Danielle Londei et Yannick Hamon n°6

Champ, genre et traduction du polar : perception des acteurs

1. Introduction

Le roman policier a évolué vers une diversification de l'offre et une hybridation du genre telles qu'il n'est plus possible aujourd'hui de limiter notre conception du genre aux auteurs clefs du XXème siècle (Simenon pour la France, Camillieri pour l'Italie). Ces derniers constituent en quelque sorte un socle classique autour duquel se greffent d'innombrables variations : le noir, du polar, le policier historique, le roman à suspense, le thriller. Ces formes évolutives du roman policier rendent aujourd'hui difficile l'association du polar à une littérature de gare identifiable sous un seul prototype pauvre en style. Comme en témoignent les chiffres du secteur de l'édition, le roman policier et ses variations représentent en 2011 le deuxième secteur en volume de production, et le deuxième segment en termes de part de marché en 2013[[1]](#footnote-1). Le polar, qui s'inscrit dans cet ensemble, constitue donc un enjeu économique qui, par voie de conséquence, se répercute sur le besoin en traduction. La vogue des polars scandinaves, massivement traduits depuis le succès d'auteurs tels que Mankell, Laarson, Indridason et autres Staalsen illustre cet engouement du public qui ne s'arrête pas, du reste, aux romans septentrionaux. Ainsi des auteurs français tels que Fred Vargas, Jean-Christophe Grangé ou des auteurs italiens tels que Loriano Macchiavelli ou Maurizio de Giovanni ont trouvé leur public d'un côté et de l'autre des Alpes.

Cela étant, en dépit de ce succès évident et d'un surcroît de qualité dans les écritures policières, le genre souffre encore, certes marginalement, des séquelles liées à une représentation négative du genre, conçu comme sous-produit du roman et de ses origines « nobles »[[2]](#footnote-2) (romans européens des XVIIIème, XIXème et XXème siècle), de ce fait moins étudié en littérature et peut-être encore considéré dans certains cercles exclusifs comme une littérature mineure. Cependant l'évolution du genre, la diversification de l'offre et le saut qualitatif des styles et univers policiers ont conduit à une légitimation de fait. Or , la traductologie ne pouvait que s'intéresser, à un moment ou un autre, à ce genre apprécié des lecteurs, en explorant toutes ses facettes.

Dans la mesure où les études sur la réception des œuvres constituent un pan entier de la recherche sur cet objet et parce que d'autres études s'intéressent déjà aux textes (en littérature et en traductologie), nous avons opté pour un regard plus appuyé sur la dimension productive éditoriale, et notamment sur la perception des acteurs (auteurs et traducteurs) et des agents (éditeurs et agents littéraires) qui la font exister. Dès lors, plusieurs problématiques nous sont venues à l'esprit, que nous avons formalisées et rédigées sous forme de questionnaire. Au sein de ces interrogations auprès des acteurs, nous ne traiterons, dans le cadre de la présente étude, que des deux problématiques principales qui animent notre réflexion.

Comment les acteurs de la dimension productive (auteurs, traducteurs, éditeurs) se perçoivent-ils et conçoivent-ils le rôle des autres agents ?

Comment le polar est-il considéré par ces acteurs en tant que genre ?

Ces deux questions nous ont paru constituer les axes porteurs d'une réflexion plus ample sur la perception des acteurs dans leur rôle et leur position sur l'échiquier éditorial. Or, le positionnement des acteurs dans le système éditorial, la façon dont ils se perçoivent et la conception des rôles de chacun des autres acteurs, le lien avec la légitimation du genre auprès des lecteurs, même si nous ne l'abordons pas directement, nous ont poussés à emprunter à la sociologie un ensemble conceptuel qui est selon nous pertinent pour notre objectif: la notion de champ social et les concepts connexes de légitimité, de capital culturel. En outre, il est difficile de faire l'économie du concept de genre policier dans sa dimension littéraire.

**2. Le concept de champ et le polar en tant que genre littéraire**

Notre propos, dans ce contexte, n'est pas de circonscrire les différents cadres juridico-policiers qui représentent les repères, les références identitaires et symboliques du genre, ni les éléments structurels déterminants mais d'affirmer qu'un genre n'existe vraiment que par la conscience partagée de son existence, qu'il s'agisse de sa dénomination ou de sa codification. Cette conscience peut être textuelle, à savoir la mise en place d'un intertexte signalé par la répétition de certains éléments, les variations, l'allusion à d'autres textes, les parodies etc...mais elle peut également être sociale. C'est à dire qu'elle peut renvoyer à une production et à une réception perçues par les agents et, bien entendu, par les lecteurs comme autonomes, différentes des autres genres. Cette perception est liée à un sentiment fort d'appartenance au genre[[3]](#footnote-3). Mais à l'instar de Jacques Dubois[[4]](#footnote-4), il faut signaler au préalable, que cet intérêt pour le policier en tant que genre est dû à des phénomènes aussi disparates que l'attention accrue portée à la fin du XIXème siècle à la vie privée et intime ou au développement de media comme la photographie à partir de 1860. L'intérêt pour le policier peut également être interprété, comme l'évoque l'historien Carlo Ginzburg[[5]](#footnote-5), au fait que le rythme de la « trace », de l' « indice » qui s'élaborent durant la deuxième moitié du XIX siècle dans plusieurs disciplines, n'est pas sans résonance : de l'histoire de l'art avec Morelli, au roman policier avec Doyle, en passant par la psychanalyse avec Freud. Dans tous ces domaines, on identifie des procédures identification à partir de détails apparemment secondaires. Tout cela montre qu'il existait, notamment du point de vue des structures, un terrain favorable bien que très éloigné, à l'émergence du roman policier en tant que genre. C'est aussi le cas des instances culturelles. En premier lieu, dans la presse, le divorce s'accentue entre les avant-gardes et le grand public – n'en déplaise à Pierre Bourdieu dont nous exposerons les concepts ci-après, entre les revues de prestige (*La revue Blanche* ou *le Mercure de France*) et la presse populaire. Dans ce cadre, le roman policier va occuper une place intermédiaire : il s'oppose au roman artistique des Goncourt qui procède par désagrégation de la structure et désordre du récit, en mettant au contraire l'accent sur l'architecture narrative et la clarté de l'intrigue. De surcroît, le roman policier s'autonomise par rapport à la presse en bénéficiant de l'activité croissante de l'édition populaire (citons le *Livre populaire* paraissant dès 1905, le *Livre National* de Taillandier en 1909 ou encore le *Petit Livre* de Ferenczy en 1912). Bref, entre les deux guerres mondiales, le roman policier conjugue expansion et diversification. De grandes collections se créent. L'après-guerre est marquée par l'explosion de la « *Série Noire* » fondée en 1945 par Marcel Duhamel chez Gallimard. Mais il existe encore bien d'autres collections. Plusieurs prix sont institués pour récompenser les meilleurs romans policiers, des revues spécialisées voient le jour : un champ s'affirme.

