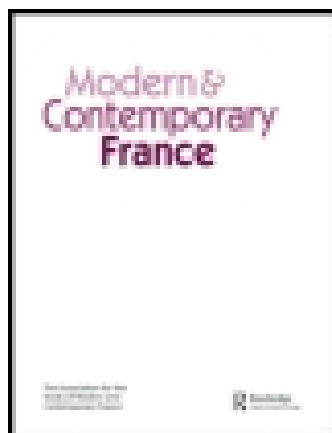


This article was downloaded by: [Nottingham Trent University]

On: 29 October 2014, At: 08:33

Publisher: Routledge

Informa Ltd Registered in England and Wales Registered Number: 1072954 Registered office: Mortimer House, 37-41 Mortimer Street, London W1T 3JH, UK



Modern & Contemporary France

Publication details, including instructions for authors and subscription information:

<http://www.tandfonline.com/loi/cmcf20>

«Ridges on the floors of Hell»: traces ou palimpsestes dans le désert de The Dead Heart

Murray Pratt^a, Alistair Charles Rolls^a & Marie-Laure Vuaille-Barcan^a

^a University of Newcastle, Australia

Published online: 23 Oct 2014.

To cite this article: Murray Pratt, Alistair Charles Rolls & Marie-Laure Vuaille-Barcan (2014): «Ridges on the floors of Hell»: traces ou palimpsestes dans le désert de The Dead Heart, *Modern & Contemporary France*, DOI: [10.1080/09639489.2014.954533](https://doi.org/10.1080/09639489.2014.954533)

To link to this article: <http://dx.doi.org/10.1080/09639489.2014.954533>

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

Taylor & Francis makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the "Content") contained in the publications on our platform. However, Taylor & Francis, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Any opinions and views expressed in this publication are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by Taylor & Francis. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. Taylor and Francis shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Any substantial or systematic reproduction, redistribution, reselling, loan, sub-licensing, systematic supply, or distribution in any form to anyone is expressly forbidden. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.tandfonline.com/page/terms-and-conditions>

«Ridges on the floors of Hell»: traces ou palimpsestes dans le désert de *The Dead Heart*

Murray Pratt*, Alistair Charles Rolls** and Marie-Laure Vuaille-Barcan**

The Dead Heart est le premier roman de l'Américain Douglas Kennedy dont la première traduction, sous le titre Cul-de-sac, en 1997, lui a valu le succès en France et a lancé sa carrière d'auteur. Ce roman noir a déjà connu en l'espace de moins de 20 ans deux traductions françaises et deux adaptations, l'une cinématographique et l'autre en album graphique. Dans des articles précédents, nous nous sommes penchés sur la retraduction de ce titre, sur les enjeux parfois discordants des deux projets traductifs et l'utilisation délibérée d'éléments paratextuels visant à chaque fois un certain public. Le roman graphique nous permet de dépasser la problématique de la traduction et d'aborder des questions plus larges d'adaptation textuelle. En même temps, il nous oblige à interroger à nouveau la notion de texte-source.

The Dead Heart is American author Douglas Kennedy's first novel. It was first translated into French in 1997 as Cul-de-sac. It was this translation that made Kennedy a household name in France and that gave The Dead Heart its identity as a roman noir. In the space of just 20 years the novel has been translated twice into French and adapted twice more, as a film and now as a graphic novel. Elsewhere, we have analyzed this trajectory from the perspective of retranslation and the ostensible differences between the two translation Skopoi, and the use of paratextual branding to target specific reading publics. Focusing on the graphic novel allows us here to go beyond the problematics of translation and to broaden the scope of our study of textual adaptation. It also allows us to reassess the originality of the source text.

*Correspondence to: Professor Murray Pratt. Dean of the College of Arts and Science, Nottingham Trent University, Burton Street, Nottingham, NG1 4BU, UK. Email: murray.pratt@ntu.ac.uk

**University of Newcastle, Australia

Introduction

Cet article s'intéresse au parcours pour le moins singulier d'un livre qui aurait pu facilement passer inaperçu, mais qui a lancé la carrière de son auteur, d'abord en France, sa patrie d'adoption, puis dans son pays d'origine, qu'il avait quitté sur un échec,¹ les États-Unis. Au terme de transformations successives, le roman américain *The Dead Heart* (1994) de Douglas Kennedy, adapté d'abord sous la forme du film australien *Welcome to Woop Woop* (1997), traduit en français une première fois en 1997 sous le titre *Cul-de-sac* puis retraduit 11 ans plus tard sous le titre *Piège nuptial* devient en 2013 un roman graphique du même nom. Il s'agit d'un roman qui nous donne l'occasion, parce qu'il a déjà été décliné sous différentes formes et interprété chaque fois différemment (farce, polar, roman à suspense), de nous interroger sur la problématique de l'adaptation.

Tout processus d'adaptation établit une relation particulière entre le texte original et le ou les textes successifs. Comme nous le rappelle Lucy Mazdon, dans le cadre spécifique du cinéma, mais ce modèle s'applique tout aussi bien aux textes littéraires, l'adaptation a tendance à «décentrer» l'œuvre au dépens de son identité originale ainsi que de celle de l'auteur (2000, 3); et pourtant, la crise identitaire qui en découle est sensiblement moins forte que quand il s'agit d'un «remake» qui, selon Thomas Leitch, admire à tel point l'original sur lequel il est fondé qu'il finit par vouloir l'anéantir et se substituer à lui (4). Dans le cas des traductions et des adaptations qui vont nous intéresser ici, le processus est complexe: le texte d'origine n'est pas toujours la source de l'adaptation et le cycle des textes traduits ou adaptés permet finalement de révéler des aspects inédits de l'original par la liberté créatrice des différents auteurs.

C'est cette adaptation à multiples étapes, qui cherche alternativement à éloigner le texte adapté du texte d'origine et à rendre à ce dernier son style «original», qui permet à l'espace vide qu'est le texte de *The Dead Heart*, au sens propre comme au sens figuré, de s'avérer digne d'adaptation. En d'autres termes, c'est en adaptant qu'on trouve l'adaptabilité (virtuelle mais de principe) du texte. Notre propos sera d'analyser le parcours du roman initial et les différentes étapes de l'adaptation, du canevas d'origine, vide et donc éminemment adaptable, jusqu'au roman graphique. Nous verrons que tel le palimpseste qui efface et retient la trace de multiples strates textuelles, *Piège nuptial* de Christian De Metter décentre et fait resurgir non seulement l'original mais aussi la traduction, la retraduction et la première adaptation cinématographique.²

