

La traduction en français du roman policier nordique

État des lieux et caractéristiques

◇ Alex Fouillet

Aucours des vingt-cinq dernières années environ, le polar nordique est devenu un genre à succès en Europe et particulièrement en France, où il est lu par un public de plus en plus important¹. Le succès de cette formule narrative a donné lieu à divers phénomènes qui ont joué un rôle dans l'élaboration de l'imaginaire contemporain du Nord en France. Les traductions ont créé un horizon d'attente chez le lectorat, et on a vu l'apparition de groupes de fans qui s'intéressent aux modalités spécifiques de l'écriture des polars nordiques et tentent de les reproduire sur des forums et des plateformes comme Wattpad.

Parallèlement, l'accueil réservé à ces traductions a incité les auteurs francophones à les imiter. Cela comporte un effet d'appropriation de certaines thématiques typiques du polar nordique, consciemment ou non. L'adoption d'éléments du policier nordique est par exemple à l'origine du nom de plume Mo Malø, par copie du nom – authentique, celui-là – de Jo Nesbø.

◇ Alex Fouillet, traducteur littéraire indépendant et chargé de cours à l'Université de Caen, <alex.fouillet@unicaen.fr>.

¹ Cet article est issu de l'interview d'Alex Fouillet par Alessandra Ballotti, au sujet de la traduction française des romans policiers nordiques. Elle a été réalisée à l'occasion de la journée d'études *Nordic Noir: objet transmédiatique?* organisée le 11 mars 2022 à la Maison des étudiants suédois. L'aspect personnel de certaines parties de cet article est dû à la perspective de l'auteur de ce témoignage.

LE NORDIC NOIR, UN DISPOSITIF TRANSMÉDIATIQUE ?

Dans le même temps, le phénomène de transmédialité a porté à l'écran un bon nombre de *Nordic Noir*, ce qui augmente exponentiellement le succès du genre. Il se reproduit ainsi le même parcours que le polar littéraire: la naissance d'épigones, le phénomène de l'appropriation et de la réappropriation culturelle.

Dans ce contexte, le travail du traducteur devient fondamental dans la transmission du savoir, car c'est à lui que revient la tâche de façonner le texte pour le présenter au nouveau public, et permettre à travers ses traductions l'adaptation à d'autres modes de diffusion, notamment cinématographiques. C'est un contexte relativement nouveau qui conditionne certaines stratégies ou certains choix de traduction.

Contexte

Il est relativement difficile d'avoir une vue d'ensemble complète de la traduction de romans policiers nordiques en France à l'heure actuelle, puisqu'au cours des vingt ou vingt-cinq dernières années, c'est un genre qui s'est largement diffusé et qui est maintenant omniprésent; presque toutes les maisons d'édition ont un ou plusieurs policiers nordiques à leur catalogue, et la majeure partie présentent au moins une collection dédiée aux romans policiers.

Au sein du domaine nordique, les tendances évoluent et alternent, mais les Islandais sont à peu près toujours présents (Arnaldur Indriðason, Árni Þórarinnsson, Yrsa et Lilja Sigurðardóttir, entre autres), et dominant d'une certaine façon. Pour le reste, ce sont surtout les Scandinaves qu'on voit – les Finlandais sont moins bien représentés – et ils se relaient en tête des ventes. Le succès du roman policier scandinave n'a pas été immédiat, la vague née à la fin des années 1990 s'appuyait beaucoup sur des textes un peu plus anciens comme ceux de Henning Mankell (proposés dès le début des années 1990 par Philippe Bouquet), peut-être surtout de Sjöwall et Wahlöö. Il est intéressant de noter à propos des romans de Maj Sjöwall et Per Wahlöö que si les premières traductions en français datent de 1970, soit peu de temps après la parution des originaux, elles se basaient sur les traductions anglaises ou américaines; il a fallu attendre 1987 pour voir les premières versions françaises traduites du suédois. Mais on ne peut exclure que cette augmentation du nombre d'œuvres traduites, notamment en français,

ait poussé les auteurs nordiques à écrire davantage de romans policiers – ou, pour certains, à écrire leurs premiers romans policiers – afin de profiter de cette vague sur un marché francophone très important pour les auteurs, notamment européens.

Il n'en demeure pas moins que le domaine de la traduction des langues nordiques est un petit milieu. En écartant le finnois, qui n'a rien de commun avec les langues scandinaves que sont le danois, l'islandais, le norvégien et le suédois, on retrouve assez souvent les mêmes noms pour ces langues, hormis pour l'islandais qui occupe une place à part dans les langues scandinaves. Il n'est donc pas rare qu'un même traducteur signe des textes dont la version originale était rédigée en danois, norvégien ou suédois. Tout est question d'affinités et d'opportunités. Et il ne doit pas y avoir de traducteur du scandinave qui ne traduise *que* des romans policiers, tous les traducteurs sont susceptibles d'en faire, même si par « tous », on en compte au maximum une douzaine. Le vivier de la traduction du roman policier nordique est le même que celui de la traduction des œuvres en langues nordiques, tout court.

