui, pourtant, refusaient d'entrer dans cette catégorie, jugée sans doute trop restrictive par leur auteur, soit des romans qui n'avaient rien de policier mais que leur auteur revendiquait comme tels. On peut, en revanche, s'interroger sur la vogue actuelle de la littérature policière. Est-ce parce qu'elle est aujourd'hui de meilleure qualité ? Est-ce à cause de la « crise » ou, comme l'affirmait Jean-Patrick Manchette, parce que « les polareux font de la littérature et les littérateurs écrivent du polar » ? Si nous n'allons pas répondre à ces questions aujourd'hui, force est de constater que nous sommes de plus en plus sollicités pour traduire de la littérature policière, et que de plus en plus d'éditeurs ont des collections centrées sur le polar. Nous ne parlerons pas non plus des rémunérations proposées aux traducteurs de polars, parce que ce n'est pas le lieu, tout en regrettant qu'elles soient trop souvent bien faibles.

Entrons maintenant dans le vif du sujet. S'il y a eu, et s'il y a encore, beaucoup de bons auteurs français – ou francophones – de polars, si dans son numéro de juin 1996 intitulé « La Planète Polar », le *Magazine littéraire* recense vingt-quatre auteurs français importants, il n'en reste pas moins que la littérature policière est, à une écrasante majorité, une littérature traduite et que les auteurs anglophones s'y taillent la part du lion. Qu'il s'agisse de thrillers, de polars glauques ou soft, d'enquêtes

classiques, toutes les collections ont leur(s) auteur(s) anglo-saxon(s) à succès : James Ellroy ou Tony Hillerman pour Rivages, Mary Higgins Clark ou Patricia McDonald pour Albin Michel, Patricia Cornwell pour Calmann-Lévy, etc., sans oublier, bien sûr, la Série noire qui, la première, a découvert le « filon » anglo-saxon.

Le nombre des collections, la qualité des auteurs et des traducteurs n'ont pas facilité l'organisation de cette table ronde. Il m'a fallu opérer un choix aussi bien parmi les éditeurs ou directeurs de collection que parmi les traducteurs en essayant de représenter les divers courants de la littérature policière. Côté éditeurs, j'ai invité François Guérif et Robert Pépin. François Guérif a d'emblée fait de Rivages/Noir une grande collection de polars ; il est également rédacteur en chef de l'excellente revue *Polar* dont un récent numéro contient un dossier sur Jean-Patrick Manchette, auteur français de romans politiques, critique et traducteur, récemment disparu. Robert Pépin a créé, il y a quelques années au Seuil, une collection, *Policiers*, en constante progression. Outre ses fonctions éditoriales, Robert Pépin traduit aussi bien de la littérature générale que de la littérature policière. Côté traducteurs, j'ai invité deux traducteurs d'auteurs à succès dans deux genres opposés : le policier hard et le policier soft. Freddy Michalski et Anne Damour consacrent, en effet, une partie de leur activité de traducteur à traduire l'un James Ellroy (Rivages), l'autre Mary Higgins Clark (Albin Michel). Il m'a paru intéressant de les interroger sur cette expérience. J'ai également demandé à Alexandra Carrasco qui traduit l'une des langues les plus parlées dans le monde, l'espagnol, de participer à cette table ronde. Elle a traduit pour la Série noire des polars argentins de Rolo Díez (*L'effet Tequila*) ou de Juan Sasturain (*Du sable dans les godasses*). Enfin, j'ai moi-même traduit quelques polars de l'anglais (pour Albin Michel et Fayard, dont deux en collaboration avec Jacqueline Carnaud, l'un étant en fait un policier israélien) et j'ai lu cette année, pour une maison d'édition, des policiers d'un auteur russe qui connaît un grand succès en ce moment en Russie, mais dont j'ai déconseillé la traduction (niveau : mauvais polars des années 1950).

J'interrogerai d'abord François Guérif et Robert Pépin sur leur expérience d'éditeur ; ensuite Alexandra Carrasco, Anne Damour et Freddy Michalski parleront de la traduction des polars, de la place qu'elle tient dans leur parcours de traducteur. Anne et Freddy expliqueront aussi les liens qu'ils peuvent tisser avec un auteur dont ils traduisent quasiment tous les livres, les habitudes, les risques que cela entraîne. Nous nous demanderons ensuite s'il y a une spécificité de la

traduction de la littérature policière, avant d'en venir à des problèmes concrets de traduction qui porteront sur trois thèmes : la police et le système judiciaire ; les armes ; l'argot des traducteurs. Le moment sera alors venu de donner la parole à la salle. Mais d'abord, François Guérif, comment êtes-vous devenu directeur de collection policière ?

François Guérif : Rivages/Noir est en fait la continuation d'une expérience qui a débuté pour moi en 1978. Je tiens à rappeler cette date, car, à l'époque, quand j'ai fondé la collection qui s'appelait Red Label chez PAC, personne ne voulait faire du polar. Une anecdote : à la première réunion des représentants de chez Hachette (qui distribuait PAC), le chef des représentants m'a dit : mon pauvre ami, vous êtes complètement fou. Plus personne ne veut lire David Goodis, James Cain, Robert Bloch ou Frederic Brown. On était en 1978 ! Mon expérience a été, d'une certaine façon, assez simple. C'est justement parce que plus personne ne voulait publier du polar, parce qu'on pensait que la littérature d'avenir serait uniquement la science-fiction, que j'ai eu envie de faire connaître un certain nombre de livres qui m'avaient plu et de faire connaître des inédits de grands auteurs. Je citerai un exemple : Jim Thompson, dont j'ai publié maintenant vingt-deux titres, vingt-deux titres laissés de côté par la Série noire, qui a pourtant révélé Jim Thompson. C'était un acte d'amour. Je me sentais un côté militant. Personne n'est venu me dire, le polar est un créneau qui marche bien, est-ce que vous voulez nous monter une collection. Au contraire, je disais : le polar existe, il est faux d'affirmer qu'il est fini, que la SF va prendre toute la place. D'ailleurs, il y a des auteurs qui sont géniaux, comme David Goodis ou James Cain. Quand on publie un inédit de Faulkner, tout le monde applaudit, mais quand vous arrivez avec un inédit de Goodis, tout le monde vous dit, c'est un livre d'alcoolique, ça n'intéresse personne.

PAC a fait faillite deux ans après ; je suis entré chez Fayard Noir. Jean-Claude Lattès a mis fin à la collection, quand il a été nommé à la tête de Hachette. Je me suis retrouvé à Engrenage international (Fleuve noir), jusqu'au jour où Patrick Siry a supprimé cette collection. Entre-temps, j'avais cofondé Guénaud qui a été racheté par Clancier, puis par Quai Voltaire, avant de s'arrêter aussi.