Les multiples adaptations de *The Dead Heart*

The Dead Heart de l'Américain Douglas Kennedy est paru discrètement en Angleterre en 1994. Il raconte l'histoire d'un journaliste américain pris au piège par une jeune femme en Australie et retenu prisonnier en plein désert. Il a d'abord été adapté en film en 1997 par l'Australien Stephan Elliott avec de nombreux acteurs australiens, dont Rod Taylor et Susie Porter, et présenté hors compétition au festival de Cannes. Elliott avait décrit son film comme étant «a hearty wave goodbye to an old Australia before political correctness

came in».³ Pourtant attendu favorablement après le succès de *The Adventures of Priscilla Queen of the Desert*, le film *Welcome to Woop Woop* a reçu des critiques cinglantes: «it [took] the stereotypical Australian ‘yobbo’ image and exaggerates it to the point where it becomes annoying rather than funny».⁴ Le film, dont on peut voir la bande annonce sur Internet, pousse le thriller du côté de la farce, voire du Grand-Guignol. Il est aujourd’hui quasiment tombé dans l’oubli. Quand on lui demande son avis sur l’adaptation, Kennedy répond: «Mr Elliot has his film and I have my novel». À propos de l’expérience, il a dit aussi: «It’s like selling your baby to highwaymen».⁵

Après le film, le roman a ensuite été traduit une première fois en français en 1997 par Catherine Cheval pour la Série Noire de la maison d’édition Gallimard, sous le titre *Cul-de-sac* et a connu cette fois un grand succès, notamment grâce à l’humour caustique que la traductrice a réussi à mettre dans les commentaires du narrateur par le recours à un argot parfois volontairement daté. Cela crée une distance par rapport à la violence des événements qui est la marque même de la Série Noire, présente dans l’esprit de la collection dès qu’elle fut lancée par Marcel Duhamel dans l’immédiat après-guerre.

Sur le site de Gallimard on trouve encore le commentaire suivant: «comment réussir du premier coup un véritable exploit et devenir du jour au lendemain le créateur de l’un des meilleurs romans noirs de l’histoire du genre». Nous sommes convaincus que la première traduction, par l’importance accordée au style, typique de la noire, a été pour beaucoup dans le succès du roman,⁶ bien que l’histoire racontée ne relève pas entièrement de la mythologie du genre (absence de cadre urbain, d’enquête, de détective; différent type de femme fatale), et que le rôle de la traductrice n’ait jamais été reconnu. Il a été d’autant moins reconnu que cette première traduction n’existe plus. Onze ans plus tard, le livre a été en effet retraduit par Bernard Cohen et réédité en 2008 chez Belfond, sous un nouveau titre: *Piège nuptial*. Entre temps, tous les autres romans de Kennedy, qui n’ont plus rien du polar, avaient paru chez cet éditeur. Le style de cette seconde traduction, plus proche de l’original, est beaucoup plus neutre. À titre de comparaison, voilà la traduction de la même phrase, prise au hasard. Pour rendre «I followed his hand as he pointed to the horizon and straightaway succumbed to despair» (Kennedy 1994, pp. 94–95), Bernard Cohen traduit par: «Suivant des yeux le mouvement de sa main qui indiquait l’horizon, j’ai succombé à un désespoir accablé» (2008, 117), tandis que Catherine Cheval écrit: «J’ai regardé au bout de l’index que Gus pointait et mon moralomètre a chuté à zéro» (2006, 134). Le contraste entre les styles des deux traducteurs successifs est frappant.

Cette adaptation au style de la Série Noire n’est pas sans poser des problèmes d’ordre éthique, et il est symptomatique que beaucoup des premières traductions faites à cette époque sont aujourd’hui amplement critiquées et refaites. On pense notamment à la récente retraduction des cinq romans de Dashiell Hammett par Natalie Beunat et Pierre Bondil pour la collection «Quarto», chez Gallimard, parue en novembre 2009. Malgré les réserves que certains peuvent avoir, cette adaptation du premier roman de Kennedy a permis non seulement l’introduction du texte étranger dans le système français mais y a installé durablement l’auteur. Celui-ci jouit

aujourd'hui en France d'un succès considérable et a été fait Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en 2007. Comme il le dit lui-même:

I'm a living example of the American artist a l'étrangère [*sic*], a contemporary example of an American novelist finding acclaim in France, and observing how the French continue to bolster the careers of so many American writers (Paul Auster and Philip Roth sell three times as many books in France as they do back home).⁷

Piège nuptial de Christian De Metter

Dernière transformation en date, *Piège nuptial* a été transposé en 2012 en roman graphique par Christian De Metter, célèbre dessinateur et scénariste, qui avait déjà adapté récemment deux romans noirs (*Scarface* d'Armitage Trail et *Shutter Island* de Dennis Lehane). De Metter vient d'obtenir un prix (Le Prix Bédévore 2013 du réseau intercommunal des bibliothèques) pour *Piège nuptial*.⁸

Julie Sanders explique que les adaptations et les appropriations peuvent varier dans la façon dont elles déclarent leur objectif intertextuel et n'annoncent pas toujours explicitement leur but, que ce soit dans l'interprétation ou la relecture d'un «précurseur canonique» (2006, 2). Ce qui est frappant ici, c'est que l'adaptation de Christian De Metter sous la forme de son roman graphique *Piège nuptial*, n'est pas, explicitement, une adaptation d'un «précurseur canonique»; ou, plutôt, il faut préciser que ce précurseur est lui-même une traduction. En outre, le titre de l'adaptation de De Metter (d'une traduction) ne porte le nom ni de l'original, ni du texte qui a atteint un statut de «roman culte» en France, *Cul-de-sac*, car ce texte n'a plus d'existence légale et n'est plus disponible (hormis d'occasion). Il s'agit, selon sa traductrice, d'un «texte fantôme». À la place, il prend le nom de la retraduction ultérieure, dont le but, plus ou moins voilé, était de supplanter ce texte traduit qui avait permis à son auteur d'atteindre le succès en France par l'intermédiaire de la Série Noire, mais dont le style, adapté délibérément en français pour cette collection, détonnait parmi les titres successifs de son œuvre, tous traduits par Bernard Cohen, présenté dès lors par l'éditeur comme «la voix française» de l'auteur américain. À l'occasion de la parution de la seconde traduction, le nouvel éditeur proclamait sur son site Internet: «Aujourd'hui, Belfond réédite son premier roman-culte, *Piège nuptial*, déjà paru sous le titre *Cul-de-sac*».

Si les journalistes du *Figaro* Aurélia Vertaldi et Bruno Corti se réfèrent (2012) sans hésitation au «roman éponyme» que *Piège nuptial* soi-disant adapte,⁹ beaucoup d'autres critiques hésitent et reparlent de *Cul-de-sac*, en précisant qu'il a existé une première traduction. Il est révélateur qu'il soit fait de nouveau référence au premier titre, qui n'existe plus en librairie. En effet, la seconde traduction avait été conçue pour permettre aux lecteurs d'associer le roman à la marque Kennedy en France. Il est flagrant qu'elle n'a pas réussi à détrôner la première.