Avant de poursuivre, il nous faut justifier notre parti-pris de ne considérer que les acteurs impliqués sous l'aspect créatif et productif éditorial du roman policier et de sa traduction. Tandis que le lecteur - destinataire déclaré de ce processus - devra être l'objet d'une enquête plus approfondie dépassant le cadre de notre recherche, son rôle est primordial car de fait, il est le destinataire, le récepteur du déploiement du parcours qui part de la création d'une oeuvre, vers sa publication en traduction pour un public étranger. Les raisons de ce choix sont liées au fait que les approches problématiques concernant la traduction du polar présupposent une prise de conscience spécifique qui n'investit généralement pas ou rarement le lecteur.

Le parcours que nous suivrons essayera donc de présenter les lignes de force qui sous-tendent nos trois questionnaires, selon la spécificité des agents (éditeurs, auteurs, traducteurs), les analogies des réponses aux diverses problématiques soumises ou leurs distances, dans le but de mieux percevoir comment fonctionne le processus de la traduction du polar, comment cette question est perçue selon les points de vue.

Les premiers résultats des questionnaires dont nous rendrons compte explorent bien d'autres questions concernant l'engagement professionnel des acteurs autour du processus de traduction - comme par exemple les rapports hiérarchiques qui déterminent qui est le décideur final sur les choix à propos de problèmes traductifs qui concernent le texte, ou l'emploi et les limites de certains aspects paratextuels comme les notes du traducteur...-. Toutefois, le nombre limité des réponses obtenues jusqu'ici, nous a fait opter pour la poursuite de l’enquête afin que d'une part le corpus des questionnaires soit plus conséquent, et que d'autre part, des entretiens plus approfondis, viennent compléter notre enquête.

A l'origine de notre recherche, nous nous proposions d'explorer les positions tenues par des agents/acteurs qui gravitent autour du roman policier français et italien, puisque la question de la traduction entre ces deux langues retenait principalement notre attention.

Nous voulions, à partir d'un questionnaire différencié, interroger les divers acteurs impliqués dans le champ de ce genre littéraire. Mais étions-nous véritablement dans un champ selon le concept bourdieusien[[6]](#footnote-6) ? Et qui plus est, le roman policier pouvait-il être considéré comme un genre à part entière ?

Rappelons que c'est en observant les pratiques culturelles et les logiques de différenciations sociales que Bourdieu a construit son oeuvre vaste et ambitieuse, que l'on peut résumer de la manière suivante : la société est un espace de différenciation dans lequel les rapports de domination sont dissimulés car profondément intériorisés par les individus. Toute l'entreprise de Bourdieu va consister, en observant des terrains et des populations de toutes sortes (des paysans algériens aux universitaires, en passant par les patrons, les ouvriers, les écrivains, les journalistes...), à démonter les mécanismes de cette domination, de ce rapport de force.

Bourdieu pose le postulat qu'il y a dans toute société des dominants et des dominés et que dans cette différence réside le principe de base de l'organisation sociale. Mais cette domination dépend de la situation, des ressources et de la stratégie des acteurs. Ici, si nous centrons notre attention au « champ » de l'édition du polar français et italien et à la problématique de la traduction entre ces deux langues, il apparaît assez évident que l'éditeur, qui possède une collection spécialisée et décide de l'acquisition des droits à la publication puis sélectionne les auteurs et choisit les traducteurs, est l'agent dominant, surtout du point de vue des décisions qui sous-tendent tout le processus de production éditoriale et tout particulièrement celui de l'univers commercial. Pour comprendre ce phénomène, il faut connaître et reconnaître les logiques de ces effets de positions et de ressource:

Dans les sociétés hautement différenciées, le cosmos social est constitué de l'ensemble de ces microcosmes sociaux relativement autonomes, espaces de relations objectives qui sont le lieu d'une logique et d'une nécessité spécifiques et irréductibles à celles qui régissent les autres champs[[7]](#footnote-7)

Toutefois, ce même éditeur peut assumer le rôle de dominé quand on le déplace dans l'univers strictement créatif et artistique. Bourdieu propose donc une vision topologique de la société qui n'est pas pyramidale ou en échelle, mais qui se présente plutôt comme un « espace de différences ». Les rôles de dominant et dominé peuvent varier selon les aspects considérés et analysés.

Cet espace social s'organise autour de deux dimensions : le volume global des ressources détenu et sa répartition entre capital économique et le capital culturel : que vaut le polar dans le genre littéraire, quelle reconnaissance lui est-elle accordée ?

Nous envisageons cette perception du point de vue des acteurs impliqués (vision interne) et du point de vue de la société, des lecteurs, des critiques, des institutions de recherche universitaire... (vision externe, ici non analysée).

Ce clivage entre la valeur marchande et sa valeur symbolique est très discriminant selon Bourdieu. Pour notre sociologue de référence, le champ est un univers, une sorte de microcosme relativement homogène au regard d'une fonction sociale :

Dans les sociétés hautement différenciées, le cosmos social est constitué de l'ensemble de ces microcosmes sociaux relativement autonomes, espaces de relations objectives qui sont le lieu d'une logique et d'une nécessité spécifiques et irréductibles à celles qui régissent les autres champs[[8]](#footnote-8)

Nous mentionnons également, en nous en tenant au domaine culturel, le champ artistique, le champ muséographique, et c'est nous qui l'ajoutons, le champ éditorial, à l'intérieur duquel se situerait le champ spécifique de l'édition du roman policier.... à condition toutefois que l'on convienne que le roman policier est un sous-genre littéraire à part entière car là aussi, n'oublions pas que Bourdieu refuse l'art populaire dans lequel était rangé jusqu'à récemment le polar....