Rivages a donc été un cadeau du ciel. Quand Édouard de Andreis est venu me voir et m'a dit : voilà, mon beau-frère et moi aimons énormément le polar, est-ce que vous ne voulez pas fonder une collection ? ma première réaction a été : c'est reparti pour un tour ; ma seconde : après tout, je vais encore arriver à en sortir une vingtaine, ensuite, on verra. Et puis, l'expérience a été extrêmement gratifiante, parce que, pour la

première fois, j'ai eu un éditeur qui lisait les livres et qui me disait : C'est vachement bien Charles Williams... En outre, j'ai eu une maquettiste, Jacqueline Gruramand, qui a fait la maquette que vous connaissez, qui a donné une espèce d'identité à cette collection dès le départ, qui l'a imposée chez les libraires. Cette fois, l'histoire a bien tourné. C'est vrai que l'arrivée de James Ellroy dans l'écurie Rivages a beaucoup aidé. Pour moi, c'est toujours un travail d'amour, un désir de faire connaître des textes, des auteurs, un désir de défendre cette littérature – c'est pour cela que je tenais à refonder la revue *Polar* – qui, même si elle est aujourd'hui présente chez les libraires, occupe encore, par rapport à son importance, trop peu de place dans les chroniques littéraires, et parce que je crois, tout bêtement, comme Manchette, que c'est la meilleure littérature du xx^e siècle.

Robert Pépin : Mon expérience a été totalement différente, car je n'ai pas eu à militer. Il y avait au Seuil un auteur, Herbert Liberman qui avait beaucoup de succès. Il avait même remporté le Grand Prix de littérature policière en 1978. Vieille dame très distinguée, le Seuil voulait diversifier sa production – jusque-là surtout consacrée à la sociologie, à la linguistique, aux essais –, s'encanailler. Il publiait parfois des policiers en couverture directe, c'est-à-dire hors collection. Peu à peu est venu l'idée d'une collection spécifiquement policière. On a fait appel à moi. J'ai une particularité, je suis traducteur littéraire, de littérature générale, pour ne pas dire de grande littérature. Le policier m'a toujours intéressé. J'ai commencé à réfléchir à ce que je voulais faire et surtout à ce que je ne voulais pas faire. Éviter le petit jeu qui consiste à piquer les auteurs des autres. Je voulais des auteurs jeunes, nouveaux. En tant que traducteur, je me suis aperçu en relisant des traductions et en allant à l'original qu'il y avait des problèmes de traduction importants. D'une part, la fidélité au sens était souvent aléatoire ; d'autre part, il existait un certain style de traduction inhérent au policier français, au policier américain tel qu'il était réécrit en français. Il s'agit d'un héritage culturel qui remonte aux débuts de la Série noire. Celle-ci a très largement contribué à faire connaître le policier en France, mais a inventé un style de traduction très particulier, à base de langue verte. Venant d'une littérature qui n'était pas marquée par un style déterminé, j'ai commencé à m'interroger là-dessus. Il me semblait que, dans les originaux américains ou anglais, il y avait très peu d'argot, mais plutôt du langage familier.

Concernant les choix que j'ai faits, j'ai pris l'attitude classique d'un éditeur qui reçoit des dizaines de journaux spécialisés, américains,

français, anglais, qui jette ses filets et essaie de faire vendre un auteur. Je me suis efforcé d'éviter tout ce qui était gore, sanglant, déglingué ; je suis resté extrêmement classique dans mes choix. Un mot du titre de la collection. Après avoir envisagé Seuil/Noir, ou Polar, j'ai finalement opté pour Seuil Policiers, en sachant que cette solution est un peu bancale, puisque l'équivalent anglais serait « Mystery », terme qui ne couvre aucune de ces catégories, en les recouvrant toutes. À vrai dire, dans une librairie, les distinctions astucieuses entre thriller, policier, roman noir disparaissent et tout cela se retrouve joyeusement sur la même table de présentation. Voilà en gros quelle a été ma démarche, et je tiens à dire que c'est effectivement la traduction qui a été un problème essentiel dans la création de ma collection.

J. L. : Cette question s'adresse à Guérif puis à Pépin : les auteurs traduits dans vos collections sont-ils uniquement anglo-saxons ?

F. G. : J'ai publié des auteurs français, anglais, écossais, allemands, cubains, mexicains, danois. Non, il n'y a pas que des auteurs anglo-saxons. C'est vrai qu'ils se taillent la part du lion, mais sur les 280 titres que nous avons publiés, disons qu'il y en a entre 80 et 100 qui ne sont pas américains.

R. P. : Dans ma collection, ils sont essentiellement américains, mais j'ai publié un Japonais, un Catalan et des Français – beaucoup moins, c'est vrai. Je vais sortir un Suédois l'année prochaine. La production anglo-saxonne est considérable, c'est la loi du marché. En plus, il y a une certaine façon de construire les romans dits policiers ; il y a une véritable maîtrise du genre outre-Atlantique. En France, la tradition du roman noir est différente.

J. L. : Alexandra, pouvez-vous nous parler de votre expérience de traductrice de policiers d'Amérique du Sud, en majorité argentins ?

Alexandra Carrasco : Le premier roman que j'ai traduit était un roman noir ; il inaugurerait d'ailleurs la Noire de Gallimard, créée par Patrick Raynal en 1992. Je crois que j'ai eu la chance de tomber au bon moment, parce qu'auparavant, j'avais traduit un roman expérimental d'une Chilienne pour Christian Bourgois et j'avais tellement souffert que je m'étais dit, si c'est ça traduire, mieux vaut changer de métier. J'ai rencontré Patrick Raynal par hasard. Il m'a demandé de lire des policiers espagnols. *Vladimir Ilitch contre les uniformes*, de Rolo Díez, a été un coup de foudre. J'ai conseillé à Raynal de le traduire. Depuis, j'ai traduit une dizaine de romans, dont deux de littérature dite générale. Avant, je

n'étais pas une grande lectrice de polars. J'avais lu les classiques, Chandler, Hammett, etc., et je connaissais la réputation de Marcel Duhamel ; je savais qu'il « saccageait » les livres qu'il traduisait ou donnait à traduire, en faisant une adaptation très libre. Quand, naïvement, j'ai voulu supprimer une phrase qui ne me plaisait pas chez Rolo Díez, Patrick Raynal m'a prévenue qu'il ne tolérait pas ce genre de pratique. J'ai traduit tous les livres de Rolo Díez parus en France, et deux Série noire de Juan Sasturain, lui aussi argentin, mais qui écrit des polars plus classiques. Alors que Rolo Díez est un auteur politique, littéraire, difficile à classer dans un genre...

Anne Damour : Moi, je traduis Mary Higgins Clark. Deux précisions s'imposent. C'est le seul auteur de roman policier (je ne dis pas polar, ce n'est pas son genre, elle s'intéresse plutôt au suspense) que je traduis. Chez Albin Michel, on m'a dit il y a une vingtaine d'années : voici un roman, on en sait pas très bien ce que c'est, traduisez-le. C'était *La nuit du renard*. Le roman a obtenu le Grand Prix de littérature policière en 1980 et Francis Esménard a fait de Mary Higgins Clark un peu la locomotive de sa collection Spécial Suspense. Elle a été d'ailleurs la première à l'inaugurer avec la couverture blanche. Je me suis donc trouvée embarquée dans l'histoire Mary Higgins Clark un peu par hasard. Depuis, on m'a toujours confié la traduction de ses romans. Mais, je le répète, c'est le seul auteur de roman policier que je traduis. Je traduis plutôt de la « littérature générale », et je ne fais pas très bien la différence entre les genres.

