



Belphégor

Littérature populaire et culture médiatique

19-1 | 2021

Écritures et formats médiatiques

“– Centrale de la police, quelle est votre urgence ?” : Le style américain du *best-seller* francophone contemporain

Laetitia Gonon



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/3785>

DOI : 10.4000/belphegor.3785

ISSN : 1499-7185

Éditeur

LPCM

Référence électronique

Laetitia Gonon, « “– Centrale de la police, quelle est votre urgence ?” : Le style américain du *best-seller* francophone contemporain », *Belphégor* [En ligne], 19-1 | 2021, mis en ligne le 24 juin 2021, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/3785> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/belphegor.3785>

Ce document a été généré automatiquement le 6 juillet 2021.



Belphégor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

“– Centrale de la police, quelle est votre urgence ?” : Le style américain du *best-seller* francophone contemporain

Laetitia Gonon

- 1 « *Centrale de la police, quelle est votre urgence ?* » : ainsi commence la retranscription de l'appel téléphonique passé par le témoin Deborah Cooper aux « urgences de la police » dans le roman *La Vérité sur l'affaire Harry Quebert*¹ qui permet à son auteur, Joël Dicker, de s'installer dans la liste des auteurs de *best-sellers*.
- 2 La formule citée paraît étrange en français, mais familière à la fois. Nous l'avons en effet entendue, mais en américain, dans presque tous les films et épisodes de séries policières venus des États-Unis : « Centrale de la police, quelle est votre urgence ? » est la traduction littérale – ici un calque grammatical² – de *nine-one-one, what's your emergency ?*.
- 3 L'intrigue du roman de Dicker se passe aux États-Unis ; mais Joël Dicker est suisse francophone. De même Guillaume Musso, Marc Levy, Maxime Chattam, tous auteurs français de *best-sellers* à tendance policière depuis le début des années 2000, mettent souvent en scène (mais pas exclusivement) des héros américains dans une intrigue américaine. Ils sont nombreux, en ce début de XXI^e siècle, à écrire en français des *best-sellers* « internationaux³ ». Pour renforcer le cadre américain de leurs intrigues, ces auteurs ont souvent recours à différentes stratégies d'américanisation du texte, jusqu'à provoquer un effet très proche de celui de la pseudo-traduction⁴. De fait, cette dernière a une histoire dans le roman policier paru en français, en particulier dans le roman policier traduit de l'américain à partir des années 1940 : la pratique de traduction de la « Série Noire » de Gallimard⁵ s'en rapproche, et l'aventure éditoriale de *J'irai cracher sur vos tombes* (1946) en est un exemple bien connu⁶.
- 4 *Et si c'était vrai* de Marc Levy et tous ses épigones ne sont cependant pas des pseudo-traductions : les auteurs se présentent bien comme tels (et non comme de simples

traducteurs, ainsi que l'avait fait Vian); et il n'y a pas d'intention mystificatrice explicite⁷. Cependant, ces textes émettent des signaux tendant à les faire passer pour des textes traduits, ou du moins à suggérer une traduction⁸, qui serait d'ailleurs moins celle d'un texte-source romanesque que celle de dialogues de séries américaines, consommées sur le même rythme que ces *best-sellers*⁹. C'est à ce qu'on pourrait appeler cet « effet traduit » que je vais m'intéresser ici, en m'appuyant sur un corpus de 16 romans parus dans les vingt dernières années et écrits par Marc Levy (dont le premier succès est en 2000 *Et si c'était vrai*), Guillaume Musso, Maxime Chattam et Joël Dicker. Les romans dont il sera question ici constituent un bon échantillon¹⁰ de ce phénomène du *best-seller* francophone américanisé.

- 5 Quels sont les signaux qui enclenchent à la lecture cet effet traduit ? Je les envisagerai sur le plan de la langue. Dans une section liminaire, je montrerai comment le style parfois approximatif de ces ouvrages suscite involontairement à la lecture l'impression d'une traduction. Je m'attacherai plus précisément ensuite aux nombreux anglicismes¹¹ qui parsèment ces textes romanesques, puis aux traductions auxquelles procèdent les auteurs dans leur propre texte ; enfin, le rapport à la langue américaine peut conduire au développement de segments didactiques voire touristiques qui renforcent l'américanité de l'intrigue.

Style approximatif et effet traduit

- 6 Les quatre auteurs étudiés sont particulièrement prolifiques : Musso publie un roman tous les ans depuis 2004, Levy presque de même depuis 2000. Maxime Chattam sort parfois plusieurs ouvrages la même année ; il est depuis 2002 l'auteur de 27 romans, et de nouvelles. Joël Dicker a cinq longs romans à son actif depuis 2012. Ils écrivent vite et vendent beaucoup. Sans doute du fait de la pression éditoriale, qui n'est pas sans rappeler celle qui pesait sur les feuilletonistes du XIX^e siècle, leurs textes ne sont pas exempts de confusions linguistiques, comme le seraient des traductions bâclées pour cause d'impératifs financiers. La posture involontaire de l'auteur en traducteur sous-payé et pressé par le temps contribue à donner, à la lecture, l'impression d'un texte traduit, car mal traduit.

Confusions linguistiques

- 7 Ces dernières peuvent s'incarner tout d'abord dans des confusions phraséologiques, comme si le roman, s'écrivant à coups de poncifs, les alignait sans grand souci de cohérence : « Quand elle est seule, ce qui est souvent le cas, elle écoute de la musique classique à tue-tête, parce que seuls Bach, Grieg et Glenn Gould réussissent à étouffer l'écho de sa solitude¹². » On chante à tue-tête, puisque l'expression signifie « d'une voix très forte et plus aigüe que la normale¹³ ». Mais on n'écoute pas de la sorte – par ailleurs, on peut douter de la possibilité de chanter à tue-tête Bach, Grieg et Glenn Gould ; ce serait ici le référent qui poserait problème, si l'on passait outre l'association du verbe et de la locution adverbiale.
- 8 Ces confusions phraséologiques cependant sont plus rares que des confusions orthographiques : Musso comme Levy retranscrivent mal l'anglais ou ses patronymes. Ainsi de ce personnage qui, dans un *dîner*, se voit proposer le plat du jour : « – Poitrine de poulet aux herbes et *mash potatoes* à l'ail¹⁴. » Le groupe en italique signifie « réduisez