De Metter lui-même se montre discret quant à la source de son adaptation. Dans un entretien avec le journaliste Edmond Morrel en septembre 2012,¹⁰ la question sur le titre du texte adapté est directement posée, mais De Metter esquive la réponse et parle

plus largement du projet d'adaptation de *Piège nuptial*. Dans une autre interview en décembre 2012,¹¹ il indiquait sans réfléchir: «J'ai lu *Piège nuptial* il y a environ douze ans». Or *Piège nuptial* a paru en 2008. Peu de temps auparavant, pour une interview dans le cadre du festival international de la bande dessinée d'Angoulême, en mars 2012, il déclarait imprudemment en parlant de son travail en cours: «[J]e termine *Cul-de-sac*».¹² Et en effet, il ne fait pas de doute que les dialogues repris par De Metter proviennent pour leur immense majorité de *Cul-de-sac* et non de *Piège nuptial*, y compris la faute de frappe qui avait échappée à Catherine Cheval, «Sydney» orthographié «Sidney» (Cheval 1997, 222; De Metter 2012, 82).

Le piège ici, pour l'adaptateur comme pour le lecteur, réside dans la nature du lien avec le texte précurseur. Comme le souligne Sanders, il est fréquent dans ces cas de dépendance et de dérivation que surgissent des questions de propriété et de droits d'auteur (2006, 4). Car, dans le cas du *Piège nuptial* de De Metter, l'adaptation est en relation avec deux textes adaptés, dans la mesure où chacun d'eux est une traduction. La tension entre ces textes, qui est de nature légale autant que textuelle, est telle que l'on peut parler ici d'un intertexte adapté. De cette façon, ce qui nous intéresse ici, c'est non seulement le degré de distance et de proximité qui sépare l'adaptation de son texte adapté, mais aussi la façon dont l'adaptation est révélatrice de l'intertextualité et des mouvements entre l'original (*The Dead Heart*), le texte canonique (*Cul-de-sac*) et le texte de référence (*Piège nuptial*).

On peut également être surpris que le nom de Douglas Kennedy ne figure pas sur la couverture de *Piège nuptial* dans l'édition française, mais réapparaît dans l'édition allemande. D'une part, l'absence de référence à Kennedy en France, hormis sur un bandeau entourant le livre quand il a été lancé, suggère que le titre et l'illustration de la couverture sont suffisamment évocateurs pour que les lecteurs français fassent d'eux-mêmes le rapprochement avec l'auteur américain. Cependant, tous les lecteurs ne sont pas en mesure d'associer le titre *Piège nuptial* à Kennedy, parce que le premier titre *Cul-de-sac* leur est plus familier. En d'autres termes, la nouvelle adaptation de De Metter et les choix éditoriaux visibles dans le paratexte évoquent à la fois le succès et l'échec de *Piège nuptial* dans la tentative d'intégrer et d'incarner la marque Kennedy en France. L'absence de référence à Kennedy suggère aussi que la transposition d'un genre à un autre, surtout dans la même langue, est une re-création légitime.

Pour Linda Hutcheon étudier les adaptations en tant qu'adaptations signifie les considérer comme des «palimpsestes» dans la mesure où elles sont hantées par leurs textes d'origine (2013, 6). La marque de Kennedy est masquée par De Metter dans l'édition française: le nom de De Metter est écrit à côté du titre *Piège nuptial*, ce qui suggère la qualité d'auteur, par opposition à celle d'adaptateur. Pourtant, la marque de De Metter évoque à la fois l'adaptation (on peut penser aux récents succès de *Scarface* et de *Shutter Island*), et la création de l'auteur de romans graphiques. Dans ce deuxième scénario, l'image de couverture vend au lecteur non seulement le texte derrière les illustrations (comme roman et donc en tant que texte adapté), mais aussi l'œuvre d'art née du texte.

Marque, originalité et marques d'originalité

L'invisibilité – au moins paratextuelle – de l'auteur du roman dans le cas de l'adaptation en BD nous intéresse aussi en ce qu'elle renvoie à l'invisibilité du traducteur, dénoncée notamment par le traductologue Lawrence Venuti (1995). Dans le système littéraire occidental, notamment français, l'original est traditionnellement considéré comme supérieur à la traduction du fait de la prédominance qui perdure de la figure de l'auteur. Le paradoxe est que la traduction «idéale» efface pour ainsi dire toute trace de l'original, mais que l'intervention du traducteur est occultée, à la différence de celle de l'adaptateur. Il est très rare que le talent du traducteur soit mis en avant au détriment de celui de l'auteur. Pourtant, la question de la supériorité possible d'une traduction a été soulevée en 2012, dans le cadre d'une discussion en ligne, en ces termes:

Literary translation is itself the act of creation – a delicate balance between the sensibilities of the original text, the writer's intent, and the vagaries of language and culture. There are times, though, when a translator is so 'present' in a text, that what they've created is essentially an entirely new work of literature. . . . The question is whether or not a translation can itself be superior as a literary work to the original text.¹³

Un intervenant anonyme a aussitôt répondu: «An example comes to mind which might explain Douglas Kennedy's tremendous success in France: his translator, Bernard Cohen, 'writes' much better». Comme nous l'avons vu, dans le cas spécifique de *The Dead Heart*, il est clair que c'est la qualité de la première traduction qui a permis l'accès du texte au statut de roman culte. En effet, Catherine Cheval a exercé toute sa liberté créatrice en adaptant le texte pour la Série Noire, marque typiquement française de polars.¹⁴ L'adaptation joue la carte de l'occultation des origines du texte et donc favorise l'intégration du roman en tant que fiction au sein d'une littérature donnée (on parle de *domestication*). Par contre, la traduction plus littérale de Cohen, présenté comme la «voix française» de l'auteur, vise davantage à l'intégration du texte en tant que littérature étrangère traduite, ce qui est son statut chez Belfond.

L'adaptation en roman graphique renforce encore la tendance à favoriser l'intégration du texte d'origine au sein d'une littérature donnée, car on connaît le statut de neuvième art que la bande dessinée connaît en France et en Belgique. Récemment les auteurs de romans graphiques sont nombreux à faire le choix d'adapter des œuvres littéraires. On a beaucoup parlé en France de l'adaptation du *Petit Prince* par Joann Sfar en 2008, de l'adaptation d'un polar célèbre de Dennis Lehane, *Shutter Island* par De Metter toujours en 2008, et en 2013, de *L'Étranger* de Camus par Jacques Ferrandez.

On peut donc dire qu'il y a eu jusqu'à présent au moins quatre adaptations du texte d'origine: deux traductions, un film et un roman graphique, que nous sommes nécessairement, comme le note Hutcheon, portés à considérer comme des textes doubles ou à multiples strates (2013, 6).¹⁵ Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont l'adaptation (en tant que processus et produit) problématise le travail «original», qui,

comme nous l'avons déjà vu dans le cas du roman graphique, est composé implicitement de deux textes, c'est-à-dire des deux traductions. Cette problématisation est aussi une redécouverte du texte original, parce que, consciemment ou inconsciemment, *Piège nuptial* de De Metter, comme démarche artistique et comme produit, renvoie ou ramène au texte adapté de Kennedy autant qu'il le fait avancer. Il s'agit d'un deuxième aspect important de l'adaptation pour Hutcheon (2013, 8):

[A]s a process of creation, the act of adaptation always involves both (re) interpretation and then (re-)creation; this has been called both appropriation and salvaging, depending on your perspective. For every aggressive appropriator outed by a political opponent, there is a patient salvager. Priscilla Galloway, an adapter of mythic and historical narratives for children and young adults, has said that she is motivated by a desire to preserve stories that are worth knowing but will not necessarily speak to a new audience without creative 'reanimation'.