Chez Mary Higgins Clark, l'action est fondée sur le suspense. Son écriture repose avant tout sur l'efficacité, sur une grande précision dans la description des rues, de la décoration, de l'habillement. Les couleurs des voitures sont toujours très précisément indiquées. Une fois, j'ai mis que la Toyota était verte à la page 123 et noire page 330. J'ai reçu aussitôt une lettre indignée de lectrice qui l'avait remarqué. La précision est une constante chez elle.

Il faut que la lecture soit rapide, grand public. La critique lui reproche souvent d'avoir un style plat. Mais c'est intentionnel... et efficace. Il n'y a pas d'argot. « Merde » est sans doute l'injure maximum. Hors de question d'écrire « connard », seul « salaud » est acceptable. Certes, on assassine chez Mary Higgins Clark, mais très poliment. Pas d'envolée lyrique. Des phrases courtes, sans sophistication. Ce n'est pas aussi aisé que ça en a l'air. On a souvent la tentation d'en rajouter, mais ça ne marche pas. J'ai peu d'anglicismes, la cure de désintoxication, c'est la cure de désintoxication et pas la « détox », la brigade criminelle, ce n'est pas la « Crim ».

J. L. : Quand on traduit pendant vingt ans le même auteur, y a-t-il des habitudes qui se prennent, un vocabulaire qui revient ?

A. D. : Il y a, effectivement, des habitudes qui se forment, un vocabulaire récurrent. La trame est très souvent la même : l'héroïne est toujours du même type depuis dix-huit ans, avec la même couleur de cheveux, auburn. Rien à voir avec Marilyn Monroe. Plutôt bien de sa personne. Ce n'est pas Mme Tout-le-Monde. Elle est généralement issue d'un milieu bourgeois, elle travaille. Elle a autour de la trentaine, car si elle était trop jeune, elle ne pourrait pas s'en tirer. Le monsieur à côté d'elle joue toujours un rôle secondaire. Il y a toujours une histoire d'amour, mais ce n'est pas l'essentiel. L'héroïne se débrouille toute seule. C'est peut-être le côté un peu féministe de Mary Higgins Clark. Le criminel est souvent un psychopathe, un vrai salaud, mais décrit de manière très soft. Si c'est un obsédé sexuel, cela reste sous-jacent, n'est pratiquement jamais dit. L'action se déroule le plus souvent dans une ville : New York, Minneapolis. Les lieux sont très précis. S'il y a une cabine téléphonique à tel endroit, vous pouvez être sûr qu'elle y est. Pour *La nuit du renard*, j'avais été vérifier à Grand Central Station. Il y avait bien une pièce audessous qui correspond à celle décrite dans le livre. Aucune invention de sa part. Pas de lieu fictif.

Freddy Michalski : Je suis un grand lecteur de polars et j'en ai lu beaucoup quand j'étais étudiant. Il y a quelques années, j'ai dit à un de mes collègues, Pierre Bondil, traducteur de Tony Hillerman et présent dans la salle, que j'aimerais traduire un roman policier. Il est arrivé un jour avec le premier roman de James Ellroy paru en France, *Lune sanglante*. J'ai fait un essai qui a plu à François Guérif et, depuis, je traduis presque exclusivement du roman noir, thriller ou policier, Ellroy entre autres, dont j'ai traduit tous les livres, sauf un pour des raisons éditoriales. Quand j'ai lu le premier roman d'Ellroy, cela a été un grand coup de cœur. Si j'ai peut-être eu des doutes sur la personne qui avait écrit le livre, en revanche, il n'y a eu aucune ambiguïté sur la qualité, la démesure et la puissance du texte. Guérif m'a fait confiance.

J. L. : Est-ce que tu dois faire des recherches pour traduire Ellroy, être en contact avec l'auteur ?

F. M. : Si je retrouve toujours l'univers d'Ellroy dans ses romans, la manière dont il le définit, son style, évoluent de manière presque systématique. Il est difficile de dire qu'il existe une constante de style absolue dans tous ses romans. Pour le dernier, *Ma part d'ombre*, par

exemple, le problème était de décider si le récit devait se faire au passé simple ou au passé composé. Comme l'indique le sous-titre, il s'agit d'un mémoire sur un crime de Los Angeles et Ellroy est directement concerné par le sujet de son roman. J'ai donc fait le choix de tout traduire au passé composé. Parce que le rapport de l'auteur à son récit est beaucoup plus présent dans le passé composé que dans le passé simple.

J. L. : Je voulais vous poser une question sur la spécificité du polar, mais vous m'avez, à peu près tous, répondu qu'il n'y en avait pas. Je ne partage pas votre point de vue... Est-ce que vous rencontrez des difficultés particulières dues à l'intrigue, souvent complexe ? Je pense à un livre qu'a publié Robert Pépin, où l'arnaque était boursière, informatique...

R. P. : En effet, l'année dernière, j'ai donné à traduire un thriller dans lequel on suit le crime à partir du moment où il est perpétré. C'est une machination dans un milieu financier. L'auteur, vice-président de la Morgan Bank, connaît son sujet sur le bout des doigts. Ce qui m'a intéressé, c'est, d'une part, l'intrigue qui est remarquablement ficelée et, d'autre part, un certain degré d'exotisme. Autrefois, l'exotisme dans le roman policier, c'était les bas-fonds, la mafia, en gros un milieu dans lequel le lecteur en général n'évolue pas. Il a commencé à disparaître avec la télévision, parce que tout est devenu banal ; on sait comment fonctionne la mafia, on voit la tête des mafieux dans les journaux. Petit à petit, cet exotisme a disparu, remplacé par des localisations ou des milieux différents. Or, la haute finance recèle un exotisme particulier. Les sommes manipulées font rêver, le lecteur se transporte dans ce milieu magique et en voit le côté sordide. L'auteur est très au fait de ces combines, pratiquées quotidiennement ; ce sont des arnaques qui se jouent sur la planète entière avec les financiers de Hong Kong, New York, les décalages horaires, le courrier électronique, etc. J'ai donc demandé à une traductrice de faire le travail, que j'ai fait ensuite vérifier par une amie, courtier aussi bien à la corbeille de New York que de Paris. Ce qui est intéressant dans ce livre, c'est que le lecteur qui n'est pas initié comprend toujours quelle est la nature de l'arnaque. C'est une littérature qui marche à l'efficacité. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de morceaux de bravoure. Je suis en train de traduire un Lawrence Block. Il y a de l'humour, des jeux de mots à n'en plus finir qui sont extrêmement compliqués à traduire, tout aussi difficiles à traduire que ceux d'un auteur de littérature générale. Il n'y a pas de spécificité particulière. Simplement, la lisibilité doit être impeccable. Sinon, le lecteur lâche le livre.

J. L. : C'est en ce sens que je parlais de la spécificité du polar, à savoir la primauté donnée à l'action, les dialogues percutants.