les pommes de terre en purée » – le plat désigné est en réalité des *mashed potatoes*. Ici c’est la forme verbale anglaise qui fait défaut¹⁵. Marc Levy, lui, retranscrit parfois mal les noms propres : « – Par moments, quand je discute avec toi, j’ai l’impression d’être téléportée dans un épisode des *Monthy Python*¹⁶ », dit un personnage, alors que l’auteur ajoute un *h* de trop au nom de la troupe. C’est le même Levy qui, dans son premier *best-seller*, fait cette analogie attendue (le lieu décrit est un *diner*) : « Du trottoir d’en face, le lieu ressemblait à une toile de Hooper¹⁷ » ; le peintre perd un *p* pour gagner un *o*. On peut s’étonner qu’aucun relecteur n’ait corrigé (malgré des rééditions) ce qui est sans doute moins une coquille que le résultat d’une écriture dont il importe peu de surveiller la correction. Ainsi peuvent surgir des conflits entre le français et l’anglais.

Impossibles traductions

- 9 Écrivains de langue française, mais truffant leurs textes d’anglais, les auteurs de ce corpus ne savent parfois plus forcément à quelle langue se fier. Maxime Chattam est très attentif à faire plaisanter ses personnages en anglais, dans des jeux de mots qu’il traduit consciencieusement par des notes (par exemple dans *L’Âme du mal*¹⁸ ou dans *Que ta volonté soit faite*¹⁹). Mais il peut à l’occasion oublier que ses dialogues sont censés se dérouler dans une autre langue, et y glisse alors d’autres jeux de mots, en français cette fois-ci. Dans l’exemple suivant, un suspect vient de couper la tête d’une poule devant le policier qui enquête : « Un violent tremblement secoua Brolin quand il réalisa soudain qu’il s’agissait peut-être d’un poulet plutôt que d’une poule. La métaphore était très parlante » (*AdM* : 478). Si l’on dit bien *poulet* pour « policier » en argot français, rien de tel en américain. Dans le texte romanesque voisinent alors, au point de se contredire, la langue supposément parlée par les personnages et celle écrite par l’auteur-narrateur et dans laquelle il rédige en effet les dialogues des personnages. La posture de traducteur que peut adopter le narrateur disparaît dans ce cas, alors qu’elle est affirmée à bien des moments, comme on le verra ensuite.
- 10 Enfin, lorsqu’un personnage fait l’exégèse du discours d’un autre, il prend comme référence la langue française, quand bien même, plus avant ou après dans l’intrigue, des notes traduisent des expressions anglaises : « May le remercia encore de tout le mal qu’il se donnait pour elle, et Keith, en attrapant ses clés sur la table avant de se lever, se demanda si son “elle” était au singulier ou au pluriel » (*DdS* : 103). En anglais, *for her* et *for them* ne sont cependant pas homophones, et la confusion est impossible.
- 11 Peu importe, en réalité, que le signifiant soit peu cohérent²⁰, en contradiction avec d’autres passages du même livre, ou mal orthographié : le but de l’anglais dans le texte français est uniquement d’évoquer son référent, c’est-à-dire l’Amérique romanesque, touristique et télévisée. Dans les exemples liminaires que je viens de présenter, il s’agirait juste d’un défaut du travail éditorial : mais si l’effet de réception est involontaire, il contribue malgré tout – certes marginalement – à l’effet traduit que je vais analyser ici. Car il n’y rien d’involontaire dans la posture d’écrivain-traducteur travaillée par les romanciers de mon corpus : l’effet traduit cette fois-ci est très concerté, et se construit grâce à nombreux anglicismes. Entrons dans le détail de ces derniers.

L'anglais dans le texte

- 12 Les anglicismes sont importants dans ces *best-sellers* dont l'intrigue est américaine : les auteurs, pour renforcer le dépaysement de l'action, insèrent dans leur récit des mots et des expressions anglais qu'ils ne traduisent pas, soit parce qu'ils sont aussi employés en français, soit parce qu'ils sont facilement traduisibles par le lecteur.

Les anglicismes du décor américain

- 13 New York est souvent le cadre de l'action : outre les toponymes (*Times Square*, *Central Park*, *Grand Central Station*, etc.), les éléments les plus typiques de cette métropole apparaissent en anglais dans le texte.
- 14 Ce sont par exemple ceux qui concernent l'urbanisme : Maxime Chattam parle de « borough²¹ », Guillaume Musso décrit systématiquement et succinctement des *brownstones* : « C'était l'un de ces *brownstones* construits à la fin du XIX^e siècle, avec une façade de pierres brunes et un joli jardin²² ». Le mot *brownstone* est assez transparent de l'anglais au français, mais le sens du composé anglais n'est pas compositionnel (une²³ *brownstone* n'est pas une pierre brune, mais, par métonymie, un certain type de maison construit en pierre brune) – d'où la définition plus étendue du narrateur dans le groupe participial. Dans un autre roman, Musso adopte une expansion nominale indiquant la matière : « La 71^e Rue était une artère calme, typique de l'Upper West Side, bordée d'élégantes *brownstones* en grès rouge²⁴ ».
- 15 New York est aussi réputée pour la hauteur de ses *buildings* (anglicisme fréquent chez ces auteurs), et plus largement son paysage urbain, étudié depuis des décennies en cours de géographie au collège²⁵. On en trouve le souvenir dans les romans de Chattam, Levy et Musso : à ce passage contemplatif – « Elle resta là de longues minutes à réfléchir en admirant à travers la baie vitrée la *skyline* désormais amputée de Manhattan » (*AdM* : 29) – peut faire écho ce court segment descriptif : « Sur une tapisserie de nuages gris perle se détachait la longue silhouette de la *skyline* du sud de Manhattan » (*FdB* : 543).
- 16 Mais les anglicismes que l'on retrouve massivement chez les quatre auteurs étudiés désignent plus fréquemment la nourriture consommée par les Américains. Chez Guillaume Musso en particulier, les personnages mangent souvent – voici deux exemples parmi beaucoup d'autres :
- Elle s'installa sous un panneau radiant qui chauffait la terrasse et leva la main pour commander un verre de pinot gris et une assiette de *crab cakes*. (D : 93)
Des miettes sur les draps. Du soleil dans nos œufs *sunny-side up*²⁶.
- 17 Les romans de Dicker, Musso, et consorts regorgent aussi de *donuts*, *pancakes*, *bagels* etc. Dans ces cas comme dans les précédents, l'anglicisme est volontiers marqué par l'italique (de fait, les œufs *sunny-side up* sont des... œufs au plat, mais il est plus exotique de leur donner leur nom américain). Si l'anglicisme est passé dans la langue française, qu'il n'est plus un xénisme²⁷, c'est-à-dire que son référent est également fabriqué et consommé en France (sans y exister déjà, comme l'œuf au plat), l'italique peut disparaître²⁸.
- 18 Le lieu de consommation de ces mets américains en « quantités gargantuesques²⁹ » est assez fréquemment le *diner*, qui cristallise les représentations stéréotypées des États-Unis³⁰. En voici un exemple pour chaque auteur :