Dans le cas du roman graphique *Piège nuptial*, nous avons affaire à une adaptation présentant un cas d'appropriation et de récupération créative. C'est l'histoire de la répression d'un texte «original» (la première traduction) voulue par l'auteur Kennedy et la restauration partiellement cachée de ce texte «original» au sens de texte précurseur dont l'identité a cessé d'exister légalement.

Le roman «très très fort» au cœur du roman graphique

Ce roman de Douglas Kennedy a donc eu, comme le relève Edmond Morrel (2012), un destin particulier. Dans une interview récente, celui-ci a posé à Christian De Metter la question suivante: «Qu'est-ce qui fait selon vous qu'un roman comme celui-là est particulièrement propice à être décliné sous différentes formes?» De Metter hésite puis finit par répondre qu'il s'agit d'«[u]n roman très très fort de Douglas Kennedy qui appelle l'image». L'appel de l'image n'est pas précisé davantage dans l'entretien, mais l'un des points forts du récit de Kennedy doit sûrement être le fait que les diverses formes de vide, de néant, de vacuité et d'absence font partie intégrante des événements et de l'atmosphère. Reprenant les mythes dominants du centre vide, de «Terra Nullius», où le sens et l'histoire doivent être créés ou exploités par ceux qui y viennent, Kennedy et ses successeurs sont attirés par un pays nouveau pour eux, dans son aspect littéraire et visuel.¹⁶

À certains égards, l'adaptation créative du texte en roman graphique que De Metter entreprend transcende la question de savoir quelle version il a lue. En effet, s'il est clair à partir des dialogues, typiques des romans noirs, qu'il a été inspiré par le ton de *Cul-de-sac*, cette quatrième adaptation de *The Dead Heart* (après le film et les deux traductions) est, autant que les trois autres, une ré-imagination et re-contextualisation du scénario original. L'expression utilisée par De Metter dans l'interview citée plus haut pour décrire son processus de création et la vision de son œuvre est révélatrice: «Il faut tailler dans le roman ...; [je fais] un découpage en cases et en dessins qui respecte la mécanique du roman; je m'approprie le livre en redialoguant».¹⁷ On y trouve, d'une part, des métaphores de découpage, de mise en forme, et d'autre

part, l'émergence de De Metter lui-même en tant que co-créateur d'un nouveau produit, un artiste et un écrivain de son propre chef qui, en conversation avec ses sources, reconstitue l'histoire tout en restant fidèle à la force de l'intrigue. Tout comme Nick est confronté à la tâche de réparer un moteur en réassemblant des pièces détachées dans le cadre de ses corvées quotidiennes et de sa stratégie d'évasion, l'entreprise de De Metter de reconstruire *The Dead Heart/Cul-de-sac/Piège nuptial* dans un nouveau contexte contenant à la fois de l'image et du texte, évoque une mécanique qui implique de nouvelles séquences, un «bricolage» des perspectives, et la réduction du scénario à ce qui peut éclairer utilement son équivalent visuel: une tâche qui requiert à la fois de l'imagination et du travail.

Ce qui ressort de cette opération est un roman graphique très réussi, qui passe presque immédiatement du vide lumineux du désert australien qui lui sert de page d'introduction aux ténèbres d'un monde occulte, d'abord celui de Darwin, puis des intérieurs sombres, des séquences de nuit et des espaces clos de Wollanup où l'histoire de Nick se déroule. Le monde visuel de la recreation de De Metter est splendide, caractérisé non seulement par sa palette des bruns, gris et verts du bush, délavés par la technique de l'aquarelle, mais aussi par une série d'interventions qui visent à faire ressortir la claustrophobie et la vacuité de l'histoire. Le jeu entre l'éclat du soleil et l'obscurité du «cachot» offre des possibilités de travail subtil. L'un des effets les plus marquants est l'utilisation des rayons du soleil filtrés à travers les lattes de la cabane pour donner l'impression de barreaux de prison. Cette image figure en couverture et est répétée tout au long du livre, en particulier pour souligner les moments de captivité (De Metter 2012, 31–35, 59). Le style pictural de De Metter et sa maîtrise de l'aquarelle qui dilue les couleurs sont utilisés de façon remarquable dans sa reconstitution des costumes des protagonistes: les maillots de corps colorés des ravisseurs, les tee-shirts teints à la main et les imprimés fleuris de l'époque des années 1970 dans laquelle ils restent prisonniers. En contraste, encore une fois, avec l'évocation de la première page d'un vaste espace ouvert et d'une terre vide, une grande partie du roman graphique est consacrée à reconstituer avec soin le bric-à-brac du bidonville de Wollanup et de ses intérieurs vieillots, et De Metter va au-delà des stéréotypes australiens (le panneau routier noir et jaune avec un kangourou, qui apparaît néanmoins en quatrième de couverture) pour créer un décor de tôles ondulées, de meubles décrépits et de tissus fanés, suggéré dans le livre, mais nécessitant l'œil d'un artiste pour une évocation en images. Il faut cependant ajouter que le film, auquel De Metter fait référence dans un entretien, a sûrement influencé la mise en images, notamment le jeu d'ombres et de lumière dans la cabane et le poster au-dessus du lit qui n'est pas mentionné dans le texte. Le roman graphique est donc fondé non sur le texte original mais sur la première traduction et l'adaptation cinématographique, malgré son titre trompeur.

L'adaptation visuelle de De Metter s'inspire d'images typiques de l'Australie, des années 70 et du genre du roman noir qui se trouvent également au cœur de l'original de Kennedy. Il est intéressant de noter que ces deux auteurs, comme les traducteurs Cheval et Cohen, sont, par nationalité, étrangers aux histoires qu'ils racontent: Kennedy a un passeport américain tout comme Nick, même si celui de ce dernier lui

est confisqué pendant une grande partie de l'histoire. La narration des événements, dans chaque cas, est conçue pour d'autres publics, qu'ils soient américains ou européens, et les mythes sur lesquels ils s'appuient sont réfléchis à travers les différents prismes d'exotisme et d'altérité que ces géographies impliquent.

«Ridges on the floors of Hell»

Comme l'explique Paul Arthur, dans son analyse du texte original et de sa reprise astucieuse de la représentation coloniale de «Terra Nullius» des antipodes, *The Dead Heart* est «an example of the continuing force of negative attitudes to Australia's interior space, and particularly, of bitter disappointment at its failure to be a paradise in European terms» (1999, 141). Arthur démontre comment l'immensité du bush est nettement exagérée dans l'original, tout comme la distance de la ville fictive par rapport à d'autres repères géographiques réels, un détail qui a troublé à la fois les traducteurs et De Metter dans leur tentative de redessiner la topographie d'un vacuum. Sa thèse est que la fiction de Kennedy de 1990 de l'intérieur australien, avec sa «communauté dystopique» cachée dans les plis d'un paysage désertique illimité, ressemble beaucoup aux visions coloniales du continent, et rappelle les commentaires amers de Henry Lawson de la terre des antipodes où, par exemple, l'Ouest n'a pas de montagnes, «only ridges on the floors of Hell» (Arthur 1999, 140).