En conséquence, les collaborations sont possibles pour ces trois langues continentales, même si la traduction n'est pas par principe un travail en collaboration. Le cas de figure peut se présenter en fonction des besoins ou des disponibilités de chacun, mais ce n'est pas la règle. On entend souvent dire que la traduction est un métier solitaire, ce n'est pas faux, et ce n'est pas nécessairement négatif. Chacun garde ses recettes, ses petits secrets (les astuces, les ficelles pour se débarrasser de problèmes de traduction). Par ailleurs, le traducteur n'a pas de supérieur, direct ou indirect, puisque l'éditeur n'a aucun droit de regard sur les méthodes employées, seul le résultat (la traduction telle qu'elle est envoyée à l'éditeur pour relecture) compte.

En revanche, une recette qui fonctionne souvent bien est celle de la collaboration bilingue ou binationale, faite d'un locuteur natif de la langue source parlant de préférence bien le français, et d'un traducteur de langue maternelle française. On peut citer les duos Annelie Jarl Ireman et Jean Renaud pour le suédois, Laila Flink Thullesen et Christine Berlioz (Voir à propos de cette coopération le billet de blog de Labrousse 2014) ou Susanne Juul et Bernard Saint Bonnet pour le

danois, à une date moins récente Gerd de Mautort et Marguerite Gay pour le norvégien, le danois et le suédois.

Il y a une grande liberté aussi en ce qui concerne la possibilité de travailler en collaboration avec les auteurs; on peut choisir de collaborer avec l'auteur, mais à condition qu'il soit vivant, et ce n'est pas forcément une bonne habitude à prendre, car on peut être perdu si la collaboration est impossible. Par ailleurs, les auteurs ne sont pas toujours accessibles ou disponibles pour le traducteur. Jo Nesbø, par exemple, délègue totalement à l'éditeur ou à son agent. Échanger avec l'auteur peut aussi être dangereux sur le plan de l'authenticité de l'œuvre, puisque les auteurs peuvent rectifier (couper, souvent) leur texte pour la traduction, ce qui est problématique car le lecteur français perd l'œuvre d'origine. C'est ce qui s'est produit quand Philippe Bouquet a traduit *Döda poeter skriver inte kriminalromaner*, de Björn Larsson (Larsson 2010), en français *Les poètes morts n'écrivent pas de romans policiers* (Larsson 2012). La version française est présentée comme un ouvrage « traduit du suédois par Philippe Bouquet en collaboration avec l'auteur », et cette précision répond à une demande expresse de l'auteur. Il s'est en effet trouvé que Björn Larsson avait voulu tenter l'expérience du roman policier, sans se prendre trop au sérieux – ou peut-être sans y croire complètement – puisqu'il avait sous-titré son texte original *Ett slags kriminalroman*, soit « une espèce de roman policier ». Pour écrire, il s'est appuyé sur sa propre perception du genre, en partant du principe qu'un roman policier ne devait pas être « trop bien écrit ». Cette approche a déplu à son traducteur et ami Philippe Bouquet, qui a traduit tous les livres de Larsson parus en français, et qui a réécrit le texte en l'améliorant, en l'enjolivant. L'histoire aurait pu s'arrêter là, mais l'auteur – qui maîtrise très bien le français pour l'avoir enseigné à l'université de Lund, a préféré négocier avec son traducteur pour que chaque choix de traduction puisse satisfaire les deux parties. Ce serait donc plutôt une traduction de Philippe Bouquet *révisée* par le traducteur et l'auteur.

Mais de façon générale, et exception faite de ces cas très particuliers, il est plus cohérent que le texte utilisé pour la traduction soit celui qui a été publié en Scandinavie; il n'y a pas de raison de prendre en compte une autre version qui serait destinée à être traduite, une version tournée vers l'exportation, même si cela arrive, notamment dans la non-fiction. C'est en particulier ce qui s'est passé pour la traduction de *Hel ved*

de Lars Mytting (Mytting 2011), l'éditeur norvégien ayant décidé en cours de traduction vers le français de remplacer le texte source par une version internationale, moins centrée sur la Norvège. Pour ce titre, on peut dire que les versions allemande de Frank Zuber (2014) et française (2016) sont très différentes puisque la première est la traduction du texte original de l'auteur norvégien (2011) tandis que la seconde est celle du texte modifié pour l'international (février 2016)

Pourtant, les liens avec les auteurs vivants existent, ils sont pratiquement inévitables, mais ils sont le plus souvent extraprofessionnels, périphériques.

Caractéristiques

L'intérêt éditorial pour le genre policier en provenance de Scandinavie s'est maintenu sur les quinze ou vingt dernières années, comme il s'est maintenu pour le roman policier dans son ensemble, indépendamment de l'origine des romans. Il y a bien sûr un public propre aux romans policiers nordiques, et un public plus large de roman policier, qui ne voit pas toujours d'un très bon œil que les éditeurs, libraires et bibliothécaires mettent à ce point en avant la littérature policière nordique.