C'était un *diner* hors du temps qui sentait bon le New Jersey avec ses banquettes en moleskine usées et ses chromes patinés (PJTA : 50).

[A]ssis à cette misérable table de bois collante de graisse et de sirop d'érable, dans ce *diner* d'une petite ville du New Hampshire, Harry avait écrit son immense chef d'œuvre, celui qui avait fait de lui une légende de la littérature (VAHQ : 38).

J'ai été fleuriste à la sauvette à Penn Station, vendeuse chez Macy's au rayon chaussures – payée à la commission comme tous les intérimaires – serveuse dans un *diner* sur la 10^e Avenue [...] (AIDB : 231).

Au début Ingmar avait refusé jusqu'à l'idée : aller servir dans un *diner*, le soir de surcroît, n'était pas digne d'une luthérienne sérieuse et d'un Petersen respectable (QVSF : 53).

- 19 Musso peint le *diner* typique : « hors du temps » signifie en réalité ancré dans la culture télévisuelle depuis les années 1960, comme le suggère le groupe prépositionnel qualifiant qui suit (cf. la scène du *diner* dans *Grease*³¹, en 1978). Chez Dicker, le *diner* est également associé à la localisation géographique, le toponyme étant marqueur d'américanité – le New Jersey chez Musso, la 10^e Avenue chez Levy, ici le New Hampshire –, mais aussi à l'anonymat d'un trou perdu, assez signifié par les expansions du nom « table de bois » et de « ville » : « misérable », « collante de graisse et de sirop d'érable », suggèrent que le lieu est surtout fréquenté par des gens peu regardants sur l'hygiène, des Américains profonds ; la « petite ville » renforce ce caractère « hors du temps », figé dans les représentations et « dans son jus³² ». Son éloignement des grandes villes rejoint l'éloignement dans le temps ; les deux contrastent avec le haut degré de « immense chef-d'œuvre » et « légende de la littérature », qui tirent le client du *diner* de son anonymat pour lui rendre sa grandeur.
- 20 Dans les deux autres citations, le *topos* est autant celui du *diner* que celui de la serveuse de *diner*, une jeune femme qui doit payer ses études ou pour qui le *diner* est un premier boulot³³. Il s'agit ici de représentations figées ; mais elles le sont aussi dans la langue, et l'on rencontre souvent dans ces romans des phraséologismes américains aisément compréhensibles.

Phraséologie niveau débutant

- 21 Il ne s'agit plus alors d'un mot en anglais dans le texte français, mais d'une expression figée, idiomatique, et cependant compréhensible par le lecteur français moyen, par exemple parce qu'elle est courte et use d'un lexique simple : « La vie avait repris son cours. *Business as usual* » (EA : 32). Musso utilise volontiers des proverbes anglais trouvant un équivalent littéral en français (le calque phraséologique est passé dans la langue), afin de faciliter la compréhension³⁴ : « Qu'importe, Evie attendrait jusque-là. *Revenge is a dish best savored cold...* » (PJTA : 256).
- 22 La phraséologie utilisée par Musso et les autres emprunte également aux séries ou au cinéma américains : « “*When the shit hits the fan, it spreads all over*” était l'adage préféré de Freddy Olson, son collègue de bureau³⁵. » L'expression, dont la traduction littérale serait « Quand la merde atteint le ventilateur, elle se répand partout » se retient facilement par son caractère imagé et argotique ; elle est très populaire aux États-Unis, et s'entend donc à la télévision. Levy met d'ailleurs en abyme l'influence des séries télévisées dans ses romans : « – Je n'avais pas rêvé, Rigby, tu m'as vraiment texté “*Abort Mission*” à trois reprises. En fait tu ne regardes pas la télé, tu la manges³⁶ ! » (DdS : 85.) Eleanor-Rigby reprend en effet la phraséologie des séries d'espionnage – *abort mission*,

« abandonner la mission » –, auxquelles le lecteur de Marc Levy lui-même n’a sans doute pas échappé.

- 23 Les anglicismes dans le texte participent donc, lorsqu’ils peignent la ville américaine, de segments descriptifs minimaux évoquant la couleur locale, mais créent aussi la connivence avec des lecteurs amateurs de séries télévisées, dans une même communauté culturelle et linguistique ; lorsque les expressions figées apparaissent dans le discours rapporté des personnages, elles renforcent également le cadre américain de l’intrigue.
- 24 Mais il est plus fréquent que l’auteur traduise lui-même les termes anglais qu’il emploie : l’effet traduit est alors renforcé, puisque l’auteur se fait le traducteur de son propre texte³⁷.

La traduction de l’anglais dans le texte

- 25 En ce cas, soit l’anglais est présent dans le texte uniquement par sa traduction entre guillemets ou en italique, soit il coexiste avec le français, dans le corps du texte ou en note de bas de page.