Selon nous, De Metter reproduit la même logique dans ses dessins, mais avec trois différences essentielles. Tout d'abord, il travaille avec un médium différent. Ses références sont donc de nature plus graphique et les mécanismes de représentation qu'il utilise nécessitent coupes et raccourcis culturels. Deuxièmement, plutôt que d'inventer une histoire, il travaille avec un matériel déjà écrit, traduit et retraduit, ce qui fait de son intervention un processus de re-présentation et de ré-utilisation, plutôt que de construction à partir de zéro. Troisièmement, contrairement à Kennedy, l'œuvre de De Metter (comme celles des deux traducteurs) est située à un autre niveau d'étrangeté, en cela qu'elle est écrite en français pour un public francophone, que les mythes de l'Australie qui forment son contexte sont déjà doubles (américains et français), et, surtout, que le protagoniste est lui-même un étranger. Si les fantasmes français à l'égard des États-Unis sont déjà au cœur de l'attraction particulière du roman noir, la version graphique de cette histoire met aussi en jeu des hypothèses plusieurs fois réfractées au sujet de la naïveté du voyageur américain à l'étranger, ainsi que le courant hippie du «Peace and Love» des années 1970 dont la communauté de Wollanup nourrit ses références et ses valeurs, gardées intactes au fil des décennies. Ainsi, son matériau source est une série de représentations populaires qui incluent la naïveté du touriste américain à l'étranger, les combats pour la domination entre mâles dominants typiques du western et du roman noir; le conte du malheureux amant, et des mythes à la fois de l'Australie pour une France fascinée par le vaste pays vide «tellement loin», «plein de kangourous» et d'un attachement américain à son identité et au statut d'un colonialisme culturel qui atteint les recoins les plus sombres d'un continent inconnu. Ces archétypes puissants se disputent la suprématie dans la

représentation de De Metter, et le roman noir (qui est en fait la version française d'un genre né aux États-Unis) se heurte au centre rouge et vide d'une Australie imaginaire.

La lecture de *Piège nuptial* de De Metter est donc la rencontre non seulement avec le monde du *Cul-de-sac* de Cheval qui lui fournit sa version originale de la mécanique du récit et la plupart des dialogues, mais aussi une navigation ou re-navigation dans les récits dystopiques sur lesquels toutes les versions sont fondées: un néant à la place d'un paradis, la captivité là où la liberté devrait régner, et un conte moral sur les conséquences d'une conquête sexuelle sans amour. Peut-être que tout cela est compris dès le début, non dans l'image inaugurale du désert de la première page, mais dans les images d'ouverture mentionnées ci-dessus, la mention «plages de rêve» plaquée sur le dessin de deux ivrognes dans les caniveaux de Darwin, l'invitation à se faire «une petite Aussie» (De Metter 2012, 8, 10) lancée par l'Américain que Nick rencontre dans l'un des nombreux «bars et casinos à volonté», qui permettent à De Metter de peindre dès l'introduction des images de débauche, de violence et d'abandon qui resurgiront de manière saisissante dans ses représentations de Wollanup. C'est l'invitation à imaginer ces «plages de rêve» qui fournit à De Metter le prétexte pour redialoguer visuellement *The Dead Heart*. Comme avec la déception de Lawson, les sables que Nick et De Metter vont découvrir, loin des plages tropicales de paradis, sont le désert aride de l'intérieur, la seule trace restante de ce fantasme d'origine étant le poster sinistre d'un palmier au crépuscule au-dessus du lit de Nick et Angie.

Si Kennedy utilise l'expression «great beaches» (1994, 6), la traduction «des plages de rêve», adoptée par Cheval et De Metter (1997, 20) et De Metter (2012, 8), a une portée symbolique beaucoup plus puissante, qui s'étire le long des pages du roman graphique: c'est le rêve américano-australien de Nick qui est ici esquissé, une réécriture du texte, plus neutre, de Kennedy. Cheval et De Metter s'approprient le matériau d'origine et l'adaptent, mais l'expression ainsi modifiée est en soi une indication de la tentation à ajouter de la couleur et du contexte à laquelle sont confrontés tous les traducteurs et les adaptateurs. Dans le cas de la transposition graphique de De Metter, ce sont les plages, les planches ou les pages elles-mêmes, qui attirent son imagination vers une surface de travail vide et à remplir, et qui deviennent la toile sur laquelle se projettent les rêves de ses lecteurs.

Si la case contenant cette expression ne peut pas réellement montrer les plages près de Darwin (et pour cause, puisque loin d'être une côte bordée de palmiers, il s'agit de mangroves infestées de crocodiles dans les Territoires du Nord), l'excursion à la plage que Nick et Angie font en chemin est tout aussi trompeuse.¹⁸ C'est au cours de ce bref intermède que De Metter évoque la désinvolture de Nick. Sur la double page où contrastent l'ocre du sable et le bleu de l'océan et du ciel, Angie met en branle le piège nuptial qui poussera Nick à déclarer qu'il veut qu'elle reste, ce qui plus tard sera utilisé contre lui, quand cette déclaration anodine sera adaptée par son nouveau clan et considérée comme une proposition de mariage. Alors que la nuit tombe, les planches suivantes décrivent une descente progressive dans l'univers sombre de l'enfer de Wollanup, là où l'a conduit sa libido imprudente, les facteurs qui ont précipité sa perte, c'est-à-dire la bière, le soleil, le sable et le camping-car, disparaissant dans la nuit

dystopique déjà rencontrée à Darwin. Le processus d'adaptation de De Metter combine ensuite les possibilités graphiques de colorisation et le découpage en cases pour raconter le récit d'une manière qui met en relief les dimensions morales et mythiques de l'original, mais dans un autre format.

Le meilleur exemple de l'étendue de son adaptation graphique est peut-être les quatre pages qui illustrent la «lune de miel» des jeunes mariés (De Metter 2012, 37–40). Se réveillant pour affronter un anti-oasis torride dans un endroit qui ne peut pas et ne devrait pas exister, une ville peuplée de quatre familles grotesques (les cases pages 35–36 qui présentent les habitants reproduisent la série de gros plans du film) engluées dans la préhistoire de leurs références musicales limitées aux festivals de rock des années 1970 et aux spectacles de Broadway, Nick prend conscience de son asservissement. De Metter réorganise les dialogues et les descriptions qui existaient sous forme écrite chez Kennedy et ses traducteurs. Lorsque ceux-ci n'insèrent qu'un bref extrait d'un refrain de la comédie musicale *West Side Story* (elle-même une adaptation de *Roméo et Juliette*), De Metter expérimente en incluant beaucoup plus du texte de la chanson «I feel pretty». Les paroles et les notes flottent en filigrane de case en case pour toute la durée du disque et alors que les événements du récit continuent à se passer. Nous voyons ici à l'œuvre le scénariste, qui s'approprie l'histoire, a fait des recherches, et réarrange les éléments de manière à souligner la psychologie des personnages qui s'affrontent. Par exemple, quand le poing d'Angie atteint le visage de Nick, la case aussi large que la page contient aussi l'avertissement trop facilement négligé «Keep away from her». Et comme la mélodie continue au fil des pages, partiellement obscurcie par les bulles, le flux des paroles apporte un commentaire ironique sur la «folie» d'Angie qui confond enlèvement et déclaration d'amour.