En résumé, il semblerait bien que l'édition du polar réponde aux critères d'un champ identifiable avec, pour reprendre la célèbre métaphore de Bourdieu, ses propres règles du jeu. C'est ce qui advient dans le champ littéraire/éditorial où il faut déployer en priorité du capital culturel et du capital social - entendons ici les réseaux de relations, les présentations de livres auprès de librairies, d'émissions radio et télévisées, les comptes-rendus critiques dans la presse, les prix spécialisés, les festivals...) plutôt que du capital économique, même si ce dernier est de fait le noyau dur du système éditorial.[[9]](#footnote-9)

**3. Quelques éléments de réponse dans notre corpus**

Afin de recueillir les données nécessaires à notre enquête, nous avons conçu et distribué trois questionnaires[[10]](#footnote-10) en français qui ont été ensuite traduits en italien. Au total, ces six questionnaires procédant par une dizaine d'items semi-ouverts ont été envoyés par courriel à des auteurs, traducteurs et éditeurs français et italiens. Après avoir listé les informateurs potentiels à partir des sites de vente en ligne de produits culturels (maisons d'édition, écrivains traduits d'un côté et de l'autre des Alpes et traducteurs correspondants), il nous a ensuite fallu trouver les moyens de contacter les informateurs à distance. Certaines difficultés se sont présentées à nous en ce qui concerne les courriels de certains auteurs et traducteurs. Quelques acteurs ont été contactés via leurs pages publiques sur les réseaux sociaux, d'autres l'ont été directement par courriel. Dans la mesure où certains auteurs et éditeurs cherchent à se protéger de trop de sollicitations directes, chronophages pour eux, nous n'avons pas pu atteindre tous les acteurs que nous souhaitions contacter. En outre, cette partie de l'enquête a été menée en été, saison peu propice à la disponibilité des acteurs intéressés. Ainsi, sur une liste de 80 prises de contact, nous n'avons pu obtenir que 16 réponses alimentant notre corpus dont deux questionnaires remplis par des éditrices (françaises), six traducteurs/trices (français et italiens) et huit auteur(e)s (français et italiens). Néanmoins, en dépit d'une récolte qui n'a pas été à la hauteur de nos attentes, nous disposons d'un corpus suffisant dans les deux langues pour dégager, dans une perspective qualitative, des éléments de réponse, des pistes et des indices utiles pour mieux appréhender un objet de recherche complexe sous un angle assez rarement traité en traductologie : la dimension sociologique du système productif du polar en associant une notion plutôt littéraire, à savoir le genre et une notion relevant davantage des sciences sociales, c'est à dire le champ dans son acception bourdieusienne.

En termes de contenu, les questions posées varient évidemment en fonction de la qualité des informateurs. Certaines questions sont spécifiques à chacun des trois types d'informateurs visés. Pour chacun, un fonds commun émerge cependant. Globalement, il s'agissait d'obtenir des réponses sur trois points clefs : comment ils perçoivent leur propre rôle dans le système productif ; comment ils perçoivent leurs relations entre acteurs concernés par la production et la distribution du polar et enfin, comment ils perçoivent le polar en tant que genre littéraire.

En ce qui concerne les rôles que s'attribuent chacun des agents, les réponses que nous avons obtenues dans nos questionnaires sont sans doute quantitativement insuffisantes pour relier directement les acteurs au champ social qu'ils pourraient revendiquer[[11]](#footnote-11). Pourtant, il nous paraît intéressant de relever en premier lieu, que, dans l'ensemble, on observe un respect et une reconnaissance réciproques entre les différents acteurs. Ce discours semble caractériser les réponses des traducteurs à la question : comment percevez-vous l’attitude des éditeurs et des auteurs envers les traducteurs ?

(trad) Une collaboration étroite témoigne d’un plus grand respect du travail du traducteur de la part de l’éditeur. Quant aux auteurs, c’est très variable mais ils sont souvent contents d’être traduits en français et de rencontrer leur traducteur.

(trad) Les éditeurs en général me semblent plutôt respectueux du travail des traducteurs et de leur rôle.

(aut) I traduttori qualche volta si fanno sentire mentre lavorano e dò tutto il supporto possibile.

L'un des auteurs italiens insiste sur la notion de respect en l'appliquant à l'attitude de l'auteur vers le traducteur sous forme assez impérative, voire normative :

(aut) Sono convinto che un romanzo sia il biglietto per un viaggio, e che l’autore ne sia la guida. Il traduttore deve ricordare questo assunto e rispettarlo, accompagnando il lettore dove l’autore avrebbe voluto, rispettandone la volontà ma aggiungendo con discrezione la propria professionalità.

Cette collaboration est également présentée comme sine qua non :

(aut) Quando un traduttore non ha rapporti con l'autore rischia di commettere errori, soprattutto di concetto.

L'un des traducteurs envisage même la traduction comme une « opération tricéphale » :

(trad) Il est nécessaire de travailler dans une confiance réciproque. Une traduction, c'est un travail, une opération tricéphale : l'éditeur, l'auteur et le traducteur.

Néanmoins, en filigrane, il semble qu'un auteur, en signalant son droit de regard dans l'ensemble du circuit de la production, insiste sur sa légitimité littéraire et pointe implicitement un rapport de force avec l'éditeur.

(aut) La casa editrice deve avere la mia autorizzazione in ogni passaggio. Sì, sono quasi sempre in contatto con la casa editrice e con il traduttore.

D'ailleurs, ce même auteur insiste sur ce point lorsqu'il s'agit d'adaptations :

(aut) Credo sia giusto che l’autore originario, quando ne ha gli strumenti professionali, venga coinvolto nel lavoro e ne sia consapevole.

Or le sentiment que nous avons de ce marquage de position se trouve renforcé par cette affirmation forte d'un autre romancier « ho voce in capitolo » qui a tout l'air d'une revendication explicite au partage des décisions dans le circuit de production éditorial.

En somme, de prime abord, on a le sentiment que les auteurs sont solidaires des traducteurs, au point , comme nous le verrons plus tard, de présenter ces derniers comme des auteurs à part entière. Les réponses vont en outre, comme nous l'avons vu, dans le sens d'un respect mutuel entre les différents acteurs, avec un marquage explicite de la position de l'auteur, qui sans s'afficher comme dominante, se présente en tout cas comme non dominé. Cependant, à côté de cette apparente harmonie se profilent des nuances intéressantes en ce qui concerne la perception des relations entre traducteurs et éditeurs. En effet, sans généraliser, une traductrice mentionne des attitudes moins respectueuses de la part de certains éditeurs :

(trad) tout dépend des éditeurs et des auteurs. Certains ont tendance à considérer le traducteur comme le larbin de service ou la cinquième roue du carrosse. D’autres sont respectueux de la profession. C’est aussi au traducteur de se faire respecter en imposant des règles de déontologie strictes et en se montrant professionnel jusque dans les détails les plus infimes.