Cette importance donnée au genre est assez française; de leur côté, les auteurs nordiques cherchent d'abord à raconter une histoire (la tradition est ancienne, puisqu'on parlait en islandais ancien de littérature *til gamans*, «pour le plaisir» ou «pour le divertissement») qui fasse réfléchir, qui invite le lecteur à se poser des questions et à y apporter lui-même des réponses. Cette démarche s'inscrit dans l'esprit du roman social, dont le policier n'est qu'une prolongation (d'après André Vanoncini entre autres [Vanoncini 1997, 8]), né au XIX^e siècle. En 1888, Tchekhov a écrit dans une lettre que selon lui, l'artiste doit poser les questions de façon satisfaisante, mais ce n'est pas son rôle d'y répondre; cette idée est aussi à la base des leçons de Georg Brandes à partir de 1871, pour que les artistes «fassent que les problèmes deviennent matière à débat», et Ibsen et Strindberg, entre autres, l'ont exploitée dans leur œuvre. Les romans policiers nordiques sont avant tout des romans qui posent une problématique et invitent à réfléchir dessus; le genre policier n'est qu'un truchement, un biais ou un vecteur, ce n'est pas une fin en soi. Beaucoup de ces écrivains se considèrent

avant tout ou uniquement comme des écrivains, et pas seulement comme des auteurs de romans policiers, et l'exemple de Ian Rankin, bien que britannique, peut être appliqué à beaucoup d'entre eux :

I was the accidental crime writer. I used to go into bookstores and I'd take [copies of] my book off the Crime Fiction shelves and put them in with Scottish Fiction. (Kingston Pierce 2000)

Ils n'écrivent d'ailleurs pour l'écrasante majorité d'entre eux pas que des romans policiers, et leurs autres œuvres sont tout autant appréciées, parfois davantage, indépendamment de leur production policière. Mais depuis quelques années, la publication d'un roman policier semble de plus en plus nécessaire pour un auteur qui espère gagner ses lettres de noblesse dans le milieu littéraire. Et les tentatives des auteurs de littérature blanche d'écrire des romans policiers, par appât du gain ou pour d'autres raisons, ne sont pas toujours des réussites ; Knut Faldbakken l'a appris à ses dépens puisque les premiers romans policiers qu'il s'est « amusé » à écrire, d'après lui, à partir de 2002 (alors que sa carrière littéraire a débuté en 1967) n'ont pas été de grands succès.

Pourtant, bien que les auteurs scandinaves de romans policiers se considèrent avant tout comme des écrivains au sens large, il y a bien sûr des éléments privilégiés – dont les champs lexicaux – dans la littérature noire, des éléments qui font partie de n'importe quel roman policier, que le lecteur attend et recherche, et c'est aussi vrai pour la littérature policière nordique. C'est malheureusement ce qui a contribué à enfermer le genre et à le rendre parfois caricatural ou auto-parodique. Certains auteurs en jouent, comme Gunnar Staalesen avec son détective Varg Veum, qui se voulait dès le tout début la transposition en Norvège de l'enquêteur hard-boiled américain : l'aquavit lui tiendrait lieu de bourbon, son bagout (dont les Norvégiens disent qu'il est typique de Bergen) remplacerait l'arme de poing qu'il ne peut de toute façon pas porter sur lui en Norvège ; pour le reste, on est très proche des modèles anglo-saxons, et les clins d'œil à Chandler, Hammet ou Mc Donald sont fréquents. D'autres n'ont apparemment pas conscience de la quantité de poncifs qu'ils accumulent. Superficiellement, on peut évidemment mentionner les journées très longues ou très courtes, les courses-poursuites sur le verglas ou dans la neige, les runes et autres références plus ou moins exactes et pertinentes à l'histoire et les cultures des pays nordiques.

Plus en profondeur, ce qui lie tous les romans policiers nordiques, c'est l'aspect social, un élément fondamental dans tous ces romans. Ce n'est pas surprenant si on admet que beaucoup d'écrivains de romans policiers actuels ont été directement influencés par la production de Maj Sjöwall et Per Wahlöö, les dix volumes du *Roman d'un crime* publiés entre 1965 et la mort de Per Wahlöö en 1975. Philippe Bouquet a très bien montré dans un article de 2010 que le «crime» dont il est question, c'est «la trahison de la social-démocratie suédoise», qui a «laissé la classe ouvrière [de Suède] en proie au pouvoir capitaliste» (Bouquet 2010, 96).