Calques de l’anglais

- 26 Le narrateur semble alors traduire une expression américaine par un calque français, sans la présence de la langue source ; ce sont des cas assez rares, qui concernent essentiellement le lexique. Dans l’exemple suivant, observons le groupe nominal entre guillemets : « Il existait probablement une “ligne de temps” où elle pourrait rencontrer un Matthew veuf qui n’aurait aucun souvenir de leurs échanges précédents » (D : 230). L’expression « ligne de temps » est ici employée en connotation ou modalisation autonymique, c’est-à-dire qu’elle est à la fois prise dans son sens usuel, et à la fois signalée comme un emprunt³⁸. Les guillemets s’expliquent certes par la difficulté à penser la situation pour le personnage – il faut inventer une expression pour exprimer le décalage temporel surnaturel vécu par les héros –, mais aussi par la traduction de l’anglais *timeline*, plus fréquent dans cette langue que dans la nôtre³⁹.
- 27 Marc Levy a recours au même usage de la connotation autonymique pour des mots traduits de l’américain : « Maureen lui demanda s’il avait entendu parler de la *dépression de surmenage*⁴⁰ ? » (ESCV : 63.) Il s’agit là de la traduction de *burn-out*, l’italique indiquant un emprunt à un lexique spécialisé⁴¹, ainsi qu’une traduction.
- 28 Chez Dicker, c’est le calque de l’adjectif *comfortable*, employé comme en anglais, que l’on trouve dans deux de ses romans (je souligne) :
Elle apporta ensuite du café, des gaufres, des biscuits et des fruits, et disposa un coussin sur sa chaise *pour qu’il soit comfortable* (VAHQ : 420).
Je lui achetai tout l’attirail des chiens heureux : balles en caoutchouc, jouets à mâcher, nourriture, gamelles, friandises, couvertures *pour qu’il soit comfortable* (LdB : 63).
- 29 Dans ces exemples, *comfortable* qualifie un être animé (le grand écrivain et un chien). Or en français, l’adjectif caractérise un objet (un fauteuil est *comfortable*) ; mais l’anglais utilise *comfortable* plus largement⁴². C’est l’emploi du mot qu’emprunte donc Dicker. Il est également assez courant de trouver chez cet auteur des calques phraséologiques, qui créent chez le lecteur une impression d’étrangeté pourtant familière. Ainsi dans la

réplique suivante : « Vous vous démerdez avec les journalistes. Je ne couvre plus vos fesses, Perry ! » (VAHQ : 793), on lit une traduction de l'expression américaine *I'm not covering your ass anymore*, fréquemment prononcée dans les séries télévisées policières (le héros a des méthodes peu orthodoxes, et ses collègues ne peuvent pas éternellement le « couvrir »)⁴³.

- 30 La langue américaine ne fait ici qu'affleurer dans sa traduction française ; l'effet traduit est particulièrement fort. Mais il peut également provenir de la juxtaposition dans le texte des deux langues.

L'auteur se traduit lui-même

- 31 L'anglicisme et sa traduction coexistent alors dans une juxtaposition, ou de façon hiérarchisée dans la page : l'anglais dans le fil du récit, la traduction française en note.

- 32 Dans le premier cas, la juxtaposition consiste en une apposition :

C'était ce qu'on appelle dans le jargon un *copycat* – littéralement un « copieur » –, type de tueur en série rarissime mais généralement très dangereux (AdM : 136).

Une vie pauvre mais pas misérable même si, avec sa mère, ils avaient parfois mangé grâce aux *food stamps*, les tickets d'alimentation distribués aux plus nécessiteux (EA : 81).

- 33 Dans le premier exemple, l'apposition se fait d'abord entre tirets, pour traduire « littéralement », avant que le mot anglais, appartenant au « jargon » de la criminologie, ne soit expliqué aux civils par une deuxième apposition. Dans le second, la traduction n'est pas littérale, mais explicite le xénisme.

- 34 Guillaume Musso a recours à un autre procédé, très fréquent dans ses romans. Soit l'exemple suivant : « Deux taxis passèrent devant eux sans ralentir. Un *yellow cab* s'arrêta enfin » (EA : 44). L'auteur utilise d'abord un hyperonyme – le mot *taxis* –, avant d'opérer une reprise nominale notionnelle avec « Un *yellow cab* », un hyponyme⁴⁴. En recourant à des connaissances encyclopédiques minimales, le lecteur relie facilement en contexte le *yellow cab* à son référent, le bien connu taxi jaune new-yorkais.

- 35 Les auteurs utilisent également des notes, comme le font les traducteurs, afin d'expliquer une réalité culturelle inconnue du public cible, ou un jeu de mots difficilement transposable ; la note renforce alors la posture de (pseudo)traducteur. Voici un exemple de note de traduction pour chaque auteur :

Crow Farm, Bull Run road, Multnomah county. Quel nom étrange pour une habitation¹.

Sinistre et glauque, bienvenue chez les cousins de la famille Adams.

1. *Crow Farm* : littéralement « la ferme aux corbeaux » (AdM : 461-462).

Il [Bunk] nous appelait ses « petits sacs à merde », et nous l'appelions *Skunk*¹, à cause de son odeur.

1. *Skunk* est le nom donné aux putois en Amérique du Nord (LdB : 144).

– Je peux avoir un *lobster roll*¹ avec des frites ? demanda Emily.

1. Pain à hot-dog garni de salade de homard (D : 145).

Les cablecars¹ se succéderont.

1. Tramway utilisé à San Francisco (ESCV : 14-15).

- 36 Chez Chattam comme chez Dicker, la note repose sur des autonymes, avec le terme à traduire en italique. Chattam souligne à nouveau la traduction par l'adverbe « littéralement », et Dicker redouble l'autonyme par « le nom donné aux putois », en commentant le lexique employé. Enfin, dans les deux derniers exemples, Musso et Levy traduisent moins qu'ils n'explicitent le sens du mot, en contexte touristique ; il s'agit

alors de gloser les *realia*⁴⁵. Le segment didactique⁴⁶ est très bref dans ces exemples, mais il peut prendre bien d'autres proportions chez les quatre auteurs.

Segments didactiques renforçant l'américanité de l'intrigue

- 37 Ces segments didactiques tendraient à atténuer l'effet traduit s'ils étaient développés par le narrateur ou un personnage dans le cours du récit : ils prouveraient bien alors que le public premier est français, et qu'il a besoin qu'on explique les réalités américaines qu'il ne connaît pas. Cependant, les notes de bas de page dominent aussi pour ces segments didactiques : parce qu'elles échappent à la posture énonciative narrative, elles donnent l'impression que le texte a effectivement un traducteur.