Notons dans cette réponse, l'utilisation d'un terme connoté très négativement « le larbin de service » qui met l'accent sur un positionnement net de domination où le traducteur se trouve dominé et corvéable à merci tandis que l'expression « cinquième roue du carrosse » tend à insister sur le fait que le traducteur serait vu et perçu quasiment comme inutile ou superflu. Il est cependant nécessaire de préciser que l'on ne sait pas si ce sont les éditeurs ou les auteurs qui abuseraient de leur position dominante pour exercer une pression sociale sur le traducteur ou pour déconsidérer leur travail. Quoi qu'il en soit, le défaut de reconnaissance symbolique perçu n'est pas généralisé par le traducteur qui reste prudent, en recourant à l'adjectif indéfini « certains ». Enfin, il est fort intéressant de constater que, dans le discours de cet acteur, le sens de la responsabilité, le sérieux professionnel sont conçus comme un moyen de résister à la position dominatrice des éditeurs ou des auteurs. En somme, la question des positions en contraste, caractéristique de la définition du champ est ici assez nette. Enfin, l'imposition de règles de déontologie strictes résonne comme un argument de défense, de résistance, voire comme une ressource symbolique. Or le bémol dans les rapports apparemment harmonieux entre les acteurs est également souligné par un traducteur italien :

(trad) Per quanto riguarda gli editori posso dire che in generale si tende a prestare poca attenzione al livello di difficoltà del testo e, a lavoro terminato, alla qualità della traduzione. E il fatto di non adeguare il compenso a questi due aspetti rischia di abbassare un lavoro (…) quasi a un puro servizio tecnico.

Dans ce cas, les rapports éditeurs-traducteurs sont au contraire marqués comme une situation généralisée et ce sont les éditeurs qui sont clairement désignés comme laxistes «  prestare poca attenzione al livello di difficoltà del testo e, a lavoro terminato, alla qualità della traduzione » ou en tout cas peu scrupuleux quant au soin apporté au produit final (en filigrane, peut-on lire, sans trop extrapoler que cette attitude est propre au genre particulier du polar ?). Or, selon notre informateur, cette attitude est finalement liée à un défaut de reconnaissance symbolique et économique puisqu'une traduction considérée comme peu difficile et pouvant donc être moins soumises à des normes élevée de qualité a pour résultat non seulement de légitimer, de la part de l'éditeur, une rétribution moindre mais aussi de concevoir la traduction de polar comme une activité purement instrumentale (« un servizio puramente tecnico ») ne requérant pas, par conséquence, de talents ou de compétences particulières chez le traducteur. Encore une fois, il faudra aller plus loin dans l'enquête, par le biais de questionnaires pour associer avec certitude la perception du polar en tant que sous-genre (perception projetée par le traducteur) au marquage des positions de force propres au champ éditorial. Nous venons de constater que les rapports entre les différents acteurs et agents sont moins harmonieux qu'il n'y paraissent à première vue, et ce surtout semble t-il entre les traducteurs et les éditeurs. Les rapports sont en revanche mieux vécus entre les auteurs et les traducteurs dont ils reconnaissent le travail sur le plan symbolique. Les auteurs soulignent en particulier l'importance de l'oeuvre traduite et du traducteur, en l'exprimant en terme de plaisir et de satisfaction à voir leurs œuvres rencontrer un public plus large. On observe, chez les auteurs italiens notamment, ce plaisir et cette fierté d'être traduit :

(aut) Non so negli altri: a me fa piacere che anche lettori di culture diverse dalla mia possano leggermi e giudicarmi.

(aut) Personalmente sono molto fiero delle traduzioni. La condivisione oltre i confini nazionali delle proprie storie è per un autore un momento di grande importanza, (…) la cosa mi piace moltissimo, anche perché mi consente di confrontarmi con altre culture e questo costituisce un grande arricchimento.

(aut) : A me fa piacere

Ainsi la relation de confiance entre auteurs et traducteurs semble être confirmée, de même que la relation de confiance vers l'éditeur et le traducteur :

(aut) Je fais confiance en mon éditeur pour son choix des traducteurs.

(aut) Mi fido: io leggo quasi esclusivamente libri tradotti, so che in genere posso fidarmi!

(aut) I contatti avvengono, in particolare per le traduzioni in francese, con il traduttore. Con il quale sono in ottimi rapporti di amicizia e stima.

Cette confiance peut du reste être dirigée vers l'agent :

(aut-SD) lascio fare al mio agente che se ne intende più di me.

En outre, chez les auteurs français, outre la reconnaissance de l'un des éditeurs qui fait figurer le nom du traducteur en couverture, les traducteurs peuvent être considérés comme co-auteurs :

(trad-PV) Avec les auteurs que je traduis s’est vite installée une relation d’amitié forte. En particulier avec \*\*\* , qui me présente toujours généreusement comme le « co-auteur » de ses romans en français.

Cette figure du traducteur, perçue et présentée comme co-auteur est également présente dans les réponses des auteurs italiens :

(aut) : il traduttore è, a tutti gli effetti, un coautore. Il suo lavoro è fondamentale, profondo e molto creativo. Credo che sarebbe sempre giusto inserirne il nome in copertina, con quello dell’autore, affinché il lettore possa tenerne conto nella scelta.

(aut) Quando presento i miei romanzi all'estero chiedo sempre al traduttore, se è presente, di firmare le dediche insieme a me. Non solo per rispetto del suo lavoro ma anche perché ritengo il traduttore un coautore, che non solo ha tradotto ma ha messo la sua sensibilità, la sua cultura, la sua passione al servizio dell'opera.

Et indirectement ici aussi :

(aut) Quello di essere il mediatore tra due mondi, e deve essere prima di tutto uno scrittore in proprio

Il est également question d' « intimité littéraire » et l'un des traducteurs se voit comme un « double de l'auteur à l'étranger ». A notre sens, cette relation solidaire entre ces deux figures, l'auteur et de son traducteur, pourrait être interprétée comme une coalition d'intérêt en contrepoints au pouvoir économique de l'éditeur. Ce contrepoints permet surtout de valoriser le traducteur et d'agir au niveau de la reconnaissance symbolique d'une catégorie professionnelle qui peut, comme nous l'avons vu plus haut, se sentir dominée et sujette, dans certains cas, à des choix éditoriaux qui ont une incidence sur sa rétribution.

En ce qui concerne le point de vue des éditeurs vis à vis des traducteurs, nous retrouvons le respect et la confiance que nous avions signalés plus haut chez les traducteurs et les auteurs. Ainsi les éditrices françaises qui ont répondu à notre enquête signalent :

(ed1) Nous avons créé une équipe fiable, de qualité, qui répond à nos attentes et dont le travail nous donne satisfaction. En ce qui concerne les traductions de l’italien, l’équipe est assez petite au vu du nombre de traductions, ils ne sont que quatre, mais ils sont tous sérieux, compétents et investis ».