C'est aussi une idée héritée de la Percée moderne, que les fautes commises par les parents se répercutent sur la génération suivante (*Une maison de poupée*, en partie, mais surtout *Les revenants*). C'est souvent la génération suivante qui paie les pots cassés par les parents, et l'intervalle temporel de 25 ou 30 ans joue souvent un rôle important dans les romans policiers nordiques. Ce concept de crime qui n'est perpétré que longtemps après les faits déclencheurs trouve un écho dans la littérature médiévale scandinave, où, de façon générale, la vengeance est un plat qui se mange froid. Les sagas les plus célèbres tournent souvent autour de cet impératif de venger un crime, peu importe le délai de préparation de ladite vengeance. Cet élément ancien, et familier des Scandinaves à travers les sagas, fonde d'ailleurs toute l'intrigue d'un roman récent de Jo Nesbø, *L'étoile du diable* (Nesbø 2006). En ce qui concerne ce qu'on pourrait appeler la transmission intergénérationnelle du péché (ou du crime), non contents de souffrir des fautes commises par la génération précédente, les enfants vont à leur tour faire souffrir, souvent en devenant des criminels, ce qui pose le deuxième aspect social bien présent dans beaucoup de romans policiers nordiques : les criminels sont avant tout des victimes. Et, dans le droit-fil de Sjöwall et Wahlöö, des victimes de *la société*, une société qui s'est transformée trop vite, en laissant certains de ses éléments sur le bord de la route, en dressant les gens les uns contre les autres et en ignorant les inégalités qui se créaient. Cette idée née dans les années 1860 avec la révolution industrielle, qui a été l'un des thèmes favoris des auteurs de la Percée moderne, se vérifie depuis dans les pays scandinaves, par exemple en Norvège avec les bouleversements sociaux survenus après la découverte de gisements de pétrole au large des côtes, une découverte qui a fait passer en quelques

années la Norvège du rang de pays le plus pauvre d'Europe à l'un des pays les plus riches au monde. Pour les principaux auteurs de policier norvégiens, Kim Smaage et Gunnar Staalesen en tête, mais aussi Jo Nesbø, l'essor de la criminalité, organisée ou non, commence avec cette transition sociale brutale au milieu des années 1970.

L'héritage de la Percée moderne n'est cependant que partiel, les mouvements de libération de la femme pressentis dans ce courant artistique étant passés par là, un petit siècle plus tard ; aujourd'hui, les femmes ont de meilleures chances de réussite et sont mieux perçues dans la société que dans le dernier quart du XIX^e siècle, quand leurs chances d'émancipation étaient plus que compromises. Certes, la représentation du personnage féminin dans le policier n'est pas toujours positive, mais la répartition est un peu plus juste entre les sexes, et on trouve moins de poncifs sur les femmes. Il faut pourtant souligner que dans l'écrasante majorité des cas, ce qui fait la force, la valeur et l'intérêt d'une enquêtrice, professionnelle ou de circonstance, dans un roman policier nordique, ce ne sont pas ses caractéristiques féminines au sens traditionnel du terme ; au contraire, quand elles sont les personnages principaux, les femmes des polars nordiques s'éloignent nettement des canons classiques de la féminité (le personnage de Hanne Wilhelmsen créé par Anne Holt, par exemple, vit en couple avec une autre femme) et partagent de nombreux travers qu'on associe plutôt aux hommes et que leurs pendants masculins affichent à l'envi dans les romans (toxicomanies, mauvaise insertion sociale, cynisme, désabusement). En cela, elles sont aussi facilement caricaturales ou stéréotypées que leurs « collègues » masculins.

Cette particularité des polars scandinaves, fortement ancrés dans le contexte social des auteurs qui les ont produits, n'est pas spécialement difficile à transmettre au lecteur français, à plus forte raison parce que c'est une partie de ce qu'il recherche dans les romans policiers nordiques, dans un premier temps pour la découverte et l'exotisme ; dans un second temps, puisque beaucoup de ces romans s'inscrivent dans des séries, pour retrouver un univers connu et l'élargir. Le seul point éventuellement problématique à la traduction concerne les explications ou les précisions qu'il faut parfois apporter, de préférence par de tout petits ajouts dans le texte – plutôt que par des notes, mais

il vaut mieux laisser les choses telles qu'elles sont en réalité pour trois raisons principales :

En premier lieu, depuis une quinzaine d'années environ, on assiste à un développement rapide d'un tourisme littéraire qui se propose d'emmener physiquement, concrètement, le lecteur sur les traces de ses personnages préférés, d'aller voir sur place la « réalité » d'une œuvre littéraire. C'est un marché important qui a malheureusement souffert des restrictions liées à la pandémie de Covid, mais qui est appelé à renaître quand ces restrictions auront toutes été levées. Ce tourisme est naturellement dépendant du degré de précision dans les œuvres originales comme dans leurs traductions ; à la publication du *Roman de Bergen* en 2007, les Berguënois ont pu voir des touristes français déambuler dans les rues de la deuxième ville de Norvège en s'orientant grâce aux volumes de la trilogie (c'est une hexalogie en France) autant que grâce à des guides plus classiques. On peut faire la même chose à Oslo grâce aux romans de Jo Nesbø entre autres, et des circuits touristiques sont d'ailleurs apparus dans les villes scandinaves qui servent de cadre aux séries littéraires policières les plus populaires. On comprend dès lors que si la traduction n'est plus conforme à l'original sur les descriptions et les noms de lieux, ce tourisme particulier n'a plus de raison d'être.