La tentation Wikipédia

- 38 C'est dans les romans de Guillaume Musso et Marc Levy que l'on trouve surtout ces notes infrapaginales réécrivant, plus ou moins explicitement, des pages Wikipédia consacrées aux *realia* mentionnées dans le récit⁴⁷. Voici un exemple de ces emprunts, concernant le calque de l'expression *dead drop* ou *dead letter box* :
- Kate utilisait son blog comme une boîte aux lettres morte¹.
 - 1. Dans le langage de l'espionnage, une boîte aux lettres morte est un emplacement utilisé pour échanger secrètement des documents sans être obligés de se rencontrer physiquement (D : 413).
 - Une *boîte aux lettres morte* est un emplacement permettant à des personnes d'échanger secrètement des messages ou des objets sans avoir besoin de se rencontrer physiquement⁴⁸.
- 39 On voit bien ici la légère réécriture de Wikipédia : Musso procède par synonymie. Levy, de la même façon, synthétise l'introduction de la page du Wikipédia français sur le USMS (*United States Marshals Service*) et sa section « Missions » dans une note de bas de page à peine plus réécrite que celle de Musso : l'ordre des informations diffère légèrement, mais la substitution synonymique est également à l'honneur⁴⁹.
- 40 L'auteur se fait donc traducteur, en adoptant une voix extérieure (sans indiquer que ce n'est pas tout à fait la sienne), distincte de la voix narrative, et qui peut même tendre vers le guide touristique.

La tentation du guide touristique

- 41 Le style américain en ce cas ne s'exprime plus par la présence de la langue anglaise, mais par des segments didactiques qui développent plus ou moins longuement un discours moins culturel que touristique. Ainsi de ces deux passages à deux pages de distance dans *L'Âme du Mal* de Maxime Chattam :
- Outre les centaines de produits, tous plus variés les uns que les autres, le Marché du Samedi [de Portland] offrait des dizaines de spectacles de rue, des denrées alimentaires originales et des bars à l'ambiance exaltée [...].
 - Situé dans Washington Park, le Jardin international des Roses jouit d'une réputation mondiale de par la multiplicité et la magnificence de ses roses. Plus de cinq cents espèces enluminent le parc de mai à septembre, faisant jaillir leurs

reflets chatoyants entre les allées calmes. Posé au milieu des bois, on⁵⁰ dirait un vestige de l'Eden (*AdM* : 204 et 206).

- 42 Dans les deux passages, le discours touristique s'appuie sur les chiffres indiquant le foisonnement, comme « centaines », renforcé par le comparatif qui suit, et « dizaines », mais aussi sur « Plus de cinq cents espèces », et par l'isotopie du chatolement. Le nom du lieu, avec des majuscules, est le sujet syntaxique (le thème) sur lequel le narrateur apporte des informations (le propos), présentées dans le deuxième passage au présent de caractérisation (« jouit », « enluminent »). Ce discours touristique très laudatif constitue une pause dans l'intrigue : l'enquêteur a rendez-vous avec une jeune femme dont il tombera amoureux. Le segment touristique-didactique intervient ainsi souvent dans les creux de l'enquête⁵¹. Donna Leon, autrice américaine dont les intrigues policières se déroulent à Venise, où elle a vécu de longues années, écrit en anglais, mais ses livres regorgent de particularités culturelles et linguistiques italiennes⁵² ; elle insère par exemple dans ses polars de petites fiches de cuisine presque hétérogènes avec le récit. Les personnages de Musso sont de même souvent représentés au restaurant, ce qui donne lieu à des descriptions proches des sections des guides touristiques intitulées « Où manger ? » :

Encadrée au-dessus de la caisse enregistreuse, la devise de Damato's Pizza insistait sur l'ancienneté de l'établissement, un des derniers de la ville à utiliser un four à bois.

C'était un petit restaurant au décor suranné – nappes à carreaux rouges et blancs, chaises bancales de trattoria, lampes à abat-jour déglinguées –, mais à l'atmosphère chaleureuse. Une odeur de tomate et de basilic vous mettait en appétit, dès que vous passiez le seuil de la porte (*IP* : 129).

- 43 C'est l'authenticité qui est mise en avant dans cette description, c'est-à-dire ce que cherche le touriste : ici « l'ancienneté », le « décor suranné », les chaises « bancales » disent le caractère typique du lieu. L'usage du « vous » à deux reprises est également caractéristique du guide touristique, incluant le lecteur pour l'inciter à tenter lui aussi l'expérience⁵³.
- 44 Musso peut ainsi décrire avec ferveur des endroits qui existent ou non, mais qui sont calqués sur ceux qu'affectionnent les guides touristiques. Il aime en particulier faire la promotion du restaurant Oyster Bar à New York (dans *Grand Central Terminal*), « un fabuleux restaurant de fruits de mer » (*CP* : 178-179), un endroit « réputé pour servir les meilleurs fruits de mer de la ville » (*EA* : 459-460). Dans *La Fille de Brooklyn*, le héros, particulièrement aux abois puisqu'il remonte de façon trépidante la piste des kidnappeurs de sa fiancée, se découvre une soudaine envie d'huîtres arrosées de vin blanc, qu'il va assouvir à l'Oyster Bar (*FdB* : 359 et suiv.).
- 45 Ces passages s'identifient comme des encarts touristiques, assurant la promotion d'un restaurant que Musso apprécie, et comme un ralentissement – très artificiel – de l'action, pendant lequel les personnages, d'enquêteurs haletants, se changent en touristes flâneurs.
- 46 Dans les deux cas abordés ici, de la note explicitant des *realia* à la séquence didactique et touristique, les auteurs adoptent donc une posture de narrateur surplombant, capable tout à la fois de raconter, de traduire et d'expliquer⁵⁴, dans une pratique assez proche de celle du feuilletoniste du XIX^e siècle qui conduit le lecteur dans des milieux interlopes où abonde l'argot⁵⁵. Surplomber le récit, c'est donc aussi expliciter son langage, et guider le lecteur – touristiquement dans le cas de mon corpus – dans un

univers étranger, mais confortable, tant l'Amérique télévisuelle est depuis longtemps un *lieu commun*.

