

La manipulation et la censure du discours queer dans la traduction française
de deux séries télévisées : Les enjeux politiques de la réception

Karina Chagnon

Mémoire
présenté
au
Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de
maîtrise ès arts (Traductologie)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada

Juillet 2014

© Karina Chagnon, 2014

UNIVERSITÉ CONCORDIA
École des études supérieures

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Karina Chagnon

intitulé La manipulation et la censure du discours queer dans la traduction française de deux séries télévisées : Les enjeux politiques de la réception

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

Maîtrise ès Arts (Traductologie)

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Danièle Marcoux _____ Présidente

Thomas Waugh _____ Examineur externe

Sherry Simon _____ Examinatrice interne

Pier-Pascale Boulanger _____ Directrice

Approuvé par : Pier-Pascale Boulanger
Directrice du département ou du programme d'études supérieures

Le 9 septembre 2014 Philippe Caignon
Doyen de la Faculté

RÉSUMÉ

La manipulation et la censure du discours queer dans la traduction française
de deux séries télévisées : Les enjeux politiques de la réception

Karina Chagnon

La traduction d'objets télévisuels est chose courante et, pourtant, cette pratique fait intervenir des enjeux discursifs complexes, surtout lorsqu'il s'agit de traduire le discours marginal d'un public dominé, comme c'est le cas du discours queer. Les séries *Queer as Folk* et *The L Word*, des productions canado-américaines, ont eu l'effet d'une révolution télévisuelle lors de leur diffusion entre 2000 et 2009. Un discours queer revendicateur y était donné à voir à travers l'emploi du sociolecte queer et la présentation de thèmes au cœur des préoccupations des personnes queers, comme la sexualité, la représentation dans les médias, le brouillage des genres, l'homophobie et le sida. La présente recherche, avec son approche sociologique, vise à comparer les contextes de production et de réception des séries pour ensuite expliquer la stratégie générale de traduction vers le français, une traduction qui, au demeurant, démontre des tendances générales d'évacuation et de censure de la sexualité en plus d'un relèvement systématique du registre de langue. Une étude de la réception des séries, à partir de commentaires glanés sur des sites web et des blogues, est complétée par une analyse comparative du discours à l'aide de la linguistique queer portant sur une trentaine d'échantillons de dialogue tirés des séries.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Pier-Pascale Boulanger, ma directrice de recherche, qui m'a accompagnée et encouragée tout au long de cette expérience. Nos échanges enrichissants et la qualité de tes questions et de tes commentaires m'ont permis d'enrichir mes connaissances.

Merci également aux professeurs Sherry Simon et Danièle Marcoux du Département d'Études françaises, qui ont participé à l'évaluation de mon projet de recherche et dont les commentaires m'ont beaucoup servi. Votre aide a été précieuse et je suis reconnaissante de votre intérêt. Merci à Sherry Simon auprès de qui j'ai eu l'occasion d'agir à titre d'assistante de recherche et merci à tout le Département pour plusieurs années d'apprentissage fascinant. Je suis particulièrement reconnaissante d'avoir eu la chance de donner un cours au Département. Cette expérience a grandement enrichi mon parcours étudiant. Je remercie également Yves Dion d'avoir pris le temps de discuter de théorie littéraire ainsi qu'à mes collègues étudiants avec qui j'ai pu échanger et de qui j'ai appris beaucoup. Merci à Véronique Perry qui, de la France, a partagé avec moi ses précieuses recherches inédites.

Enfin, un merci tout spécial à Cénora Chevy, qui m'appuie tous les jours. La vie ne serait tout simplement pas la même sans toi et Layla. Je tiens à remercier ma famille qui m'a encouragée de plus d'une façon. Un merci spécial à Claude-Catherine Lemoine, Andréa Van Hulst, Kristen Braun et Christina Xydous, dont l'amitié est source de grand bonheur.

Mon travail a pu être réalisé grâce à une bourse de maîtrise J.A. Bombardier du CRSH ainsi qu'une bourse de maîtrise Figura pour lesquelles j'exprime toute ma gratitude.

Pour Pauline

Table des matières

1. Introduction.....	1
1.1 Objet de recherche	3
1.2 Importance du sujet de recherche	5
1.2.1 Histoire de la représentation queer dans les séries télévisées	6
1.2.2 Une révolution télévisuelle	10
1.2.3 La représentation culturelle queer : un enjeu traductologique	11
1.3 En résumé	13
2. Les contextes de réception	14
2.1 Considérations méthodologiques	14
2.2 La théorie de la réception	16
2.3 Le contexte LGBT/queer américain	18
2.3.1 La traduction des notions féministes	19
2.3.2 Théorie queer et langage	20
2.3.3 Le contexte littéraire américain.....	21
2.4 Le contexte LGBT français.....	22
3. La réception	27
3.1 L'étude de la réception d'une série télévisée.....	27
3.2 Le paratexte	28
3.3 Le discours critique universitaire.....	29
3.4 La réception des séries auprès du public anglophone	31
3.4.1 La réception de <i>QAF</i>	31
3.4.2 La réception de <i>TLW</i>	34
3.5 La réception de <i>QAF</i> et de <i>TLW</i> en France	37
3.6 Les exigences liées à la traduction d'une série télévisée.....	40
3.7 Le rôle du traducteur	41
4. L'analyse du discours selon l'approche de la linguistique queer	44
4.1 L'approche sociologique et le transfert culturel	44
4.2 Définition du discours.....	46
4.3 La linguistique queer	48
4.3.1 Langage, genre et sexualité	48
4.3.2 Le langage et le genre.....	49
4.3.3 La linguistique queer aujourd'hui.....	50
4.4 Traduction et agentivité	51
5. L'analyse du discours queer en version originale et en version traduite.....	55
5.1 Présentation des échantillons du corpus	56
5.1.1 Lexique	56
5.1.2 Marqueurs grammaticaux : imposition du mode binaire	71
5.1.3 Performativité	72
5.1.4 Thèmes	75
Sexualité	75
5.2 Interprétation des résultats.....	78
Références.....	85
Filmographie.....	91