Ensuite, l'exotisme, qui est à la base davantage une notion liée à la création littéraire, est aussi présent quand il est question de *re*-création littéraire, donc de traduction. Le lecteur qui lit un roman nordique attend, consciemment ou non, un certain nombre d'éléments qui doivent satisfaire sa curiosité, le dépayser, lui faire appréhender *l'autre*. En ce sens, il serait absurde que si un roman a pour cadre la Suède, la Norvège ou le Danemark, à plus forte raison l'Islande, les personnages portent des noms et des prénoms français, que les voies de circulation aient aussi des noms à consonance française (« la grand-rue d'en haut » pour « Øvre storgata ») ou que les hôtels et restaurants aient des raisons sociales telles que « L'hôtel du prince » ou « Le café de la bourse ». Ces cas de surtraduction seraient une source de frustration pour la majorité des lecteurs.

Enfin, plus généralement, ces traductions posent aussi un problème d'authenticité (donc de crédibilité, qui plus est dans un roman policier) et de cohérence puisqu'il y a dans les œuvres originales des noms de

personnes et de lieux qu'on ne pourra pas traduire. Traduire « Storgata », c'est possible, « grand-rue » existe en français. Traduire Puddefjord (à Bergen), c'est pour ainsi dire impossible étant donné que l'étymologie du terme norvégien est très incertaine. Mais dès lors, faut-il traduire l'un en sachant que le deuxième restera nécessairement sous sa forme originale ?

De la même façon, les prénoms Pål, Jon, Lars ou Kristoffer ont des équivalents français : Paul, Jean, Laurent et Christophe. En revanche, Trude, Gro, Olav et Svend, n'en ont pas. Pour un souci de cohérence autant que d'authenticité, il vaut mieux ne pas traduire ou adapter ces prénoms, au risque de faire croire à des coquilles ou des fautes d'orthographe, puisque les prénoms féminins Agnes, Susanne, Sofie ou Cecilie ne sont pas rares en Norvège ou au Danemark.

Il ne faut cependant pas oublier que les romans policiers sont des œuvres de *fiction*, et qu'à ce titre, ils montrent *une* réalité. C'est un phénomène qui apparaît à plusieurs niveaux, notamment dans les descriptions ou les références directes : certains auteurs ne nomment pas les lieux, mais les descriptions qu'ils donnent permettent, quand on connaît, de savoir où les choses se passent. D'autres, comme Inger Wolf, ajoutent à la réalité des éléments fictifs nécessaires au roman, avec le risque, pour eux, de se le voir reprocher dans de petites communautés où les auteurs sont fatalement très proches de leurs lecteurs. L'écrivain norvégien Knut Faldbakken raconte de son côté qu'utiliser un contexte réel dans une assez petite ville norvégienne, Hamar, lui a valu lors d'une rencontre une remarque d'un voisin de la maison où il situait un meurtre ; envieux, ce voisin espérait que le prochain crime, s'il y en avait un, aurait lieu chez lui.

En outre, puisqu'on est dans la littérature policière, les meurtres sont des éléments centraux, et les policiers qui n'en font pas intervenir rencontrent rarement un grand succès. Monica Kristensen a eu le courage d'écrire un roman (Kristensen 2011) dont l'intrigue était basée sur une disparition et non un homicide, avec un succès relatif. Or, dans ces sociétés, les homicides volontaires ne sont en réalité pas si fréquents, d'où une image faussée de ce que sont ces sociétés : en Islande par exemple, les auteurs font en un seul roman qui s'étire sur deux ou trois semaines bien plus de victimes que les véritables criminels en plusieurs années, ce qui faisait dire à Árni Þórarinnsson lors d'une de ses visites au

festival des Boréales que les plus grands « criminels » d'Islande, en fin de compte, ce sont les auteurs de romans policiers.

Du côté de la structure narrative du roman policier, on peut dire qu'elle est plus systématique que dans les autres genres. Les possibilités sont moins nombreuses en raison de l'impératif pour les auteurs de respecter les règles du genre, sans quoi le lecteur est perdu ou frustré. Cet impératif rend la recherche de l'originalité plus compliquée et peut entraîner un glissement vers d'autres sous-genres.

Ce n'est une difficulté que pour l'auteur. Dans une tradition sourcière, le traducteur respecte l'écrit même s'il n'est pas d'accord avec ce qui est écrit, ce qui le place lui-même de façon assez amusante, puisqu'on parle de romans policiers généreusement garnis de meurtres et d'autres crimes, dans une position de mercenaire: le traducteur est payé pour faire faire à des personnages ce qu'un commanditaire, l'auteur de l'œuvre originale en l'occurrence, a décidé qu'ils feraient. Le point de vue du traducteur n'entre pas en ligne de compte. Si un écrivain choisit d'éliminer un personnage sympathique, comme c'est le cas de la policière Ellen dans *Rouge-gorge* de Jo Nesbø, le traducteur n'a pas le droit d'intervenir et d'épargner cette pauvre jeune femme. Il doit écrire en français correct son supplice et son trépas, quoi qu'il lui en coûte. Un autre exemple de cette situation a valu à Gunnar Staalesen de très nombreuses critiques (amicales et bienveillantes) après qu'il a eu fait mourir Karin Bjørge, l'une des femmes importantes dans la vie de son détective Varg Veum, à la fin d'un de ses romans récents (Staalesen 2017). Ce n'est naturellement pas exclusif à la littérature scandinave, mais les exemples sont nombreux dans ce domaine.