- 47 Le style américain du *best-seller* francophone a été abordé à travers les procédés d'américanisation du texte, avec pour appui un corpus d'une grosse quinzaine d'ouvrages, et sous l'angle de la langue. L'effet traduit suscité par la lecture de ces romans est d'abord et marginalement involontaire, lorsque le travail éditorial n'a pas permis de corriger l'orthographe des anglicismes et que le style donne l'impression d'une traduction hâtive. Mais c'est surtout le recours aux anglicismes, traduits ou non, dans ces romans écrits en français qui rapproche ces livres de pseudo-traductions. L'impression de dépaysement, culturel et linguistique, génère un effet traduit qui repose sur deux niveaux énonciatifs, la narration et l'explication, cette dernière se trouvant en note infrapaginale ou dans le corps du texte. Parfois l'explication emprunte même son genre de discours au guide touristique, quand elle ne le fait pas à une grande encyclopédie en ligne. L'effet traduit participe enfin d'une lecture toute confortable : l'étranger reste connu, et le narrateur guide le lecteur dans des lieux familiers.
- 48 Ces procédés d'américanisation essentiellement linguistiques se doublent de références culturelles *mainstream* – ainsi de Hopper et du *diner*, entre autres –, que je n'ai pas pu développer ici, et qui mériteraient bien une nouvelle investigation.

NOTES

1. Joël Dicker, *La Vérité sur l'affaire Harry Quebert* (désormais VAHQ), 2012, Paris, de Fallois, « Poche », 2014, p. 9. Deux de ses romans suivants, *Le Livre des Baltimore*, paru en 2015, et *La Disparition de Stephanie Mailer*, en 2018, se déroulent également aux États-Unis.
2. « On n'emprunte pas un mot mais l'emploi qui en est fait » (Hélène Chuquet et Michel Paillard, *Approche linguistique des problèmes de traduction anglais-français*, Paris, Ophrys, 1987, p. 223).
3. Au sens ironique que le narrateur de *La Disparition de Jim Sullivan* donne à ce mot lorsqu'il dit vouloir écrire un roman américain (Tanguy Viel, *La Disparition de Jim Sullivan*, 2013, Paris, Minuit, « Double », 2017, p. 10).
4. La pseudo-traduction est un texte « faussement présenté comme une traduction, l'auteur réel se présentant alors lui-même généralement comme traducteur » (Isabelle Collombat, « Pseudo-traduction : la mise en scène de l'altérité », *Le Langage et l'homme*, 38-1, juin 2003, p. 145-157, p. 145). La pseudo-traduction peut être un dispositif conventionnel, comme dans *Les Lettres Persanes* (1721), ou une vraie mystification, comme *La Guzla* (1827), de Mérimée. Voir Ronald Jenn, *La Pseudo-traduction, de Cervantès à Mark Twain*, Louvain-la-Neuve, Peeters, 2013 ; mais aussi le numéro « Pseudo-traductions » d'*Interférences littéraires*, 19, novembre 2016.
5. Il fallait traduire vite, et pour peu d'argent, tout en adaptant et en respectant le format de la collection française. Voir Franck Lhomeau et Alban Cerisier (dir.), *C'est l'histoire de la « Série noire »*, Paris, Gallimard, 2015 ; et https://www.lexpress.fr/culture/livre/polars-americains-la-traduction-etait-trop-courte_1178207.html (page consultée le 8 octobre 2019).
6. Ce roman était soi-disant écrit par Vernon Sullivan, auteur afro-américain fictif, et traduit par Boris Vian (il y en eut trois autres). C'est Vian qui est en réalité l'auteur du texte : il avait promis

à l'éditeur un roman traduit de l'américain parce que ceux-ci se vendaient mieux à l'époque. Sa pseudo-translation est truffée d'anglicismes, lexicaux et grammaticaux.

7. Maxime Chattam cultive une certaine ambiguïté, à travers ce pseudonyme – Chattam – renvoyant à plusieurs localités aux États-Unis (orthographe *Chatham*), mais aussi à travers le lieu d'écriture de ses romans (mentionné à la fin de certains de ses ouvrages), « Edgecombe », toponyme très américain, mais en réalité le nom de sa maison à Chantilly (<http://www.maximechattam.com/blog/archives/20-FAQ-!.html>, page consultée le 3 juin 2019).

8. Ronald Jenn, *La Pseudo-translation*, op. cit., p. 27.

9. La première de couverture de *La Dernière des Stanfield* de Marc Levy affiche dans sa version numérique ce commentaire du magazine *Elle* : « Une saga aussi addictive qu'une série Netflix ».

10. Parmi tous ceux qu'ils ont écrits, j'ai choisi quatre romans de Levy, six de Musso, trois de Dicker et trois de Chattam. Il aurait évidemment été possible de compléter ce corpus en y intégrant bien d'autres ouvrages, par exemple *Helena* de Jérémie Fel (2018), ou *Une putain d'histoire* de Bernard Minier (2015), dont le titre est aussi un calque de l'américain *a fucking story*.

11. Les anglicismes sont les emprunts de toutes sortes à l'anglais, massifs depuis le XVIII^e siècle dans notre langue. Voir Josette Rey-Debove et Gilberte Gagnon, *Dictionnaire des anglicismes. Les Mots anglais et américains en français*, Paris, Robert, 1990, ou la petite synthèse de Danielle Candel et John Humbley, *Les Anglicismes : entre réalité linguistique et fait culturel*, Paris, Garnier, 2017.

12. Marc Levy, *Une autre idée du bonheur* (désormais *AIdB*), 2014, Paris, Pocket, 2015, p. 17.

13. Définition du *Trésor de la langue française informatisé*, désormais *TLFi*.

14. Guillaume Musso, *La Fille de Brooklyn* (désormais *FdB*), 2016, Paris, Pocket, 2017, p. 436.

15. Voir aussi, chez Musso, la note sur les « *muckracker* », normalement orthographiés *muckrakers* (*FdB* : 354). Et dans ce passage, on ne sait pas si Maxime Chattam fait un jeu de mots ou si de même l'anglais a été mal transcrit : « – Exact. Un vrai *home sweat home*. Lit et même douche ! » (*La Promesse des ténèbres*, désormais *PdT*, 2009, Paris, Pocket, 2011, p. 292).