Il est intéressant de noter que dans le cadre de ses recherches, De Metter a mis au jour une version de la chanson utilisée dans le film plutôt que dans la version scénique. Le film a remplacé «pretty and witty and bright» par «pretty and witty and gay», pour que cela rime avec «day», le jour de la prise de vue plutôt que de la «night/nuit» originale. La version de De Metter de la confrontation a lieu également dans la journée, mais dans la pénombre, dans le nid d'amour qui a été préparé pour les protagonistes. Il choisit de conclure l'enregistrement par les mots «Miss America» répétés deux fois, comme pour souligner le contraste entre Angie et la fille des rêves de Nick. On voit que les sources de De Metter ne sont pas que littéraires, comme pour les traductions, mais englobent d'autres genres.

Plutôt qu'un rêve, les pages de Wollanup de De Metter évoquent un cauchemar, un monde tournant autour de l'abattage des kangourous et isolé du reste de la société occidentale, une dystopie d'où la seule quête de Nick est de s'échapper. Comme la dernière page du roman graphique le suggère dans son image de Nick à bord de l'avion pour Boston, il se réveille enfin du cauchemar. Curieusement, la durée de son temps en enfer est laissé ambiguë dans la version graphique de l'histoire. La coloration bleu-violet de son éveil en plein ciel fait référence, visuellement, non pas à son endormissement dans l'avion et à son cauchemar qui lui montre Angie et le fils dont il est le père qui viennent frapper à sa porte, mais à tout le chemin du piège nuptial qui

l'a conduit jusqu'à Wollanup. En effet, le costume de l'hôtesse de l'air est fait de la même palette que De Metter utilise beaucoup plus tôt, dans la case qui fait les deux-tiers d'une page et qui décrit les hallucinations que Nick, drogué, éprouve lors de son enlèvement. Dépeignant à nouveau le personnage quelque part entre le sommeil et l'éveil, cette case réussit à suggérer la nausée et le malaise et inclut des caricatures de Bush, Reagan et Gorbatchev, faisant allusion aux catastrophes nucléaires mentionnées dans la version textuelle. On peut voir ici une réappropriation par De Metter des couches diégétiques de l'histoire, de sorte que la version du roman graphique d'un séjour en enfer ne soit plus qu'un cauchemar provoqué par la drogue dans la tête de Nick.

Si De Metter ne présente cela que comme une lecture possible, son adaptation des versions antérieures de l'histoire permet de rapprocher les mythes français de l'Australie et de l'Amérique, pour nourrir l'imaginaire de ses lecteurs de manière à restaurer le «cœur mort» de l'histoire de manque d'amour de l'original. Si, comme nous l'avons établi, le processus d'adaptation visuelle suppose de condenser et de réinventer l'histoire, il oblige aussi, à cause de la limitation du nombre de pages, à abrégé et à supprimer certains éléments. Beaucoup d'entre eux ne sont évoqués que par de brèves allusions visuelles, ou par des lignes de dialogue choisies pour correspondre à une case ailleurs dans le scénario. Toutefois, il y a un élément dans l'original de Kennedy, conservé dans les deux traductions, que De Metter réinvente complètement. Ce faisant, il trouve une solution visuelle appropriée à sa nouvelle version. Toutefois, dans le processus, nous dirions que, sans le savoir, il montre du doigt le vrai «cœur mort» de la fiction de Kennedy, qui concerne, selon notre lecture, autant l'Amérique que l'Australie.

Altamont, l'enfer (caché) de l'Ouest américain

L'attention que porte De Metter aux vêtements et à leur potentiel pour créer des motifs visuels a déjà été indiquée plus haut, et c'est dans un détail de l'adaptation qui est manqué, tout comme Wollanup est effacée de la carte de l'Australie, qu'un autre cauchemar, antérieur, est caché. Le pinceau et la palette de De Metter peuvent s'exprimer en toute liberté grâce à de nombreux éléments visuels de l'histoire: les formations désertiques, les ombres des intérieurs, les matériaux et les tissus de la ville. Le tee-shirt de l'un des patriarches de Wollanup, Gus, teint à la main comme les robes d'Angie, donne l'occasion de recréer l'ambiance hippie des années 1970 et De Metter relève ce défi avec un plaisir visible. À un moment donné (De Metter 2012, 35), le tee-shirt psychédélique de Gus contient même une image du camping-car qui propulse Nick en enfer et lui permet aussi de s'en échapper. Cette mise en abyme très subtile permet aussi à De Metter de faire référence à diverses couvertures de *Cul-de-sac* et de *The Dead Heart* et de s'inscrire ainsi dans un parcours paratextuel. Ainsi le roman graphique adapte-t-il textes et images (l'original, la première traduction, le film) qui ont précédé la retraduction de l'histoire sous le titre de *Piège nuptial*. Mais c'est un autre des tee-shirts de son ravisseur qui s'est avéré intraduisible dans cette

adaptation. Alors que Cheval comme Cohen ont conservé la référence à Procol Harum du texte de Kennedy pour décrire le tee-shirt que Gus porte quand il rencontre Nick pour la première fois, De Metter dessine un «Tour d'Europe Rolling Stones 73» à ce stade de l'histoire, sans doute pour avoir une référence à un groupe et à une marque internationale plus aisément reconnaissables. Les Rolling Stones apparaissent néanmoins, dans la garde-robe de Gus ailleurs dans le récit de Kennedy, quand le personnage arbore un tee-shirt qui commémore un concert, pas lors d'une tournée européenne, mais à Altamont en Californie en 1969. Si De Metter a utilisé la référence au groupe ici dans son adaptation, c'est tout à fait dans la lignée qui caractérise son processus de réécriture.

Cependant, il y a quelque chose qui manque, en accord avec l'expression de Nick «[i]l me manque des trucs» (De Metter 2012, 42) qui définit son mariage raté et sa situation, et qui apparaît dans une bulle située au centre de deux cases quand il réalise que son argent, son passeport, son identité, lui ont été dérobés. Car Altamont, et Kennedy appartient à la bonne génération pour le savoir, n'a pas été n'importe quel concert des Stones, mais plutôt un désastre de bagarres, émeutes, ivresse et orgie de drogues, décrit par les médias de l'époque comme «le jour où la musique est morte», et enlevé des hagiographies officielles. On ne trouve sur Internet aucune image du tee-shirt du concert des Stones à Altamont, à la différence de celui de la tournée européenne de 73 que De Metter utilise à la place.¹⁹ Dans le texte de Kennedy, le tee-shirt Altamont est décrit comme enserrant la poitrine émaciée de Gus. En d'autres termes, le vêtement couvre l'un des cœurs morts de l'histoire, et le souvenir de ce concert qui n'est plus célébré dans le hors-texte de notre vécu est célébré ici, dans le texte original, par la création de l'anti-monde hallucinatoire de Wollanup.