(ed2) Je considère l’auteur et le traducteur avec un égal respect. Ce sont deux orfèvres. L’un crée de toutes pièces et l’autre, avec sa maîtrise de la langue d’origine mais surtout de la langue « cible », recrée avec subtilité une œuvre conforme et pourtant pas tout à fait semblable (…) nous faisons figurer le nom du traducteur sur nos couvertures pour souligner l’importance de son rôle.

Ces deux discours assez semblables valorisent la figure du traducteur et tend à accentuer l'impression de confiance, de respect, de responsabilité et de collaboration mentionnés par les traducteurs comme caractéristiques des interrelations entre les différents acteurs du système productif. Cela étant, les signes d'un rapport dominant/dominé sont bel et bien présents dans les réponses à nos questionnaires, avec notamment des remarques sur un rôle perçu comme subalterne (« le larbin de service »), qui se manifeste, du côté italien par un traducteur qui se représente comme fin de chaîne dans une logique de production industrielle motivée par le fait que le polar en tant que genre est encore conçu comme moins « noble » que d'autres genres :

(trad) En raison de l’idée commune selon laquelle les polars constituent un genre inférieur, certains éditeurs n’hésitent pas à en confier la traduction à des traducteurs moins « littéraires », surtout moins « professionnels ». Ceci est valable pour toutes les maisons d’édition et toutes les collections (certaines traductions de la Série Noire, par exemple, sont illisibles).

Cette mention recoupe celle que nous avions citée plus haut émanant du traducteur italien qui, lui aussi, évoquait un soin minime apporté aux traductions de polar de la part des éditeurs. Ici, par contre, ces standards de qualité moindres voire complètement négligés (l'adjectif « illisible » pour qualifier les traductions d'une collection) sont directement associés au genre policier en lien avec des profils perçus comme distincts (traducteurs moins « littéraires » et moins « professionnels »), ce qui tendrait encore une fois à soutenir l'hypothèse selon laquelle les questions de genre et de champ peuvent être fortement liées. En effet, il semblerait que la perception prégnante du roman policier comme un genre moins noble justifie des politiques éditoriales conçues comme discutables par les traducteurs puisqu'elles induisent des pratiques tarifaires discriminantes et placent dans une certaine mesure les traducteurs dans une position de dominé sur le plan symbolique et économique. Cela est d'ailleurs mentionné par l'un des auteurs italiens interrogés :

(aut) Il problema è che quando si traduce un giallo spesso lo si considera un lavoro di serie b, pagato anche poco.

D'un point de vue plus littéraire, le polar est identifié en tant que genre doté de spécificités, notamment l'inscription territoriale du polar italien :

(ed1) \*\*\* Nous entraîne dans une Naples sombre et pluvieuse qui ne ressemble à aucune ville française, il nous explique son fonctionnement, l’organisation de la société en fonction des quartiers (…) il me semble que le polar italien actuel décrit en particulier les inquiétudes métropolitaines ou les désordres de la province. La géographie littéraire est donc particulièrement intéressante, chaque ville italienne, chaque région semble avoir « son » giallista.

(aut) La speficicità più evidente è quella della regionalizzazione: gli autori cercano e spesso insistono sulle particolarità delle loro città e dei loro dialetti.

(trad) Le polar à l'italienne a tendance à se servir des particularités régionales (dialectes, descriptions géographiques précises), ce qui n'est pas forcément le cas pour le polar à la française.

En outre, la dimension socioculturelle du genre est mise en évidence par les auteurs italiens :

(aut) Possiamo dire che la sua specificità stava nella trama e negli argomenti scelti che non erano più rivolti al privato, ma al sociale

(aut) Io, in genere, scrivo noir. Qui (il polar, NDLR) è un sottogenere molto specifico, minoritario, di taglio politico-sociale

Toutefois, elle est aussi très présente dans le discours des traducteurs :

(trad) difficulté de traduire un roman policier qui est envahi de marqueurs socio-culturels, politiques, économiques très spécifiques

(trad) les auteurs de polars que je traduis sont (ou peuvent être) aussi des auteurs de romans purement littéraires. Ils sont tous animés du souci de parler de la société italienne contemporaine (Arturo Buongiovanni, Alessandro Perissinotto, Luca Poldelmengo), de ses travers, mais aussi des problèmes liés à la crise économique européenne et mondiale (chez Perissinotto surtout).

(trad) Dans les polars, plus particulièrement les noirs, il y a une dimension unique de critique sociale

L'un des éditeurs mentionne lui aussi cette caractéristique sociétale comme un point saillant du polar italien :

(ed1) : Les romans policiers italiens sont très ancrés dans la réalité et se caractérisent par leur vision sociétale et nationale.

Ainsi, potentiellement, la notion de champ peut être étudiée dans le contexte éditorial mais aussi dans la substance même du genre. Les champs sociaux décrits dans les polars peuvent en effet concerner les rapports entre l'institution judiciaire, les policiers ou les détectives en marge de ce système et les milieux sociaux marginaux (du grand banditisme à la petite délinquance en passant par les formes intermédiaires de rupture avec les milieux sociaux dominants). Sur un plan plus littéraire, la notion de genre peut être attaquée :

(trad) Il est tout à fait impossible de donner une définition du polar. Et de ses innombrables variantes. Cela prouve qu'il faut davantage considérer les auteurs en dehors de toute opérations classificatoires et mortifères.

Ainsi, plusieurs acteurs, traducteurs et auteurs, invitent à aller au-delà du genre :

(aut) Toute traduction est un authentique défi pour la personne en charge, quelles que soient la langue d’origine, et celle « d’arrivée », tout autant que le « genre » du livre.

(aut) La specificità nelle trame e nelle forme non possono essere codificate. Si tratta sempre e solo di romanzi (…) Ripeto: a mio avviso questo (la specificità del giallo, NDLR) è un concetto sbagliato. La traduzione del "giallo" è la traduzione di un romanzo.

(trad-JLD) Les spécificités lexicales, syntaxiques, socioculturelles ne posent pas à mon avis de problèmes en fonction du genre, elles varient d’un livre à l’autre, indépendamment du genre

(trad-LL) Je préfère considérer les livres que je lis par leur qualité romanesque (langue, intrigue...) que par genre. Je ne fais donc aucune distinction de genre

Nous sommes ici fondés à nous demander si le fait de chercher à inscrire le polar au-delà du genre policier (à le relier à l'écriture littéraire tout cour) ne procède pas d'une volonté de reconnaissance de la part des acteurs (auteurs et traducteurs), qui cherchent à faire fi des représentations sociales négatives ayant pu être, en leur temps, associées au roman policier. Ce qui tendrait à marquer la prégnance de représentations négatives pouvant influer sur les rapports de force possible entre les acteurs de la traduction du polar. S'il est encore prématuré de l'affirmer, dans le corpus les notions de genre et de champ semblent donc liées .