Succès et réception

On entend souvent dire que la qualité de langue, de style et de rédaction d'une traduction contribue beaucoup à son succès. Ce n'est pas faux, mais ce postulat ne doit pas être pris seul. Il vaut sans doute mieux le voir dans l'autre sens: si un texte français est mal rédigé, plein de lourdeurs, de répétitions (encore une phobie française) et d'approximations, il y a peu de chances qu'il se vende bien et personne ne voudra le lire, qu'il s'agisse d'une traduction ou d'un texte original. En revanche, si on veut qu'une traduction ait une chance de plaire et de rencontrer un certain succès en France, le soin apporté à la langue et au

style reste la priorité. En conséquence, les raisons essentielles du succès d'une traduction sont à mon avis plutôt à chercher dans l'intrigue, dans les ambiances, dans ce que le texte éveillait chez le lecteur dès la version originale. Il est peu probable qu'une œuvre policière scandinave récente n'ait connu aucun succès dans son pays d'origine et soit devenu un best-seller à la traduction, pour une simple question de logique et de chronologie : si un livre ne rencontre pas le succès à l'étranger, on peut raisonnablement penser qu'aucun éditeur français ne l'achètera pour le faire traduire, et qu'il ne sera donc jamais traduit. Pour le formuler autrement, une mauvaise traduction peut perdre un livre, mais une très bonne traduction ne suffit pas en elle-même à assurer son succès.

Certains romans étrangers n'étaient pas particulièrement bien écrits en version originale, ce qui ne les a pas empêchés de rencontrer un énorme succès en France. Mais c'est leur contenu, leur fond, qui a conditionné leur succès en France ; la qualité littéraire du texte cible ne fait en somme que permettre à l'œuvre originale de conserver ses chances de succès, sans lui en donner davantage. Mais ce succès est le résultat d'un travail souvent colossal de réécriture de l'original par le traducteur français.

Ces romans bâclés sur le plan de l'écriture, ce qui n'est pas un trait exclusivement nordique, sont en définitive les textes les plus difficiles à traduire, étant donné qu'il faut faire l'effort d'imaginer ce que serait le message original de l'auteur s'il avait été bien formulé. Les doutes que le traducteur peut avoir sur le sens véritable d'un passage ne ressortissent plus à la langue, mais au style (ou à l'absence de style) de l'auteur, voire à des tics d'écriture qu'il n'est pas toujours facile de distinguer clairement des structures de la langue source, indépendamment de l'auteur. Anne Holt, par exemple, utilise une très grande quantité d'adverbes dans toutes les phrases qu'elle écrit, par souci de précision peut-être, mais le résultat en norvégien est un cauchemar pour le traducteur, à plus forte raison parce qu'une majorité d'adverbes en français se terminent par *-ment*, et leur accumulation à la traduction crée un phénomène de fausse répétition qui est très vite indigeste, ou rend le style parodique, à la Queneau.

La réception d'une œuvre dépend aussi en grande partie de la façon dont les particularités de la culture source sont traitées à la traduction. C'est un domaine très vaste, et une très grande partie des choix de

traduction tournent autour de ce thème. En plus des noms de personnes et de lieux, comme mentionné plus haut, la façon dont les gens s'adressent les uns aux autres peut être sérieusement problématique, les traducteurs du japonais sont peut-être les mieux placés pour le savoir. Dans les cultures nordiques, comme avec l'anglais, par exemple, c'est le tutoiement qui illustre le mieux ces difficultés. En effet, la Suède, le Danemark et la Norvège ont presque complètement abandonné le vouvoiement, et dans ces pays, «on tutoie tout le monde, même le roi» (ou la reine au Danemark). Mais les cas de figures véritablement problématiques ne sont finalement pas très nombreux, puisqu'on peut transposer assez facilement une situation en France et imaginer si les personnages se tutoieraient ou se vouvoieraient; deux adultes qui ne se connaissent pas, chez qui on peut espérer une certaine correction et un peu de courtoisie, se diront «vous»; deux enfants, même s'ils ne se connaissent pas, se diront «tu». En revanche, il arrive parfois dans un roman que deux personnages adultes fassent connaissance (et se vouvoient, donc) et amorcent une relation qui peut être humaine, amicale, professionnelle ou, souvent, sentimentale. On voit bien que le vouvoiement n'est pas appelé à durer, il y a fatalement un moment où il va falloir passer, tout naturellement, au tutoiement. Or, dans ces cultures, le vouvoiement n'existant pour ainsi dire plus (c'est au mieux un archaïsme patent, au pire une volonté délibérée et revendiquée de tenir son interlocuteur à une distance plus que respectable), le passage du vouvoiement au tutoiement n'existe plus non plus, alors qu'il va bien falloir qu'on le trouve dans la version française. C'est au traducteur de sentir quand ce passage va se faire, et de décider de façon assez arbitraire qu'à partir de ce moment-là, le vouvoiement sonne faux, artificiel, et qu'on «entend» spontanément des «tu» et plus des «vous». Il peut y avoir des événements sur lesquels s'appuyer (une nuit passée ensemble, par exemple...), des ambiances particulières dans lesquelles on tutoierait presque automatiquement quelqu'un qu'on commence à connaître (situation d'urgence, de crise, de beuverie...). Mais le changement doit s'opérer progressivement si possible, et surtout sans les formules creuses et pataudes qu'on peut trouver en français à cette occasion et qui seraient des ajouts difficilement acceptables.