L'adaptation de De Metter de *The Dead Heart*, en remodelant les éléments clés de l'histoire, de son vide moral aux stéréotypes nationaux qui l'inspirent, en fait un nouvel objet. En retraçant le processus et en juxtaposant l'original, les traductions et le roman graphique, il est possible de montrer comment, dans chaque cas, l'histoire elle-même se raconte d'une manière qui capte l'imagination d'un lectorat différent, dans un contexte différent. Dans son interview, De Metter parle de son attirance pour «un roman très très fort». Il s'agit d'une expression intéressante pour un conte dont le centre est, à bien des égards, manquant, avec le vide d'une Australie imaginaire, un mariage dont on ne se souvient pas, le vide moral qui décrit de manière ambiguë à la fois le manque d'humanité des ravisseurs et l'approche cavalière qu'a Nick des relations avec l'autre sexe. Visuellement, De Metter est attiré par les contrastes que son matériel lui offre, entre, d'une part, le vaste espace vide et, d'autre part, l'emprisonnement claustrophobique que représentent les dunes du paysage, la ville et le camping-car. Plus que cela cependant, il n'est peut-être que le dernier en date d'une série d'artistes qui ont été tentés de «redialoguer» une histoire forte et riche, propice à l'adaptation, comme un voyage hallucinatoire et créatif en enfer.

Conclusion

Le texte de Kennedy ne s'est pas révélé éminemment adaptable parce que c'est une toile vierge, ou parce que c'est un texte puissant, mais parce qu'il est les deux à la fois. Ce paradoxe est également au cœur de notre projet critique: c'est grâce à notre analyse de la façon dont le processus d'adaptation, et deux avatars de celui-ci en particulier (la BD de Christian De Metter et aussi la traduction pour la Série Noire de Catherine Cheval), a créé le succès et une identité générique spécifique (roman graphique et polar, respectivement) à partir d'un texte source qui paraît terne que de nouvelles significations insoupçonnées ont été découvertes. L'adaptation crée des crêtes, des lignes dans le sable, mais ces bords, ces frontières ont toujours été là, permettant l'adaptation. C'est ce que Walter Benjamin (1968, 70) appelle la traduisibilité fondamentale du texte, qui est inhérente à l'original, que ce potentiel soit actualisé ou non par des textes successifs. La question est aussi posée par Jacques Derrida dans son étude sur l'auto-différentiation du texte, *Living On* (1979). Cet essai n'existe qu'en traduction, il est également divisé sur son ensemble par une ligne de faille, qui imite le processus de la traduction sous la forme d'un texte parallèle (qui est aussi tout autant une traduction et un texte original) qui s'intitule «Border Lines» (ou lignes frontalières).

Ce second texte, qui est aussi le même texte, prend la forme d'une longue note de bas de page. Dans cet exercice de paratextualité – la note est à la lisière du texte, mais en fait aussi partie, et est donc en dehors et à l'intérieur –, le texte de Derrida fait appel à son traducteur, sachant très bien qu'il ne le fait que virtuellement et que le texte original dans lequel son appel apparaît sera la version traduite (l'adaptation est l'original où la voix de l'auteur éclate pour disparaître dans la virtualité avant son émergence en tant que texte publié):

A question to the translators, a translator's note that I sign in advance: What is translation? Here, economy. To write in a telegraphic style, for the sake of economy. But also, from afar, in order to get down to what *é-loignement*, *Ent-fernung*, 'dis-tance,' mean in writing and in the voice. Telegraphics and telephonics, that's the theme. My desire to take charge of the Translator's Note myself [car c'est de cela qu'il s'agit dans «Border Lines»: une traduction pour accompagner l'original, qui est aussi et également une traduction, et donc un original pour accompagner et incarner l'altérité de l'original]. Let them also read this band as a telegram or a film for developing . . . : a procession underneath the other on, and going past it in silence, as if it did not see it, as if it had nothing to do with it, a double band, a 'double bind,' and a blindly jealous double . . . what Hillis Miller would call a 'double blind' ('double blind alley' in «The Mirror's Secret»). (Derrida 1979, 63–64)

«The double blind alley» évoquée ici est un oxymore typique de l'œuvre de Miller, qui cherche à exprimer l'altérité contenue dans la singularité du texte, celle-ci étant prête à surgir; ici le caractère unidirectionnel de «la voie sans issue» rappelle le cul-de-sac de *The Dead Heart*. Le caractère unidirectionnel et, en fait, l'impossibilité de mouvement (le texte-prison du désert australien, un enclos dans un espace grand ouvert), s'avère être une ligne de fuite multidirectionnelle vers une profusion de lectures et d'adaptations potentielles. De Metter s'approprie le projet sous le titre *Piège nuptial* et

convoque les différentes étapes du cycle des adaptations. Ces adaptations successives apparaissent comme autant de palimpsestes créés à partir d'une trame initiale en «Terra Nullius» se prêtant particulièrement bien à des déclinaisons génériques diverses qui lui donnent des formes variées, aux succès inégaux, validées ou non par le premier «auteur». Certains de ces avatars, en transformant la première ébauche de manière significative et en s'en émancipant, deviennent des œuvres à part entière pouvant se prétendre, à leur tour, des créations originales.

Notes

Tous les sites Internet cités ci-dessous ont été consultés entre le 1er et le 5 décembre 2013.