Toutefois, en termes de réception, il reste encore à vérifier auprès de lecteurs relevant de différents univers sociaux si le policier, le noir, le polar, le thriller ne sont effectivement plus perçus comme relevant de la littérature de gare. Il s'agira de s'en assurer en interrogeant davantage d'acteurs concernés par la dimension productive. Ces derniers sont-ils convaincus que la lecture du polar est devenue une pratique culturelle légitimée, s'appliquant du reste à d'autres genres littéraires et audiovisuels dans les classes sociales dominantes ? Nous pensons notamment au regain d'intérêt pour des séries télévisuelles de plus en plus sophistiquées et soignées, pour l'art de rue ou bien pour les bandes dessinées. Or, si cette reconnaissance symbolique de la lecture des genres policiers est avérée, compte tenu du succès éditorial, dans quelle mesure le traducteur et l'auteur peuvent-ils viser ou espérer une meilleure reconnaissance économique de leur travail ?

En termes de perceptions des rôles dans le champ social de l'édition, il nous paraît intéressant d'approfondir ce que nos premières observations ont mis en évidence, à savoir, un équilibre entre l'esprit d'équipe et de collaboration et une certaine volonté, du côté des auteurs et traducteurs de voir leur contribution davantage valorisée. Ce, au moyen de questionnaires affinés, distribués à un public élargi (nous aimerions pouvoir atteindre d'autres traducteurs, auteurs et éditeurs italiens et français) et d'entretiens confirmant et/ou infirmant les données de premier niveau que nous avons relevées. Lors de cette deuxième partie de notre travail, il paraît en outre pertinent de se pencher de plus près, au niveau des caractéristiques du genre, sur l'identification des champs sociaux qui peuvent apparaître en filigrane dans les thèmes et les univers professionnels propres au roman policier et à ses déclinaisons. En effet, nous avons pu noter que parmi les spécificités du genre relevés par les acteurs en tant que possibles difficultés de traduction (entre autres les institutions judiciaires, les institutions policières, l'univers de la rue et les différentes formes de déviance par rapport aux normes légales telles que la violence dans la criminalité organisée ou la délinquance en "col blanc"). Selon les traducteurs, les auteurs et les éditeurs, cette présence de champs sociaux en contact, les oppositions et conflits qu'elle entraîne constituent-ils un topoï du genre ?

Tels sont certains des indices sur lesquels nous devront porter notre attention pour mettre en lumière, dans la deuxième phase de notre enquête, ce que le système productif du polar perçoit et conçoit de ce genre à succès.

**4. Conclusion**

On a pu remarquer comment, avec certaines nuances, le jeu social de l'édition du polar est comparable à une partie de cartes ou d'échecs, mais aussi à une théâtralisation sociale[[12]](#footnote-12)où chaque individu/acteur tient une position/rôle plus ou moins important, plus ou moins favorable, possède des atouts (soit du capital culturel, économique et social), récite son texte prédéterminé (soit produit un type de discours spécifique au genre...). Bourdieu montre comment à chaque classe de position correspond une classe d'*habitus* ou de goût qui est le reflet d'une position dans l'espace social et nous pouvons affirmer que le microcosme que nous avons choisi d'observer répond indubitablement à ces critères.

Dès ses premières enquêtes, Bourdieu constate l'inégal accès à la culture selon les classes sociales d'appartenance[[13]](#footnote-13). Ainsi, quand ils visitent les musées, les membres des classes cultivées dominantes manifestent une familiarité spontanée avec l'art, qui provient non pas d'un don mais de codes et de langages acquis par la socialisation, une stylisation de vie que Bourdieu appelle « distinction » : les dominés, eux, ne possèdent pas ces codes. Ils vont donc appliquer à l'art des schémas plus banals qui structurent leur perception de l'existence quotidienne et c'est pourquoi ils préfèreront les peintures figuratives ou les films où le scénario est vraisemblable. C'est aussi le cas du genre " polar" qu'ils associent aux faits divers présentés par la presse ou à la télévision.

Plus généralement, il existe une hiérarchie des pratiques culturelles qui ferait que les arts nobles (peinture, théâtre, musique classique, sculpture) sont l'apanage des classes dominantes. Tandis que les classes moyennes cultivées se caractérisent par une « bonne volonté culturelle », soit une intense activité culturelle mal maîtrisée, et qui tourne ces classes vers des ersatz ou perçus comme tels, au départ par les classes dominantes, comme le cinéma, la BD, le jazz, les revues de vulgarisation scientifique, la photographie...et pour la littérature, le polar....Quant aux classes populaires, il ne leur reste que les miettes si l'on en croit Bourdieu qui comme nous le disions plus haut rejette l'idée d'une culture populaire[[14]](#footnote-14). Il soutient que la rapport à la culture des dominés est guidé par le principe de nécessité, ceux-ci n'ont pas les moyens d’être désintéressés.

Cette distribution des légitimités est cependant loin d'être figée car un des axes majeurs de la théorie de Bourdieu tient dans la proposition suivante : il n'y a pas d'idées pures : les productions intellectuelles -la philosophie, les idéologies, mais aussi la littérature, la fiction, la création - sont l'émanation des structures sociales de leur époque et donc sujettes aux variations[[15]](#footnote-15). La sociologie de Bourdieu se veut donc être une sociologie du dévoilement, et le sociologue est selon son expression "celui qui vend la mèche". Cette posture a une conséquence : si la sociologie dévoile, alors elle va déranger les tenants de l'ordre établit et notre modeste enquête aura tenté de commencer à dévoiler le processus lié à un genre, en se situant du point du vue des producteurs, de ceux qui à un titre ou en un autre, participent de l'affirmation du genre dans le domaine de la culture. Tzevtan Todorov note avec raison :

Le roman noir s'est constitué non autour d'un procédé de présentation mais autour de personnages et de moeurs particulières; autrement, sa caractéristique constitutive est dans ses thèmes[[16]](#footnote-16).

Ce n'est donc pas un hasard si nombre d'auteurs passent du roman « noir » au roman littéraire et multiplient les changements d'éditeurs et de collections, à partir de réalisation typologiques très diverses, entre roman d'action, roman psychologique et roman de recherche.