R. P. : Il ne faut pas oublier que nous avons affaire à de vrais écrivains. Il faut que l'action avance, que le lecteur tourne les pages... Cela étant, comme dans n'importe quelle œuvre littéraire, il y a des romans policiers qui sont poussés par l'action ; d'autres qui, du point de vue de l'intrigue, ne sont pas extrêmement géniaux, mais sont portés par les personnages. Dans les romans de Lawrence Sanders, il y a des invraisemblances au niveau de l'intrigue, mais le roman marche parce qu'il est porteur d'un univers fascinant. Le héros, Matt Scudder, est un rêveur, déchiré par ce qu'il voit, par la brutalité de ce qu'il dénonce, mais on pourrait trouver le même type de personnage ou de situation dans un roman de grande littérature.

A. C. : Les difficultés que j'ai rencontrées étaient très différentes. Les deux romans de Sasturain que j'ai traduits ont d'abord été publiés en feuilleton quotidien, d'où des livres écrits très vite, l'auteur cherchant surtout à rendre l'ambiance, à décrire le milieu de la grande oligarchie argentine ; le héros est un détective à la retraite qui se remet à faire des enquêtes parce qu'il ne peut pas s'en passer : c'est un personnage très fort. Quant à Rolo Díez, ce qui m'a donné le plus de mal, ce sont ses grands monologues avec peu ou pas de ponctuation. Je ne vois pas très bien en quoi il est différent d'un auteur de littérature générale. Le dernier auteur que j'ai traduit, Gregorio Manzur, est venu au polar un peu par hasard. Ce n'est, d'ailleurs, pas exactement un polar. La difficulté était de rendre l'atmosphère de ce petit village et cette langue provinciale qui se distingue notamment par l'emploi constant de diminutifs, mais je ne crois pas que ce type de difficulté soit spécifique au polar.

F. M. : Les problèmes de traduction que l'on rencontre chez un auteur comme Ellroy, dont le style, l'imagerie évoluent, qui a un potentiel métaphorique et créateur sur le plan du langage assez surprenant, se renouvellent à chaque livre. Il a une manière bien à lui d'utiliser des associations de termes, assez simples, voire simplistes, qu'il est difficile de garder en français, avec la même puissance, le même rythme. Lorsqu'on traduit un auteur, comme James Lee Burke (Rivages), d'un lyrisme beaucoup plus intense qu'Ellroy, dont les romans se situent en Louisiane avec laquelle il entretient un rapport presque mystique, il faut essayer de trouver un style qui individualise cet univers-là. Edward Bunker, lui, écrit dans un style qui a toujours un peu la sécheresse d'un constat clinique. Sans complaisance ni lyrisme. Il présente un monde très

noir, désespéré. Notre travail consiste précisément à individualiser chaque auteur, à lui permettre de s'exprimer dans son univers, dans sa langue d'origine.

J. L. : Nous voilà déjà aux problèmes de traduction. Je voudrais d'abord rappeler ce qu'écrivait Jean-Patrick Manchette dans ses *Chroniques* (Rivages) concernant le vocabulaire en général : « C'est aux directeurs de collection qu'il appartient de s'assurer que la "Ivy League" ne devient pas la "ligue du lierre" ou que le "General Staff" est enfin fusillé. » Quelle attitude faut-il avoir vis-à-vis du vocabulaire, spécifique à chaque pays, de la police et de la justice ? Doit-on dire lieutenant, inspecteur ? Département de police, commissariat, ou plus généralement la Criminelle, la Crim' ? Anne Damour a déjà répondu en disant que pour Mary Higgins Clark, cela ne peut jamais être la Crim'. Que faire de certains articles de lois en vigueur dans le pays de la langue d'origine ? En ce qui concerne les États-Unis, *La part d'ombre* de James Ellroy me semble une mine de renseignements sur le fonctionnement de la justice et de la police américaines.

F. M. : Je vais être bref. La différence essentielle avec la France, c'est que les services de police américains sont des charges élues. À Los Angeles, par exemple, deux services de police se chevauchent ou sont parfois antagonistes : la police du comté et le LAPD (Los Angeles Police Department) qui relève de la police municipale. Quant au système judiciaire américain, c'est vrai que, dans la mesure où tout fonctionne par jurisprudence, il est étonnamment différent du système judiciaire français. Qu'il s'agisse de la fameuse loi Miranda qui revient systématiquement dans tous les romans, c'est-à-dire l'obligation pour un policier de lire à un suspect ses droits, ou de l'idée que l'on peut passer un marché avec le procureur : accepter de plaider coupable pour voir sa peine automatiquement réduite. Ce genre de marchandage n'existe pas dans le système judiciaire français. Les prêteurs de caution aux États-Unis sont des officines que l'on trouve dans l'annuaire.

R. P. : On peut toujours mettre une note de bas de page, ce qui est ennuyeux, parce que cela casse la lecture. Ou bien on insulte le lecteur qui sait de quoi il s'agit, ou bien on le laisse dans une joyeuse ignorance. Tout dépend du public visé dans la collection. Le problème peut se régler en « fourrant » le texte, en ajoutant quelques mots en incise pour faciliter la compréhension. C'est ainsi que je résous le problème de ces particularismes judiciaires. Et toi, comment fais-tu ?

F. G. : Moi, je ne fais rien. Il y a eu pendant trop longtemps des traductions « francisées ». Un paysan du Kentucky ne parle pas comme un paysan berrichon. A priori, le directeur de collection a plus de distance que le traducteur qui vient de travailler plusieurs mois sur le texte ; il doit essayer d'éviter ce qui choque la lecture. Personnellement, je serais parfois plus choqué par le « fourrage » d'un texte que par une note en bas de page. C'est sûr que quand un personnage meurt de rire en regardant un comique célèbre, cela me gênerait moins qu'on mette en bas de page « comique de télévision qui était la vedette de telle série » que si on écrivait qu'il vient de voir Jacques Balutin. J'entendais ma voisine qui disait « *General Staff* », on pourrait croire que c'est une blague de Manchette, pas du tout. Chacun a ses petits exemples. J'aimerais en citer un : dans *Le chien ivre* de James Crumley, quelqu'un entre dans un « *topless bar* » qui est traduit par « bar sans enseigne ».

A. D. : Je rencontre assez peu ce genre de problème chez Mary Higgins Clark. Elle n'emploie rien que nous ne sachions tous. Il suffit d'être précis. Il y a des inspecteurs, il est rare que le FBI entre en scène. Pour ce qui est de la loi Miranda, je crois que le lecteur comprend. Pour les choses plus spécifiques, je serais assez d'accord avec François Guérif et en faveur de la note en bas de page. Mary Higgins Clark fait souvent allusion à des chansons et je ne vais, bien entendu, pas les traduire en français ; je préfère mettre en bas de page, chanson à la mode dans les années 1950, 1960, etc. Je suis pour garder le climat et le pays dans lequel est écrit le livre. Si l'action se passe à New York, on n'est ni à Strasbourg ni à Marseille. Et chez Mary Higgins Clark, les chansons jouent un rôle très important. Même ses titres sont toujours des titres de chansons, de comptines célèbres. À part *Nous n'irons plus au bois*, nous avons été obligés de changer les titres.