- [1] Le site officiel indique: «à New York il passe plusieurs mois à travailler sans succès comme régisseur dans des théâtres de seconde zone de Broadway». http://www.douglas-kennedy.com/site/qui_est_douglas_kennedy_&200&1.html. Pour une analyse plus approfondie de la trajectoire de l'auteur et de celle de son premier roman, voir Vuaille-Barcan (2011, 2013).
- [2] Pour que les références dans cet article soient claires, nous avons choisi de donner partout le nom de l'adaptateur de chaque texte adapté, à savoir *Cul-de-sac* (traduction), *Piège nuptial* (retraduction) et *Piège nuptial* (roman graphique), même si, dans le cas des deux traductions du moins, Douglas Kennedy reste l'auteur. Nous utilisons les dates des premières publications, même si les numéros de pages se réfèrent à des éditions ultérieures de *Cul-de-sac* en Folio Policier et de *Piège nuptial* en Pocket.
- [3] <http://www.nytimes.com/1998/11/13/movies/film-review-a-schnitzel-based-revolt-in-australian-dogpatch.html>.
- [4] <http://infilmau.iah.net/reviews/woopwoop.htm>.
- [5] <http://www.theguardian.com/film/2006/oct/06/film>.
- [6] À titre d'exemple, *Cul-de-sac*, uniquement en collection Folio, a été vendu à 287 604 exemplaires entre la date de parution, le 18 mai 2006, et 12 janvier 2014, et la seconde traduction à 28 168, entre le 6 novembre 2008 et le 13 janvier 2014 (Edistat).
- [7] <http://www.douglaskennedynovelist.com/books-film/the-moment/qa-douglas-kennedy/>.
- [8] Nous utilisons de préférence le terme «roman graphique», traduction littérale de l'anglais *graphic novel*, pour désigner une forme de bande dessinée destinée à un public adulte, à visée plus littéraire. Pour une analyse des problématiques de l'adaptation du roman en roman graphique, voir la collection éditée de Gaudreault et Groensteen (1998).
- [9] «Piège nuptial dans l'enfer du bush australien», *Le Figaro*, 7 septembre 2012: <http://www.lefigaro.fr>.
- [10] <http://www.espace-livres.be/Piege-nuptial-Ecoutez-Christian-De>.
- [11] Interview, 6 décembre 2012: <http://www.actuabd.com>.
- [12] http://www.vivre-a-chalon.com/lire_Les-interviews-bede-des-Chalonnais_-Christian-DE-METTER,2303a8614144092976e61a9c32e1c7b205d85452.html.
- [13] Mis en ligne le 10 février 2012: <http://publishingperspectives.com/2012/02/when-is-a-translation-superior-to-the-original/>.
- [14] Pour une analyse détaillée de la place de la Série Noire et le rôle des traductions «ciblistes» dans l'évolution de la littérature policière, dite noire, en France, voir les chapitres deux et trois de l'étude de Rolls et Walker (2009, 30–71).
- [15] C'est sans compter les futures traductions du roman graphique de De Metter, celle en allemand existant déjà sous le titre *Dead Heart* (Schreiber & Leser, septembre 2013). On peut aussi ajouter que *The Dead Heart* a été probablement inspiré d'un roman de l'auteur australien Kenneth Cook, intitulé *Wake in Fright* (London: Michael Joseph, 1961), ainsi que du film culte du même titre, qui date de 1971 et qui fut réalisé par Ted Kotcheff.

- [16] Voir le chapitre de Catriona Elder sur le mythe de «Terra Nullius» (2007, 147–178). Le terme signifie «dont personne n'est propriétaire» et représentait au moment de l'arrivée des premiers colons britanniques la possibilité, et le droit, de prendre possession des terres habitées par les Aborigènes. Nous suggérons ici un lien entre cette prise de possession de terres et la façon dont le texte de Kennedy se prête à l'adaptation, et donc l'occupation, par autrui.
- [17] Interview d'Edmond Morrel, 9 septembre 2012: <http://www.espace-livres.be>.
- [18] Une des missions déontologiques de la traductologie consiste à demander si, ou jusqu'à quel point, le traducteur a la possibilité ou se doit de corriger certains aspects du texte original. Ici, par exemple, on peut lire dans cette apposition d'une phrase décrivant une plage dans une case montrant une scène beaucoup moins paradisiaque, et par conséquent moins trompeuse, laquelle apparaît ailleurs dans le roman, une lecture subtile et correctrice de la part de l'adaptateur. Il est intéressant de noter à ce propos que Cohen, dont la traduction se veut plus fidèle au style de Kennedy, corrige certaines erreurs dans son texte, notamment la distance que Nick doit parcourir pour arriver jusqu'à Perth, à savoir 4 000 kilomètres (2008, 15), tandis que De Metter reprend la distance citée dans *Cul-de-sac* (1997, 17) dont les 3 000 kilomètres traduisent l'erreur originale de l'un des personnages de Kennedy: 2000 miles (1994, 5).
- [19] L'idée d'une tournée européenne s'accorde avec notre analyse ici du parcours européen, et plus précisément français, de *The Dead Heart*, sous la forme de ses diverses adaptations. Ce choix de tee-shirt de la part de De Metter peut ainsi s'expliquer par un geste auto-réflexif ancré non seulement dans un langage visuel mais aussi dans une référence à la place du roman graphique au terme d'une séquence d'adaptations. Il est intéressant par ailleurs de constater la composition de la chanson «Angie» des Stones, qui décrit la mort d'une relation amoureuse, postérieure aux événements d'Altamont – et il tentant de lire dans ses paroles l'acte de quitter avec tristesse une époque de sa vie qui a trop duré et qui, dans le cas spécifique de cette chanson, comprend la tournée qui a culminé au moment de ce concert désastreux – ainsi que la tournée de l'Australie du début de 1973; en revanche, elle a été écrite juste avant la tournée européenne citée par la référence de De Metter, pendant laquelle elle a fait partie de la liste des chansons.

References

- Arthur, Paul Longley. 1999. "Imaginary Conquests of Australia." *Journal of Australian Studies* 23 (61): 135–142.
- Benjamin, Walter. 1968. "The Task of the Translator." In *Illuminations*, traduit par Harry Zohn, 69–82. New York: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Cheval, Catherine. (1997) 2006. *Cul-de-sac*. Paris: Gallimard.
- Cohen, Bernard. 2008. *Piège nuptial*. Paris: Belfond.
- De Metter, Christian. 2012. *Piège nuptial*. Paris: Casterman.
- Derrida, Jacques. 1979. "Living On." In *Deconstruction and Criticism*, edited by Harold Bloom, Paul de Man, Jacques Derrida, Geoffrey H. Hartman, and J. Hillis Miller, 75–176. New York: The Seabury Press.
- Elder, Catriona. 2007. *Being Australian: Narratives of National Identity*. Crows Nest, NSW: Allen & Unwin.
- Elliott, Stephan. 1997. *Welcome to Woop Woop*. Goldwyn.
- Gaudreault, André, and Thierry Groensteen. 1998. *La Transécriture: pour une théorie de l'adaptation*. Paris: Éditions Nota Bene.
- Hutcheon, Linda (avec Siobhan O'Flynn). 2013. *A Theory of Adaptation*. 2ème éd London: Routledge.
- Kennedy, Douglas. 1994. *The Dead Heart*. London: Little, Brown Company.
- Mazdon, Lucy. 2000. *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London: British Film Institute.

- Morrel, Edmond. 2012. *Ecoutez Christian De Metter au micro d'Edmond Morre*. <http://www.espace-livres.be/Piege-nuptial-Ecoutez-Christian-De?rtr=y>
- Rolls, Alistair, and Deborah Walker. 2009. *French and American Noir: Dark Crossings*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation. The New Critical Idiom*. London: Routledge.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London: Routledge.
- Vuaille-Barcan, Marie-Laure. 2011. "Douglas Kennedy or an American in Paris: Paratextual Strategies and 'Acclimatization' of the Translated Text." In *Masking Strategies: Unwrapping the French Paratext*, edited by Alistair Rolls and Marie-Laure Vuaille-Barcan, 69–84. Oxford: Peter Lang.
- Vuaille-Barcan, Marie-Laure. 2013. "De Cul-de-sac à Piège nuptial: enjeux de la traduction et de la retraduction d'un polar de Douglas Kennedy." *Australian Journal of French Studies* 50 (2): 221–2310.