Relations et rôle

La relation entre les traducteurs et les maisons d'édition est bonne dans l'ensemble, mais elle ne peut naturellement pas être parfaite. Il y a toujours des points de friction, la plupart du temps sur des questions d'ordre esthétique et donc sur des points très subjectifs assez difficiles à trancher. Contractuellement, le dernier mot revient au traducteur, mais les points litigieux font systématiquement l'objet d'une discussion avec l'éditeur. Deux visions peuvent s'opposer, parfois avec une certaine violence.

Les contraintes liées au genre policier s'imposent d'elles-mêmes, elles sont plus ou moins expressément imposées par le genre, plus que par les maisons d'édition. Mais il y a deux cas de figure. Le premier regroupe les éditeurs qui considèrent que la littérature policière est avant tout de la littérature, et qui appliquent à ce genre les mêmes règles et les mêmes contraintes qu'à n'importe quel autre genre de littérature. Le second est représenté par des éditeurs qui ont un certain point de vue sur la littérature policière, très souvent fait de préjugés, et pour qui un texte policier ne doit pas être trop littéraire, trop soigné, trop travaillé. Certains éditeurs interdisent par exemple purement et simplement l'usage des notes, ou bien parce qu'elles interrompent la lecture de ce qu'ils espèrent être un « *page turner* », ou bien parce qu'elles apportent une dimension didactique ou informative dont ils ne veulent pas. C'est un problème, car il y a beaucoup d'allusions aux cultures, à l'histoire, des jeux de mots... Si on n'explique pas, il y a un risque d'incompréhension ou d'erreur de compréhension du public. La solution de facilité consiste à supprimer le passage, mais ce n'est pas honnête. Alors il faut glisser quelques informations dans le texte, pour permettre au lecteur de comprendre. Dans le texte de préférence, puisque la note peut être dangereuse, avec le risque d'être trop didactique, et il faut faire attention au public visé : les notes ne doivent pas donner l'impression au lecteur qu'on le prend pour ce qu'il n'est pas. Pour le reste, la majeure partie des éditeurs respectent le texte original et ne grossissent pas le trait à la traduction, pas plus qu'ils ne cherchent à atténuer ce qui peut choquer.

Toujours pour l'aspect éditorial, les lecteurs sont souvent surpris que le traducteur n'ait pour ainsi dire aucun pouvoir sur le choix du titre, qui est essentiellement marketing. Le traducteur doit se contenter d'expliquer ce que signifie le titre originel, et les éditeurs ne peuvent

plus se reposer sur un titre de travail, qui serait le plus souvent une traduction littérale du titre original : il leur faut un titre définitif très tôt pour lancer l'opération commerciale, ce qui peut créer des difficultés, en particulier si le titre existe déjà dans la langue cible. Le problème apparaît aussi si le titre à la traduction devient ambigu. C'est ce qui s'est produit avec un roman de Helene Uri, dont le titre original était *Den rettferdige*, soit « Le juste » : en français, on pensera sans doute plutôt aux Français qui ont aidé des familles juives pendant la Deuxième Guerre mondiale : c'est une fausse piste par rapport au livre, puisque *juste* est à prendre au sens premier, synonyme d'équitable, d'une personne éprise d'équité et de justice. C'est donc un titre qui a dû être changé en accord avec l'éditeur et l'auteur.

Cet exemple montrait une ambiguïté sur le sujet traité, un exemple d'un roman de Jo Nesbø montre que l'ambiguïté peut porter sur le genre du livre : son roman *Panserhjerte* est particulièrement violent et n'a rien d'un roman à l'eau de rose. Le titre, peut-être pas le meilleur que l'auteur et l'éditeur auraient pu choisir, renvoie à un passage dramatique très précis et assez court dans le livre, et ferait référence à ce que les cardiologues appellent une tamponnade cardiaque, un atemi chez les karatékas. Pris dans ce sens, un roman policier pourrait difficilement s'intituler *Tamponnade cardiaque* parce que les lecteurs risquent de ne pas comprendre de quoi on veut parler, mais *Atemi* est à éviter aussi parce que le texte n'a rien à voir avec le milieu des arts martiaux. Resterait la traduction littérale, l'élément « panser » renvoyant à un blindage, « hjerte » signifiant « cœur ». Donc un roman policier dont le titre français serait *Cœur blindé*. Chez Harlequin, peut-être, mais pas à la Série Noire. C'est finalement un titre de travail norvégien (*Leoparden*) qui a été retenu, et le roman s'intitule en français *Le léopard*².