J. L. : Tu ne traduis jamais les chansons, les comptines...

A. D. : Tout ce qui fait partie du folklore, j'essaie de ne pas le traduire. On ne peut pas traduire les chansons de Sinatra.

F. G. : Cela dit, il arrive parfois qu'on y soit obligé à l'intérieur du roman. La référence à la comptine est une tradition. Dans certains livres, toute l'action découle de la déclinaison de la comptine. Trois petites souris, etc... Et si on ne la traduit pas, cela ne marche pas.

A. D. : Là, je suis d'accord. Je parle pour Mary Higgins Clark, parce que c'est uniquement le titre qui fait référence à une comptine.

J. L. : *Les dix petits nègres* illustrent bien ce cas de figure, où il est indispensable de traduire toute la comptine. mais que faire quand il s'agit d'un pays très éloigné et mal connu comme l'Argentine ?

A. C. : En fait, j'ai assez peu rencontré de difficultés de vocabulaire concernant le monde judiciaire ou l'institution policière, sauf dans *L'effet Tequila* de Rolo Díez, où le policier fait partie d'une brigade de policiers un peu intellos qu'il appelle les R.O. J'ai demandé à l'auteur. Ce sigle ne voulait rien dire, c'était une pure invention. En revanche, et cela tient au fait que l'on connaît mal la civilisation latino-américaine, je rencontre des problèmes pour toutes les références à la culture populaire ; dans un livre, par exemple, apparaît Cantinflas, que peu de gens connaissent en France. Or, c'est un personnage aussi célèbre et mythique dans toute l'Amérique latine que Charlot. Dans ce cas-là, je mets une note ou je fais une périphrase pour éclairer le lecteur.

J. L. : De temps en temps, dans un policier, l'un des personnages nettoie ou charge son arme, et il vaut mieux ne pas écrire de bêtises. Comment réglez-vous ces problèmes ?

A. D. : Moi, je vais consulter le magasin d'armes Gastinne Renette, en bas des Champs-Élysées. Ce n'est d'ailleurs pas dans les livres de Mary Higgins Clark que je les rencontre, mais dans des romans de littérature générale. Je me souviens que mes difficultés les plus grandes en ce domaine, je les ai rencontrées dans un roman qui n'était pas du tout policier. Je suis donc allée chez Gastinne Renette. Je n'ai pas très bien compris ce que m'a dit le vendeur, mais j'ai repris fidèlement ses paroles.

J. L. : Toujours selon Jean-Patrick Manchette, il faudrait que les traducteurs « se documentent un peu sur l'armurerie et la balistique qui sont tout de même leur pain quotidien. Cela nous évitera de continuer à subir des revolvers qui éjectent des douilles et prennent des silencieux, ainsi que ces gens qui courent en tirant des coups de mitrailleuse, sans parler des carabines changées en fusils et dont le percuteur devient aiguille ». Il conseillait d'ailleurs au traducteur de lire la revue *L'amateur d'armes*. Pour ma part, quand je rencontre ce genre de difficulté, je traduis le passage et je le soumets à un collègue mieux informé que moi. En effet, ce n'est pas tellement le terme lui-même qui pose problème, que tout ce qui va avec.

F. M. : Je fais un peu comme toi, je traduis le passage et je vais voir un copain qui est un fana d'armes. En traduisant, j'ai au moins appris qu'on n'écrasait pas une gachette, mais une détente.

A. C. : Même chose, si ce n'est qu'en espagnol, il y a une difficulté supplémentaire. Toutes les armes courtes s'appellent « *pistola* », donc il faut faire attention.

F. M. : Certains écrivains américains utilisent indifféremment « *pistol* » et « *revolver* ».

R. P. : Le plus ennuyeux en anglais, c'est le mot « *gun* ». Il veut dire n'importe quoi. Comme on veut éviter les répétitions, on utilise « *arme* », beaucoup plus littéraire que « *gun* ». Il faut essayer de préciser à partir du calibre, du reste du texte, etc.

J. L. : Avant de passer à l'argot, ou plutôt, au langage familier, je voudrais qu'on réfléchisse aux titres. Que fait-on des titres ?

F. G. : J'ai le sentiment d'avoir trouvé un certain nombre de titres. J'essaie de rester le plus près possible du titre original. Des exemples pénibles et qu'on préfère éviter : *The Long Good-Bye* qui devient *Sur un air de navaja* ; *Play-back* qui devient *Charade pour écroulés*. Il y a parfois des expressions à plusieurs sens. Je me souviens d'un roman de Fredric Brown que j'avais publié chez Red Label. Le titre original était *The Deep End*. Ce qui signifiait à la fois le grand bassin dans lequel un personnage était assassiné, mais aussi le fait que le héros se trouvait en *deep end*, en dépression nerveuse. Cette métaphore était filée sur deux cent cinquante pages. Là, il fallait s'en éloigner. On a finalement choisi *Rendez-vous avec un tigre*. Je précise qu'il y a un « tigre » dans l'histoire. Il nous arrive de ne pas traduire le titre, ce qui nous vaut des lettres de protestations. D'ailleurs, certaines expressions américaines sont entrées dans les mœurs et peuvent être reproduites telles quelles.

R. P. : Le problème du titre est extrêmement compliqué. Chez Lawrence Block, certains titres sont des citations de la Bible. Le choix du titre est vital : il doit accrocher le lecteur. Un mauvais titre peut « casser » un livre. Le titre original est choisi par l'auteur par rapport à son lectorat qui n'est pas forcément celui auquel s'adresse la traduction. À moins que le titre soit directement induit par l'histoire.

F. M. : Certains titres sont difficilement traduisibles tels quels. Un livre de James Lee Burke s'appelait *White Stained Radiancance*, qui est une citation de Shelley. Je suis allé voir le texte de Shelley et le titre en français est devenu *Une tache sur l'éternité*, parce que la fin du poème se termine ainsi.

A. C. : La plupart de mes titres sont des traductions littérales. *Du sable dans les godasses* est la réplique de *Arena en los zapatos*. Pour *L'effet*

tequila, c'était un petit plus compliqué. Le titre espagnol était très beau et très éloquent : *Mato y voi (Je tue et j'y vais)*. Il fallait trouver un titre choc. *L'effet tequila* n'a rien à voir, c'est un terme d'économie qui désigne l'effet de l'économie mexicaine sur l'économie du Brésil et des autres pays d'Amérique latine.