En tout état de cause, ce genre n'est ni clos, ni figé. Il permet des renouvellements constants des milieux, des personnages. Or , la prise en compte du référent historico-social que nous avons esquissé, explique sans doute cette fluidité.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | Annexes |  |
|  | **Annexe 1 : questionnaire distribué par courriel aux éditeurs français**  1) Quelle stratégie dominante adoptez-vous pour sélectionner les œuvres que vous traduisez ?       - l'auteur       - le succès du livre dans son pays d'origine       - selon le choix du directeur de collection, des sous-agents....       - utilisez-vous des "scouts" (têtes chercheuses et bons connaisseurs de leur pays) ou des réseaux d'amis (éditeurs, agents, directeurs de revues, traducteurs...)       - coûts des droits d'auteur       - autres......  1.2) - Est-ce que vous vous engagez toujours sur des textes déjà publiés ?  2) Quelle quantité représente les traductions de polars traduit dans votre collection ? Parmi ceux-ci ceux traduits de l'italien ? (du français pour le questionnaire adressé aux éditeurs italiens)        Est-ce que dans les autres collections de votre Maison d'édition, la quantité de traduction de l'italien (du français) est la même ?        Pouvez-vous donner une explication à ce choix ?  2.2) Bénéficiez-vous d'aide à la traduction de la part des pays dont vous traduisez les romans ?       Si oui, de la part de quels organismes ? Dans quelle mesure ?       Est-ce que cet aspect influence vos choix ?  3) En terme, de genres, voyez-vous des spécificités culturelles qui pourraient différencier un polar à la française et un polar à l’italienne ?  4) Pourriez-vous nous expliquer brièvement comment s’opère le choix du traducteur :  4.2 Est-ce vous qui choisissez un traducteur, indiquez une préférence ou est-ce que ce sont les agences de traducteurs ou les auteurs qui formulent leurs souhaits ?  Auquel cas, pourriez-vous nous expliquer comment s’opère le contact ?  4 .3 Si c’est vous qui choisissez, avez-vous des traducteurs dont le travail vous donne satisfaction et à qui vous accordez votre confiance ? Y a t-il des requêtes spécifiques des auteurs, qui seraient habitués à tel ou tel traducteur ?  5) En général comment vous situez-vous, comment concevez-vous votre rôle d’éditeur ?  6) Comment percevez-vous respectivement l’auteur et le traducteur ?  7) Avant la traduction, indiquez-vous les éventuelles normes et contraintes éditoriales au traducteur ? Si oui, pourriez-vous nous préciser brièvement quelles sont ces normes ? Peut-on parler de politique éditoriale proprement dite ?  8) Vous arrive t-il d’intervenir un moment ou un autre lors de la traduction, de votre propre initiative ou bien à la requête de l’auteur et/ou du traducteur ? Si oui, comment par quels canaux la communication opère t-elle ?  9) Si un tel cas de figure s’est déjà présenté de quels types de requêtes s’agit-il ? La communication passe t-elle bien entre les différents acteurs (auteurs, traducteurs, vous-mêmes en tant qu’éditeurs) ou y a t-il des moments de tension ?  10) Quelles sont selon vous les attentes du public en termes de traduction ? les amateurs de polars préfèrent-ils à votre avis des traductions qui gardent trace de la culture d’origine dans lequel s’inscrit le texte à traduire ou bien une acclimatation à la culture de vos clients ? par rapport aux auteurs d’autres genres littéraires ? (roman, poésie). |  |
|  | **Annexe 2 : questionnaire distribué par courriel aux traducteurs français**  Vous êtes traducteurs mais aussi probablement lecteur de polars et d’autres genres littéraires.  1) Qu’est ce qui, en quelques mots distingue le polar des autres genres que vous lisez ?  2) Lisez-vous des polars traduits ou dans votre langue maternelle ?  3) Si vous lisez des polars traduits, êtes-vous sensible (par déformation professionnelle ou autres) à la qualité des traductions ?  4) Si c’est le cas, qu’est-ce qui attire votre attention ?  5) Existe t-il selon vous des spécificités qui font que l’on peut parler de polar à la française ou de polar à l’italienne ?  En tant que traducteurs…  6) Si vous traduisez habituellement d’autres genres littéraires, le polar présente t-il des spécificités lexicales, syntaxiques, socioculturelles qui vous posent problème ?  7) Si oui, comment résolvez-vous ces difficultés spécifiques au genre ?  8) Quel est le circuit habituel pour une traduction de polars ? Est-ce l’éditeur qui vous contacte ou une agence de traduction, ou bien l’auteur directement ?  9) Vous fait-on part au début des contraintes et normes éditoriales ?  10) Comment percevez-vous l’attitude des éditeurs et des auteurs envers les traducteurs en général et des traducteurs en particulier ?  Le traducteur et l’auteur…  11) Vous arrive t-il de communiquer avec les auteurs de polars que vous traduisez ?  12) Si oui, en règle générale est-ce lui qui vous contacte ou l’inverse ?  13) Si c’est lui qui vous contacte, pour quelles raisons ?  14) Si c’est vous qui le contactez, s’agit-il de problèmes de traduction impossibles à résoudre ?  15) Si c’est le cas, quels types de problème vous amènent à contacter l’auteur ? s’agit-il de problèmes spécifiques au polar en tant que genre ?  16) Le contact se fait-il directement ou via l’éditeur ?  17) Par la suite, comment se fait la communication, concrètement : par mail, par téléphone, via skype ?  18) Quel rapport entretenez-vous avec les auteurs dont vous avez déjà traduit plusieurs ouvrages ? Et avec les autres ?  19) Les auteurs de polar ont-ils une façon différente de voir les choses ? De concevoir le monde ? |  |
|  | **Annexe 3 : questionnaire distribué par courriel aux auteurs française**  **Questionnaire 1 : les éditeurs**  La traduction vue par l'auteur  1) Vous écrivez des polars, des polars français. Selon vous, existe-t-il une spécificité du polar français : de l'intrigue, de la forme ?  2) Vous avez sans doute lu des polars italiens : vous les avez lu en français, les avez-vous appréciés ?  3) Selon vous, existe-t-il un polar italien et français qui se distingue comme genre dans leur langue-culture de départ ? Avez-vous des exemples ?  4) Vos romans ont été traduits en français ? Lesquels ? Auprès de quels éditeurs ?  Nous nous intéressons à la problématique de la traduction du point de vue de l'auteur.  5) Quelles sont vos réactions du fait que vos œuvres soient traduites ?  6) Au moment de l'écriture, est-ce que vous prenez en compte la possibilité d'être traduit ? Et si oui, quelles sont les conséquences dans votre acte d’écriture ?  7) Quels sont les écueils que personnellement vous percevez en ce qui concerne votre écriture par rapport aux traductions possibles ?  8) S'agit-il d'écueils dus à votre écriture, à votre style, à la culture d'origine, o genre littéraire ou y a-t-il d'autres raisons ?  9) Lorsque votre éditeur décide de vendre les droits d'auteur de l'un de vos romans, êtes-vous consulté ? Avez-vous des droits dans la décision ?  Entrez-vous en contact avec le traducteur italien ?  10) Pouvez-vous nous illustrer quelques cas directement affrontés ? Comment avez-vous communiqué ? (e.mail, skype ou autre ou bien en rencontrant personnellement le traducteur) ?  11) Relisez-vous ou corrigez-vous les traductions de vos œuvres lorsque vous connaissez la langue de la traduction ?  Plus précisément.  12)  Pouvez-vous nous raconter un dialogue spécifique entre vous et le traducteur qui a suscité votre intervention ?  13) Selon vous, où se situe la plus grande problématique dans l'opération de traduire un polar ? Au niveau conceptuel, culturel, linguistico-discursif, lexical ?  14) Considérez-vous acceptable que le traducteur introduise des notes ou d'autres marques de sa présence ?        - au début du texte traduit        - dans le texte        - sous forme de glossaire        - dans la préface        - autre  Oui/non, justifiez votre point de vue.  15) Quel rôle attribuez-vous, reconnaissez-vous au traducteur ?  16) Que représente pour vous la traduction d'une œuvre littéraire ? Il existe d'autres types de traduction, comme par exemple les transpositions (films, BD....) : avez fait ce genre d'expériences ?  17) Voulez-vous ajouter un commentaire personnel en ce qui concerne la traduction du polar, sa spécificité ? |  |