16. Marc Levy, *La Dernière des Stanfield* (désormais *DdS*), 2017, Paris, Pocket, 2018, p. 82.

17. Marc Levy, *Et si c'était vrai* (désormais *ESCV*), 2000, Paris, Pocket, 2001, p. 186.

18. Maxime Chattam, *L'Âme du mal* (désormais *AdM*), 2002, Paris, Pocket, 2003, p. 497.

19. Maxime Chattam, *Que ta volonté soit faite* (désormais *QVSF*), 2015, Paris, Pocket, 2016, p. 84.

20. Même incohérence chez Dicker, avec la mention d'un vous de politesse inexistant en anglais : « – Anna, si tu me permets de te tutoyer, puis-je t'offrir un café ? » (Joël Dicker, *La Disparition de Stephanie Mailer* [désormais *DdSM*], 2018, Paris, éd. de Fallois, « Poche », 2019, p. 56).

21. Par exemple *AdM* : 204 en italique, mais sans l'italique dans *PdT* : 265.

22. Guillaume Musso, *Parce que je t'aime* (désormais *PJTA*), 2007, Paris, Pocket, 2008, p. 24.

23. J'emploie le féminin par analogie avec le substantif *maison*. Musso, dans l'exemple donné, utilise le masculin, mais recourt dans d'autres romans au féminin (voir Guillaume Musso, *Demain* [désormais *D*], 2013, Pocket, 2014, p. 92). Chez Musso comme chez Levy, d'un roman à l'autre, il y a souvent un flottement du genre des anglicismes.

24. Guillaume Musso, *Central Park* (désormais *CP*), 2014, Paris, Pocket, 2015, p. 38.

25. Voir par exemple le manuel d'Éric Chaudron, Françoise Martinetti, Stéphan Arias, Fabien Chaumard (dir.), *Histoire, Géographie, Enseignement moral et civique*, Paris, Belin, 2016, p. 199, avec la photographie de « La skyline de Sydney ».

26. Guillaume Musso, *L'Instant présent* (désormais *IP*), 2015, Paris, Pocket, 2016, p. 250.

27. Voir Josette Rey-Debove et Gilberte Gagnon, *Dictionnaire des anglicismes*, op. cit., p. XII.

28. On trouve *donut* en italique dans Guillaume Musso, *Et après...* (désormais *EA*), 2004, Paris, Pocket, 2005, p. 68, mais sans l'italique ailleurs.

29. Joël Dicker, *Le Livre des Baltimore* (désormais *LdB*), 2015, éd. de Fallois, « Poche », 2017, p. 340-341.

30. Toute série américaine a ses scènes de *diner*. La toile la plus connue d'Edward Hopper, *Nighthawks* (1942), représente la vitrine d'un *diner* de nuit. Hopper est une référence incontournable et incroyablement redondante chez les auteurs étudiés.
31. *Grease*, réalisé par Randal Kleiser, est une référence citée par Musso (CP : 259).
32. L'expression est très fréquente dans les romans de Musso, par exemple : « C'était aussi le Boston que j'aimais : celui du melting-pot, des terrains de basket grillagés et des petites boutiques encore dans leur jus. » (IP : 118).
33. Tanguy Viel reprend ce *topos* de façon parodique dans *La Disparition de Jim Sullivan*, avec le personnage de Milly Hartway, la jeune maîtresse étudiante du héros professeur plus âgé (*La Disparition de Jim Sullivan*, op. cit., p. 53).
34. Dans le domaine de la phraséologie, on parle alors de parémie. Voir Isabel Gonzáles Rey, *La Phraséologie du français*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Interlangues », 2002, p. 75 et suiv.
35. Marc Levy, *Si c'était à refaire*, 2012, Paris, Pocket, 2013, p. 79.
36. Voir par exemple le même usage parodique de l'expression dans *The Office* (version américaine, 2005-2013), de Greg Daniels, Ricky Gervais et Stephen Merchant, saison 3 épisode 6, 2016, « A Benihana Christmas ».
37. On pourrait problématiser ce phénomène au regard de l'auto-traduction littéraire (voir l'article de Dirk Weissmann, « “Writing from the midzone” : réflexions sur la territorialité de l'écrivain plurilingue auto-traducteur », dans Ronald Jenn et Corinne Oster (dir.), *Territoires de la traduction*, Arras, Artois Presses Université, 2014, p. 95-108).
38. Voir Jacqueline Authier-Revuz, « Modalisation autonymique et discours autre : quelques remarques », *Modèles Linguistiques*, 35, 1, 18, 1997, p. 33-51.
39. L'expression n'apparaît pas dans le *TLFi* pour le français, alors que *timeline* est recensé dans les dictionnaires anglais, voir par exemple <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/timeline> (page consultée le 8 octobre 2019).
40. Notons dans cet exemple la confusion typographique entre interrogation indirecte et interrogation directe. Cette confusion est relativement fréquente chez ces auteurs (voir aussi *DdSM* : 211).
41. L'anglicisme *burn-out* est passé en français à la fin des années 2000 ; il n'entre dans le *Robert illustré* qu'en 2013. Ainsi, en 2000, il appartient uniquement au lexique médical, et Levy est obligé de le traduire comme il peut.
42. Voir <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/comfortable> (page consultée le 8 octobre 2019).
43. Au hasard des exemples, voir l'épisode « Dirty » de *New York Unité Spéciale* (depuis 1999, de Dick Wolf), saison 12 épisode 14 : « *But talk to Rivera, cover your ass* » (« Mais parle à Rivera, couvre tes arrières »).
44. Sur cette question de sémantique lexicale, voir le numéro « L'hyponymie et l'hyperonymie » de *Langages*, 98, 1990.
45. Les *realia* désignent des réalités culturelles, qui se traduisent par des réalités lexicales, propres à une culture, et qui ne trouvent pas d'équivalent exact dans une autre. Voir par exemple Annick Farina, « Les “Realia francophones” dans les dictionnaires : le modèle d'une traduction exotisante », *Éla. Études de linguistique appliquée*, 164, 2011/4, p. 465-477.
46. Notion développée par Richard Saint-Gelais (*L'Empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, 1999) : dans un segment didactique, le lecteur se voit exposer une réalité propre au monde fictif dont la connaissance lui faisait défaut pour la compréhension de l'intrigue.
47. Dicker a moins recours aux notes. Maxime Chattam en utilise plus que Musso et Levy, et elles sont plus élaborées. Voir par exemple la note sur l'ATF (*Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives*) (*AdM* : 382).