J. L. : Nous arrivons à l'argot des traducteurs, pour reprendre le titre du premier tome d'un ouvrage consacré à *L'argot de la Série noire* de R. Giraud et P. Ditalia (éditions Joseph K). Dans l'avant-propos, Patrick Raynal rend hommage aux traducteurs et termine ainsi : « Si l'on admet que l'argot est la forme de métaphore la plus courante et, bien sûr, la plus marquée de particularisme de chaque langue, on comprendra que cet ouvrage est un manuel pratique d'un art théoriquement impossible ». Outre les mots d'argot par ordre alphabétique accompagnés de citations, donc de traductions en français, figurent le nom du livre et le nom du traducteur. En annexe, il y a la liste des traducteurs (plus de 200), ainsi que la liste des polars qu'ils ont traduits. Il faudrait évoquer les insultes, la violence verbale. Dans un des polars que j'ai traduit avec J. Carnaud, la violence verbale était le moteur de l'action. Ce qui m'intéresse dans l'argot, c'est son humour, ses trouvailles. C'est là qu'on a toute latitude pour faire preuve d'une richesse de vocabulaire aussi grande que celle de l'auteur. Il y a des trouvailles qu'il faut rendre, et c'est là même tout l'intérêt de traduire. Je voudrais savoir comment vous réglez ce genre de problème.

A. D. : Mary Higgins Clark n'utilise pas l'argot. Je l'ai beaucoup plus rencontré dans des romans de littérature générale, souvent un argot moins spécifique, mais dur, violent, grossier. Pour moi, c'est presque plus difficile de traduire cet argot-là que dans un policier où l'on est peut-être davantage porté par le texte. Mais je ne peux pas juger...

R. P. : L'argot est un langage crypté. Par exemple, l'argot de la prison : deux prisonniers parlent d'une évasion sous le nez d'un flic qui n'est pas censé comprendre. Le fait qu'un écrivain écrive exclut d'entrée de jeu tout argot, puisqu'il veut être lu par le plus grand nombre. Ce qu'on trouve dans les romans américains, c'est effectivement du langage familier avec des insultes, des langages spécifiques à tel ou tel milieu – de la drogue, etc. –, mais ils sont immédiatement compréhensibles par l'ensemble des lecteurs. Il s'agit d'un langage plus ou moins grossier, plus ou moins imagé par rapport à la langue écrite conventionnelle. Un livre entièrement écrit en argot serait forcément illisible et donc impubliable.

J'ai parlé des débuts de la Série noire. Il s'agit d'un problème compliqué, spécifique à la France. La Série noire a créé une langue avec des présupposés idéologiques ou politiques bien précis, et instauré un style de traduction qui n'a plus grand-chose à voir avec l'américain. Or, cette tradition de traduction, qui est fautive, a ensuite été massifiée dans le pays, les auteurs de romans policiers français s'en nourrissent et la ressortent ; on est alors confronté à un véritable problème : que faire de cette tradition ? Lorsqu'on traduit cette phrase qui, en anglais, signifie littéralement : « Mon père était ouvrier » par « Mon pater était prolo », on transforme un roman américain où il est question de la recherche du Bien et du Mal en une histoire de lutte des classes à mille lieues des intentions et des référents culturels de l'auteur. On déforme ce qui a été écrit. Pourtant, on ne peut pas faire comme si cette tradition n'existait pas, car elle est entrée dans le langage populaire.

J. L. : Notons que les traductions sont de meilleure qualité qu'aux débuts de la Série noire ; non seulement nous autres traducteurs faisons notre métier avec plus de sérieux, mais encore les éditeurs n'acceptent plus n'importe quoi.

F. G. : C'est vrai, les traductions sont meilleures. Je veux bien en parler au risque de paraître mégalomane. C'était, en effet, une tradition qu'il a bien fallu casser. Je crois sincèrement avoir été l'un des premiers à le faire. Quand j'étais à Red Label, un roman policier devait faire 250 pages, pas plus pas moins ; des amis traducteurs qui travaillaient avec moi à cette époque-là expliquaient que lorsque le livre était trop long, ils coupaient. Notamment, ils avaient pour consigne à la Série noire de couper tout ce qui était psychologique, sous prétexte que cela ralentissait l'action. Quelqu'un que je ne citerai pas avait traduit *Trois minutes avant minuit* de Mildred Davis. Il se trouve que tout l'intérêt du livre réside dans un personnage complètement paralysé qui raconte tout ce qui se passe dans sa tête ; la traductrice avait tout coupé, parce qu'étant paralysé, il ne faisait pas avancer l'action. C'est aberrant. Quand les traductions étaient trop courtes, il fallait ajouter. À un de mes amis qui travaillait pour le Masque, il manquait 24 pages qu'il fallait inventer. J'ai essayé de le persuader de mettre des scènes de sexe torrides qui, à l'époque, auraient surpris le lecteur du Masque, mais il a refusé.

Bref, sortir en collection de poche des romans policiers de longueur différente constituait une grande nouveauté. À l'époque, cela ne se faisait pas. Prenez la collection Spécial Police au Fleuve Noir, chaque livre devait avoir exactement 216 pages. À cette époque un immense

débat s'est instauré. Maurice-Bernard Endrèbe, traducteur, m'a critiqué en public en me disant que les romans policiers, c'est beaucoup mieux quand c'est coupé, que les auteurs américains tirent à la ligne, etc. Robert Pépin a raison. Le jour où on va analyser la Série noire – et je n'ai rien contre elle, car c'est elle qui nous a apporté tous ces auteurs, qui nous a fait connaître une grande partie de cette littérature policière – on aura des surprises gigantesques. Il y a des livres dont il manque 250 pages, des livres célèbres dont il manque 140 pages ! Je me souviens, j'étais libraire à l'époque, j'avais acheté un stock de livres américains et, un jour, je décide de lire un bouquin de John Dann McDonald, très connu, *La foire d'empoigne* ou *Dans les plumes*, je ne me souviens plus. Surprise, le début, dans le texte original, n'est pas pareil. Explication : dans la Série noire, le livre commence au chapitre 2. Donc, c'est vrai que cette littérature a été en même temps extraordinairement populaire, mais extrêmement malmenée. Il suffit de lire la correspondance de Chandler, en particulier la fameuse lettre dans laquelle il supplie Marcel Duhamel de ne pas supprimer un de ses personnages, parce que, sans lui, le livre va être obscur. Et pourtant, il s'agit de Marcel Duhamel qui est quelqu'un d'intelligent. Il a fallu se battre pendant des années. Quand j'arrivais au Fleuve noir, en disant : le livre a 350 feuillets, les responsables essayaient par tous les moyens de m'en faire enlever 60. Je menaçais de partir. Aujourd'hui, c'est entré dans les mœurs.

F. M. : Je voudrais confirmer ce que vient de dire François. Lors d'un débat sur *Le dahlia noir* de James Ellroy, un lecteur s'est étonné que j'aie laissé le texte intégral. Il trouvait que dans les premiers chapitres tout ce qui concernait le match de boxe aurait dû être coupé, que le récit y aurait gagné en intensité et en vitesse.

J. L. : Un dernier mot, Alexandra, sur le langage familier ?

A. C. : L'argot en espagnol d'Espagne est plutôt pauvre et récent. Il ne pose pas trop de problème, je crois, à en juger par mes lectures. En ce qui concerne l'argot d'Argentine, le lunfardo, je n'ai jamais eu vraiment de difficulté. Son histoire ressemble énormément à celle de l'argot français. Né à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e dans les bas-fonds de Buenos-Aires, il était parlé par les truands du quartier des abattoirs qui ne voulaient pas être compris de la police. On se débrouille toujours pour trouver un équivalent qui ne sonne pas faux. Bien souvent, on n'emploie pas dans les mêmes circonstances l'argot dans une langue et dans l'autre. Il pourra y avoir le même nombre de mots argots, mais ils ne seront pas

placés aux mêmes endroits. En espagnol, je prends un exemple idiot : « *Non me importa* », qui veut dire « Ça m'est égal » ; il est très rare qu'on emploie une expression plus familière. On peut se permettre en français d'écrire « Je m'en fous ». Donc, parfois on en rajoute, parfois on en enlève. Le tout est de ne pas être artificiel, que cela ne fasse pas de la traduction plaquée, comme le disait Robert Pépin tout à l'heure.