**Bibliographie**

Bourdieu, Pierre, 1964, Les Héritiers. Les étudiants et la culture, avec Jean-Claude Passeron, Paris : Minuit.

Bourdieu, Pierre, 1966, L’Amour de l’art. Les musées d’art européens et leur public, Paris : Minuit.

Bourdieu, Pierre, 1979, La Distinction. Critique sociale du jugement, Paris : Minuit.

Bourdieu, Pierre, 1980, Questions de sociologie, Paris : Minuit.

Bourdieu, Pierre, 1992, Réponses, Pour une anthropologie réflexive Pierre Bourdieu avec Loïc J.D. Wacquant Libre Examen — Politique Éds, Paris : Seuil.

Bourdieu, Pierre, 19997, Méditations pascaliennes, Paris : Seuil.

Dubois Jacques, 2006, *Le roman policier et la modernité*, Paris : Colin.

Ginzburg, Carlo, 1989, Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire, Paris : Flammarion.

Goffman Ervin, 1969, Strategic interaction, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.

Goffman Ervin, 1973, La Mise en scène de la vie quotidienne, T1 et T2. Paris : Minuit.

Goffman Ervin, 1974, Les rites d’interaction. Paris : Minuit.

Lafaye Cl., 1996, Sociologie des organisations, coll. 128, n°98, Paris : Nathan.

Lits Marc, 1999, *Le genre policier dans tous ses états*, Limoges : PuLim.

Reuter Yves, 2009, *Le roman policier*, Paris : Armand Colin.

Todorov Tzvetan, 2008, « Typologie du roman policier », in Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, pp. 9-19.

1. En 2011, selon le syndicat des éditeurs, le policier représente le deuxième segment de chiffres d'affaires du secteur. Pour des données détaillées, le lecteur pourra consulter la page: http://www.sne.fr/dossiers-et-enjeux/economie.html [↑](#footnote-ref-1)
2. V. à ce propos, T. Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 2008, pp. 9-19. [↑](#footnote-ref-2)
3. V. à ce propos M. Lits, *Le genre policier dans tous ses états*, Limoges : PuLim, 1999 ; Y. Reuter, Le Roman policier, Paris : Armand Colin, 2012. [↑](#footnote-ref-3)
4. J. Dubois, *Le roman policier et la modernité*, Paris : Colin, 2006. [↑](#footnote-ref-4)
5. C. Ginzburg, Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire, Paris : Flammarion, 1989. [↑](#footnote-ref-5)
6. V. pour une définition du champ selon Bourdieu, CI. Lafaye, Sociologie des organisations, Paris : Nathan, coll. 128, n°98, 1996, pp. 97-98. [↑](#footnote-ref-6)
7. P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris : Minuit, 1980.  [↑](#footnote-ref-7)
8. P. Bourdieu, 1992, *Réponses, Pour une anthropologie réflexive* avec Loïc J.D. Wacquant Paris : Libre Examen — Politique Éds. du Seuil, 1992, pp. 72-73. [↑](#footnote-ref-8)
9. V. à ce propos M. Lits, *Le genre policier dans tous ses états*, Limoges : PuLim, 1999 ; T. Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 2008, pp. 9-19. [↑](#footnote-ref-9)
10. Les questionnaires distribués aux trois différents acteurs (auteurs, traducteurs et éditeurs) sont disponibles en annexe dans le présent article. Pour des raisons de place, nous nous en tenons aux versions françaises. [↑](#footnote-ref-10)
11. Pour affiner les résultats, il faudrait sans doute des données statistiques supplémentaires qui dépassent le cadre exploratoire de notre enquête. [↑](#footnote-ref-11)
12. E. Goffman, Strategic interaction. Philadelphia,: University of Pennsylvania Press, 1969; E. Goffman, La Mise en scène de la vie quotidienne, T1 et T2, Paris : Minuit, 1973; E. Goffman, Les rites d’interaction. Paris : Minuit, 1974. [↑](#footnote-ref-12)
13. P. Bourdieu, avec Jean-Claude Passeron, Les Héritiers. Les étudiants et la culture, Paris : Minuit.1964; P. Bourdieu, L’Amour de l’art. Les musées d’art européens et leur public, Paris : Minuit.1966. [↑](#footnote-ref-13)
14. P. Bourdieu, La Distinction. Critique sociale du jugement, (Chapitre VII) Paris : Minuit, 1979. [↑](#footnote-ref-14)
15. P. Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris : Seuil, 1997. [↑](#footnote-ref-15)
16. T. Todorov, « Typologie du roman policier », in *Poétique de la prose*, Paris : Seuil, 2008, pp. 9-19. [↑](#footnote-ref-16)