Un autre paramètre qui peut intervenir de façon assez présente dans l'acte de traduction des romans policiers tout particulièrement est que l'éditeur commence la promotion avant la fin de la traduction, et que les délais sont de plus en plus courts. C'est en outre un processus qui s'accélère depuis une dizaine d'années, je dirais ; il semble de plus en plus urgent, du point de vue des éditeurs, de proposer la traduction d'un texte qui s'annonce sensationnel. C'est un problème pour le traducteur,

² Le traducteur intervient également peu dans le visuel de couverture. Il explique le thème et l'esprit, mais c'est le graphiste qui choisit.

qui travaille parfois sur des épreuves ou des romans achetés sur synopsis, d'où un travail de traduction en même temps que d'écriture. Éric Boury en a fait les frais il y a quelques années. Plus fréquemment, le traducteur peut être amené à traduire un roman terminé mais pas finalisé ; il reste des incohérences ou des erreurs dans le texte source, qu'il revient au traducteur de trouver et de rectifier à la traduction. C'est dans certains cas un travail considérable, en plus de celui de la « simple » traduction, et c'est source d'erreurs involontaires quand la version finalement publiée en langue source diffère de celle qui a servi pour la traduction.

Conclusion

En guise de conclusion, on ne pourra qu'insister sur le refus conscient et délibéré des auteurs de romans policiers scandinaves de céder à un manichéisme facile entre le bien et le mal, entre des êtres foncièrement mauvais qui sont destinés dans ce genre de romans à être les criminels, et des êtres intrinsèquement bons qui se répartissent les deux principaux rôles restants : les victimes et les enquêteurs. Depuis la naissance du roman social au XVIII^e siècle et son évolution au XIX^e siècle, les auteurs scandinaves ont toujours suivi un principe fondamental du genre, selon lequel les choses sont plus compliquées et ne s'arrêtent pas à une dichotomie bons/mauvais, ce qui se traduit avec le plus de clarté dans le postulat que les auteurs de crimes contre la société (car contre ses membres, le plus souvent) sont à l'origine des victimes de cette même société.

L'histoire du genre, surtout à partir des années 1960, fait que le roman policier scandinave partage de nombreux points communs avec ses pendants français ou anglo-saxon, puisqu'il en est essentiellement l'adaptation ou l'importation, selon un mode opératoire bien connu en Scandinavie : une catégorie de sagas écrites à partir du milieu du XIII^e siècle, les sagas de chevaliers, regroupe des textes inspirés entre autres par les écrits de Chrétien de Troyes et les chansons de geste (voir par exemple à ce sujet Boyer 1996, 52). Les caractéristiques du roman policier nordique ne diffèrent donc pas beaucoup de ce qui s'écrit en France, en Angleterre ou aux États-Unis, et le rôle du traducteur est sensiblement le même que celui de ses collègues qui traduisent des textes venus d'Outre-Manche ou d'Outre-Atlantique.

Bibliographie

- Bouquet, Philippe, 2010, « Qui a tué le roman policier suédois ? », *Nordiques*, n° 22, p. 95-107.
- Boyer, Régis, 1996, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard.
- Kingston Pierce, J., 2000, « January interview - Ian Rankin: The accidental crime writer », *January Magazine*, janvier, <https://www.januarymagazine.com/profiles/ianrankin.html>.
- Kristensen, Monica, 2011, *Le sixième homme*, Gaïa Polar, Montfort-en-Chalosse, Gaïa Editions.
- Labrousse, Morgane, 2014, « Les traducteurs ont la parole (Tradabordo) – Christine Berlioz (Danois/Français) », *Les traducteurs ont la parole (Tradabordo)* (blog), 25 janvier, <http://tradabordo2.blogspot.com/2014/01/christine-berlioz-danois-francais.html>.
- Larsson, Björn, 2010, *Döda poeter skriver inte kriminalromaner – ett slags kriminalroman*, Stockholm, Norstedts.
- Larsson, Björn. 2012. *Les poètes morts n'écrivent pas de romans policiers*, traduit par Philippe Bouquet, Paris, Grasset.
- Mytting, Lars, 2011, *Hel ved – alt om hogging, stabling og tørking – og vedfyringens sjel*, Oslo, Kagge forlag.
- Nesbø, Jo, 2006, *L'étoile du diable*. Série Noire, Paris, Éditions Gallimard.
- Staalesen, Gunnar, 2017, *Le vent l'emportera*, traduit par Alex Fouillet, Montfort-en-Chalosse, Gaïa Éditions.
- Vanoncini, André, 1997, *Le roman policier*, Que sais-je ? 1623, Paris, Presses universitaires de France.