48. https://fr.wikipedia.org/wiki/Bo%C3%AEte_aux_lettres_morte (page consultée le 4 octobre 2019). Le groupe prépositionnel initial chez Musso est peut-être emprunté à la version anglaise du Wikipedia, qui commence de la sorte : « A dead drop or dead letter box is a method of espionage tradecraft used to [...] » (https://en.wikipedia.org/wiki/Dead_drop, page consultée le 4 octobre 2019).
49. Voir *AldB* : 76, et comparer avec https://fr.wikipedia.org/wiki/United_States_Marshals_Service (page consultée le 4 octobre 2019). Marc Levy reprend également la définition du *diner* par Wikipédia dans ce même roman (*AldB* : 113).
50. Notons ici un emploi « lâche » du groupe participial détaché en tête de phrase : en français moderne, il se rattache traditionnellement au sujet de la proposition pour des raisons de clarté (voir Maurice Grevisse, André Goosse, *Le Bon Usage. Grammaire française : 75 ans*, 15^e éd., Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2001, § 334). Or ici, « Posé » renvoie au « vestige de l'Eden », et pas à « on » sujet. Cet emploi, syntaxiquement plus confus, est fréquent dans mon corpus (voir par exemple *EA* : 20 ou *ESCV* : 147).
51. Dans un roman de Levy, un développement touristique sur les grottes de Luray tombe en revanche comme un cheveu sur la soupe, avant que l'on comprenne enfin son lien avec le récit. Voir *AldB* : 139.
52. « The novels by Dibdin, Leon *et al.* constitute what Mark Chu [...] has called a “significant sub-genre... a fusion of the detective novel, the travel book, and the tradition of Grand Tour literature.” » (« Les romans de Dibdin, Leon etc. constituent ce que Mark Chu [...] a appelé “un sous-genre important... une fusion du roman policier, du guide de voyage, et de la tradition littéraire du Grand Tour.” » Carol O'Sullivan, « Translation, Pseudotranslation and Paratext: The Presentation of Contemporary Crime Fiction in Italy », *Enter text*, 4-3, *Supplement*, 2004-5, p. 62-76, p. 64. L'article cité est le suivant : Mark Chu, « Someone Else's Southerner: Opposed Essences in the Italian Novels of Michael Dibdin, Magdalen Nabb and Tim Parks », dans Anne Mullen, Emer O'Beirne (dir.), *Crime Scenes: Detective Narratives in European Culture since 1945*, Amsterdam, Rodopi, 2000, p. 73-85.
53. Notons que Musso n'a jamais assez de superlatifs pour qualifier la nourriture ingérée par ses personnages, qui est presque infailliblement « la meilleure de la ville » : voir entre autres *IP* : 261 et 286, ou encore *D* : 177.
54. Au sujet de la posture des journalistes criminels français rapportant des affaires américaines et ayant recours de la même façon à des anglicismes et à leur explication (mais aussi à leur francisation), voir mon article « *Déetective et Police Magazine à l'heure américaine (1931)* », *Criminocorpus* (en ligne), <http://journals.openedition.org/criminocorpus/5138> (page consultée le 18 novembre 2020).
55. Sur les segments didactiques développés par Eugène Sue dans *Les Mystères de Paris* voir par exemple Claudine Grossir, « Du feuilleton à l'Assemblée Nationale : Eugène Sue et *Les Mystères de Paris* », *Romantisme*, 141, 2008/3, p. 107-118. Sue a recours aux notes, alors que Balzac, familier lui aussi de la digression didactique, développe cette dernière plutôt dans le corps du récit (voir Aude Deruelle, « Refus balzacien de la note », dans Jaques Dürrenmatt, Andréas Pfersmann, *L'Espace de la note*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 141-154).

RÉSUMÉS

À partir d'un corpus d'une grosse quinzaine de romans parus de 2000 à 2018, et écrits par Maxime Chattam, Joël Dicker, Marc Levy et Guillaume Musso, cet article entend étudier le « style américain » de ces *best-sellers* francophones dont les intrigues se déroulent, au moins en partie, aux États-Unis. Il s'agit de mettre en lumière divers procédés d'américanisation du texte, qui à la lecture tendent à produire un « effet traduit », analysé ici sur le plan de la langue. L'effet traduit résulte d'abord, involontairement et marginalement, d'un emploi parfois approximatif de la langue française, qui renforce l'impression de lire une traduction hâtive de l'américain. Mais surtout, le roman regorge d'anglicismes, mots, expressions, voire calques. L'auteur les emploie sans discours d'accompagnement, ou les traduit, et parfois en donne une explication dans le corps du texte ou en note de bas de page. La narration se double ainsi d'un discours explicatif voire touristique, empruntant son genre de discours au dictionnaire et au guide de voyage.

INDEX

Mots-clés : anglicismes, bestseller, États-Unis, pseudo-traduction, roman populaire, XXI^e siècle

AUTEUR

LAETITIA GONON

Laetitia Gonon est maîtresse de conférences en langue et stylistique françaises à l'Université de Rouen Normandie (EA 3229, CÉRÉDI). Une version remaniée de sa thèse de doctorat a été publiée sous le titre *Le Fait divers criminel dans la presse quotidienne française du xix^e siècle* (PSN, 2012). Sa recherche porte essentiellement sur la phraséologie journalistique et romanesque, en particulier dans les littératures populaires, au XIX^e siècle (romans-feuilletons) et aux XX-XXI^e siècles (récits policiers et sentimentaux, best-sellers). L'un de ses angles d'étude est l'analyse des anglicismes dans les récits littéraires et populaires.

laetitia.gonon@univ-rouen.fr