La parole est donnée à la salle

À propos du livre *L'argot de la Série noire*, **Jacques Thiériot** déplore l'hexagonalité de cet argot, qui reprend la syntaxe, le vocabulaire introduits par Simonin ou Lebreton dans les années 1950, ajoutant qu'à la limite il s'agit presque d'un bêtisier...

R. P. : En fait, le lectorat français lit des traductions hautement fantaisistes. Dans le « *mystery* » américain, basé sur la recherche du Bien et du Mal, les descriptions sociales susceptibles d'avoir des liens avec la lutte des classes ou autres sont présentes, mais comme décor, et non pas comme préoccupation centrale qui, elle, est la recherche de la vérité factuelle ou morale. Or, ce « *mystery* » s'est transformé par cette traduction fantaisiste en un roman de justice sociale, à cent lieues des préoccupations des écrivains américains de l'époque. Je ne veux pas dire qu'il n'y ait pas eu d'écrivains américains proches du parti communiste américain ou autre, il y en a eu, certes, mais ils ne constituent pas l'essentiel de la production américaine. Par contre, la formation de ce langage va introduire dans la littérature policière française des préoccupations sociales et politiques. La traduction va transformer le « *mystery* » américain en roman noir à vocation sociale. Cette manière de traduire génère, à mon avis, un contresens fondamental, par rapport non pas au paysage français, mais au paysage américain. Comme cette tendance se poursuit dans le policier français, on se trouve devant un véritable problème de traduction, on ne peut pas faire comme si ça n'existait pas. Il y a des traductions fausses, qui sont retenues comme fausses et qui perdurent.

Marie-Françoise Cachin s'interroge sur le vieillissement des traductions, sur le lectorat qui rajeunit, ce qui n'est pas forcément le cas du traducteur, et demande si les références culturelles sont plus importantes dans la littérature policière que dans les autres genres littéraires.

A. D. : Non, je ne crois pas. Je ne vois pas pourquoi elles se poseraient davantage pour la traduction de littérature policière.

Sophie Mayoux : J'ai travaillé pour la Série noire et je ne suis pas tout à fait d'accord avec ce qui en a été dit. J'ai commencé à lire des Série noire à un âge extrêmement précoce et à en traduire quelques années plus tard : c'était pour moi un univers sulfureux et passionnant. Je voudrais remercier Robert Pépin pour son intervention sur l'histoire de la Série noire... Il est clair que quand on commençait à traduire pour la Série noire, comme cela a été mon cas, après la grande période des débuts, quand on ne sortait pas précisément du milieu des truands, on n'avait guère d'autre choix que de puiser aux sources qui étaient autour de nous, c'est-à-dire un argot littéraire, comme on le trouve dans Simonin, Alphonse Boudard... Cela dit, je pense que c'est une langue qui a sa valeur, artificielle certes, mais toute écriture n'est-elle pas artificielle ? Moi, j'ai toujours plaisir à relire des vieilles Série noire, malgré le traitement épouvantable qu'elles ont subi, malgré leurs titres fantaisistes. Par ailleurs, j'ai eu effectivement à couper des Série noire, pour moi, c'était toujours un crève-cœur. Récemment, on m'a demandé de restaurer les passages coupés, j'ai fait ça avec un immense plaisir, et le sentiment d'une réparation.

Pierre Bondil : Ce que je reproche à la Série noire, ce n'est pas tant l'argot des traducteurs que l'école de traduction de la Série noire qui fait qu'on lit un Jim Thompson comme un William McGivern. Quand François Guérif m'a demandé de traduire un Jim Thompson, j'en avais lu dans la Série noire. Soit dit en passant, Jim Thompson est ressorti en Angleterre grâce à Guérif... J'ai donc lu tous les textes de Thompson disponibles en anglais et constaté que les problèmes ne manquaient pas. Je regardais alors dans la Série noire pour voir quelle solution avait été trouvée, mais le passage difficile était toujours coupé...

En ce qui concerne Tony Hillerman, un de ses premiers livres a paru lui aussi dans la Série noire... il y manque un chapitre. J'en ai parlé à Tony Hillerman... Le chapitre coupé fait une page et demie et il n'y a pas d'« action » ! Il y a aussi plusieurs contresens par page. Pour ce qui est des titres, je me référerai simplement, sur le plan anecdotique, à un livre de Michael Collins. À l'origine, il s'appelait *The Slasher*. On ne savait pas trop quoi faire. On a fini par traduire *L'égorgeur* et lorsque j'ai rencontré l'auteur un peu plus tard au festival de Reims, il m'a confié que c'était un titre exigé par son éditeur et que lui aurait voulu l'appeler *Mother Death* !

Un mot sur les armes : Tony Hillerman m'a déclaré qu'il avait fait des erreurs sur les armes, donc je ne me sens pas tellement responsable...

Enfin, les dialogues de romans policiers sont souvent extrêmement rapides et percutants. Je prendrai un auteur, George V. Higgins : dans les années 1970, ses dialogues étaient très rapides, argotiques, elliptiques ; dans les années 1980, ils deviennent, au contraire, très bavards. Tout cela afin de montrer qu'on ne peut ériger de règles qui seraient dues à un « genre ». Pour terminer, il faut retenir que c'est une littérature qui doit être efficace ; il faut se garder d'interventions illicites et maîtriser les niveaux de langue. Je vais vous soumettre un petit problème de traducteur : que dois-je faire, lorsque mes enquêteurs navajos utilisent des expressions telles que « *Damned* » ou « *My god !* ».

R. P. : Il n'y a pas de réponse standard pour traduire « *Damned* » et « *My god* ». Les langues ne fonctionnant pas sur les mêmes structures grammaticales ou de sens, on est toujours en déficit de traduction, mais ces déficits peuvent se rattraper au cours des pages. Le difficile est de savoir les retrouver et les replacer là où il faut ; de façon à ce que le lecteur ait à peu près le même choc esthétique, littéraire, que le lecteur américain. Marie-Françoise Cachin a posé la question du vieillissement des traductions, du passage du temps dans l'argot. C'est vrai, des termes font « tilt » à un moment donné, quinze ans plus tard, ça ne marche plus. Dans les années 1970, on parlait de « prendre un pied bleu » ; on n'en connaît même plus le sens aujourd'hui. On ne peut pas éviter le vieillissement.

F. G. : Je ne suis pas entièrement d'accord. Il est important que *Touchez pas au grisbi* soit écrit comme il est écrit, parce qu'il reflète le Pigalle des années 1950. Ce qui est formidable chez Ellroy, c'est que les gens parlent avec le langage et l'argot de leur temps. Le livre se passe en 1949, c'est l'argot de 1949. Il n'y a rien de pire que d'essayer de moderniser une traduction, sous prétexte que l'argot a vieilli. Je me souviens qu'à un moment donné, aux Presses de la Cité, on avait republié les nouvelles de Chandler, et un personnage donnait un coup de poing « à la Cassius Clay ». Dans le texte, c'était Roger Louis, mais on se disait que les gens ne connaissaient plus Roger Louis. Chaque livre est le reflet de l'époque à laquelle il a été écrit. Si la traduction a vieilli, c'est peut-être que l'auteur a vieilli, mais je ne suis pas du tout pour moderniser...

Pour les titres, bien sûr que certains sont imposés par les éditeurs, mais on connaît énormément d'auteurs qui ont mûrement pesé leur titre, et je

ne vois pas pourquoi on le changerait. Le marketing peut, lui aussi, entraîner des erreurs monumentales. Le premier livre que Pierre Bondil a traduit pour moi s'appelle *La lune dans le caniveau*, de David Goodis. Quel titre magnifique ! Figurez-vous que la maquette était prévue de telle façon qu'on ne pouvait mettre qu'un nombre limité de caractères ; donc, on a essayé de m'imposer : *Lune sale*. Je leur ai dit : Et si on vous amène *À la recherche du temps perdu*, vous allez dire que c'est trop long et l'appeler *Temps perdu* ? Pour moi, il y a quand même l'idée de fidélité au texte, à l'esprit du texte. Entendons-nous bien, quand je parlais de la Série noire ou d'Endrèbe, je ne faisais pas d'attaques personnelles ; il se trouve simplement que c'étaient des manières de travailler qui se faisaient à l'époque. Le plus grand reproche que l'on pourrait faire à la Série noire, et Bondil a tout à fait raison, c'est que l'on traduisait Jim Thompson comme Peter Cheyney. À propos, Peter Cheyney était anglais et pas américain, comme on pourrait le croire. Si vous lisez *Cet homme est dangereux* dans l'original, vous aurez de sacrées surprises : en effet, le livre est loin d'être drôle – les Anglais le trouvaient même sadique et cruel – il y a eu détournement. Le vieillissement est un autre problème. C'est vrai que Peter Cheyney a vieilli et que Hammett est de plus en plus moderne.

Un petit bémol à ce que disait Pépin tout à l'heure : il y a énormément de romans américains qui parlent de justice sociale. Si *La moisson rouge*, *En un combat douteux* et *Les raisins de la colère* ne sont pas des romans de justice sociale, je veux bien qu'on m'explique ce que c'est. Des auteurs comme William McGivern ont dit clairement que leur intention était de faire des livres de justice sociale, mais que leur éditeur... En réalité, c'est beaucoup plus ambigu que ça. La traduction n'est pas seule en cause. Il y a des livres qui ne sont pas des « mysteries ». L'œuvre de Jim Thompson, c'est quoi ? Des romans de révolte sociale.

Françoise Wuilmart : Est-ce que vous lisez le livre en entier avant de commencer à le traduire ? Je me demande s'il le faut. Je sais qu'il faut s'imprégner du style, connaître l'intrigue, etc. Mais il y a des découvertes qui se font pas à pas... Si on a déjà lu le livre jusqu'au bout, on peut être tenté d'introduire des éléments qu'on a appris à la fin, mais qu'on n'était pas censé savoir... Donc, moi, je lis chapitre par chapitre... De toute façon, on revient ensuite sur son travail. Pour moi, la meilleure façon de lire, c'est de traduire.

J. L. : Je pense qu'il vaut quand même mieux pour un roman policier de l'avoir lu en entier, ne serait-ce que pour savoir qui est l'assassin. En

parlant de coupe, l'histoire qui court le plus souvent dans les maisons d'édition, c'est celle d'une traductrice à qui l'éditeur avait demandé de supprimer des pages, et elle avait trouvé que le plus simple était de supprimer l'un des personnages. Elle lisait le livre à mesure et elle a supprimé l'assassin.

A. D. : Je suis un peu de cet avis. Malheureusement, je ne peux absolument pas lire le livre avant. Je ne reçois jamais le manuscrit entier. Je lis les cent premières pages, ensuite les chapitres arrivent petit à petit. J'aimerais beaucoup pouvoir lire le roman de A jusqu'à Z avant de commencer.

A. C. : Je pense qu'il s'agit de deux lectures très différentes : celle que l'on fait avant et celle que l'on fait au moment de traduire, quand on rentre dans la tête de l'auteur, parce que c'est un peu l'impression que j'ai quand je traduis. À mon avis, on ne peut pas se passer d'une lecture préalable. Parfois, on maudit tellement l'auteur qu'on est content d'avoir lu le livre avant pour se souvenir qu'on a pris du plaisir, qu'on y a trouvé une certaine magie, qu'on s'est laissé porter par le récit.

Jean-Paul Schweighaeuser : Je voudrais revenir sur le problème de la traduction des titres. Il y avait un livre d'Ambler qui s'appelait *Here lies Eric Ambler*. J'avais proposé *Mensonges d'outre-tombe* qui me semblait rendre l'ambiguïté du titre voulue par l'auteur. En fin de compte, le titre est devenu *Mémoires inachevées*, inachevées au féminin ! Comme toujours, c'est le traducteur qui est considéré responsable de la bourde et se trouve ainsi pénalisé à cause du mauvais travail de certains éditeurs.

F. G. : Je connais ce livre et j'ai suivi sa traduction. Je suis assez d'accord : le titre était plat comparé au titre original. Mais, comme on le remarquait tout à l'heure, le titre américain a très souvent un double sens. Jeu de mot parfois très difficile à traduire qui oblige à abandonner un sens. Pierre Bondil a traduit pour moi un livre de Bill Pronzini qui s'appelait *Games*, mot qui signifie à la fois « jeu » et « gibier ». Finalement, c'est moi qui ai tranché. On l'a appelé *Tout ça n'est qu'un jeu*, essayant ainsi de trouver un titre qui concilie les deux.

R. P. : Je voudrais revenir sur le problème du vieillissement, parce que je crois que je me suis mal fait comprendre. Je parlais au moment de la traduction, et non après. Il est évident que les choix qu'opère le traducteur au moment où il traduit courent le risque de vieillir. C'est un pari. L'autre problème est celui de la retraduction plus tard. Ou bien on garde l'aspect vieillot, en utilisant la langue de l'époque, ou bien on

modernise. Si l'on devait refaire la traduction de l'œuvre de Hammett, il faudrait ou bien la refaire dans le temps, ou bien dans la langue d'aujourd'hui.

F. G. : Personnellement, je trouve que Hammett fait preuve d'une extraordinaire concision, il n'y a pas un mot en trop, ce que Manchette explique très bien dans ses *Chroniques*. Pour moi, Hammett est plus moderne que quantité d'écrivains policiers d'aujourd'hui. La modernité n'est pas une question de date.

Texte établi par Jacqueline Lahana