1. Introduction

Le présent travail aborde le phénomène identitaire queer, apparu aux États-Unis au début des années 1990. Sur le plan théorique, le discours queer trouve ses assises dans les théories post-structuralistes françaises que les universitaires américains ont importées et où la traduction a joué un rôle prédominant. Selon François Cusset, qui a publié un essai sur cette importation américaine de la French Theory¹ (2003), le contexte politique, culturel et social des luttes féministes, gaies et lesbiennes aux États-Unis dans les années 1970 a créé un terreau fertile pour l'élaboration du discours queer grâce à la French Theory.

Une dizaine d'années plus tard, maintenant que les études LGBT² ont créé un lieu de réflexion, il est pertinent de s'interroger sur la manière dont l'identité queer américaine est passée par la traduction vers d'autres espaces culturels, notamment la France, et sur la façon dont elle est donnée à voir dans cette culture cible. Dans cette visée, la traduction est comprise comme un moyen de médiation culturelle, en cela qu'elle participe à construire et à représenter l'identité queer par l'importation, dans le cas qui m'intéresse, d'objets culturels comme les productions télévisuelles livrées à un grand public.

Les séries télévisées *Queer as Folk* (ci-après nommée *QAF*) et *The L Word* (ci-après nommée *TLW*) ont toutes deux contribué au discours social et médiatique en offrant un discours social queer. Ce discours, bien que distinct du discours issu de la théorie queer universitaire, se déploie au quotidien par différents comportements extrasexuels et inclut le sociolecte queer, dont le camp talk est une composante. Selon Keith Harvey (1998), le camp talk est apparu dans les textes anglais et français dans les années 1940 et il a pour fonction de cimenter l'appartenance au groupe par son actualisation verbale (p. 298). Le camp est une source d'humour; il sert à établir les désirs et valeurs homosexuelles, à signifier la différence d'une sous-culture et même à symboliser la résistance et la solidarité (*ibid.*, p. 296). Dans une perspective constructiviste, d'ailleurs employée par la théorie queer, le langage participe à la construction et à la performativité de l'identité queer.

¹ Foucault, Derrida, Deleuze et Lyotard, entre autres penseurs en sciences humaines.

² L'acronyme LGBT est sans cesse grandissant. Au départ LGBT (lesbienne, gai, bisexuel.le, transsexuel.le et transgenre), il inclut aujourd'hui, dans une optique d'inclusion, les lettres QIA pour « queer ou en questionnement, intersexe et asexué.e.s ». Puisqu'à l'époque de la diffusion, LGBT était d'usage, j'en ferai l'emploi tout en reconnaissant que la réalité actuelle est heureusement plus inclusive.

La grande question à laquelle je tente de répondre est la suivante : la traduction vers le français des séries télévisées transforme-t-elle le discours social porté par les identités queers? Comme l'explique Von Flotow (2010), la traduction de ce sociolecte dans d'autres périodes et contextes socioculturels et politiques peut révéler des résultats imprévus quant à l'existence d'identités gaies ou queers dans une autre langue ainsi que la façon dont ces identités sont perçues dans différentes communautés (n.p.). Ainsi, je cherche à décortiquer les contextes des téléspectateurs des séries.

La représentation de l'identité queer s'opère dans des contextes historiques et sociaux différents, mais elle est issue principalement des États-Unis, bien qu'elle demeure en marge du statut hétéronormé. Le premier chapitre vise à définir les objets de recherche et à expliquer leur signification dans l'univers culturel en offrant un survol historique de la représentation de l'homosexualité dans les objets télévisuels aux États-Unis.

Dans le deuxième chapitre, je me penche sur les contextes sociohistoriques de production et de réception des séries *QAF* et *TLW* aux États-Unis comme en France à l'aide de l'approche de la théorie de la réception qui met l'accent sur le rôle du téléspectateur comme l'agent qui actualise le sens des séries.

Le troisième chapitre offre des réactions des téléspectateurs et des commentateurs culturels aux versions originales et traduites des séries glanées sur des sites web et des blogues. Ce faisant, j'offre également une brève revue des recherches universitaires qui ont porté sur les dimensions politique et discursive des séries télévisées. Il est à noter par ailleurs qu'un important déséquilibre dans la publication de recherches est présent entre les États-Unis et la France, où très peu de travaux ont été publiés sur le sujet.

Dans le quatrième chapitre, j'aborde l'analyse du discours critique et la linguistique queer, des approches méthodologiques que je compte combiner pour faire une analyse de la traduction du discours queer contenu dans les dialogues des séries grâce à des échantillons choisis en fonction de leurs marqueurs identitaires et de leurs thématiques porteurs de sens qui donnent à voir l'identité queer.

Le cinquième chapitre est consacré à l'analyse et à l'interprétation de la traduction française des échantillons de dialogue. Cette analyse me permettra de déterminer comment

le contexte sociohistorique de la culture traduisante, donc importatrice, détermine la représentation de l'identité queer.

Puisque l'identité queer se manifeste par des marqueurs identitaires, j'estime pertinent de me pencher sur la traduction de marqueurs discursifs, notamment le sociolecte queer. Ce sociolecte, qui implique des relations de force et des enjeux discursifs sera utile pour montrer les conditions dans lesquelles la traduction s'accomplit dans des environnements plus ou moins réfractaires à la sous-culture queer. Il est à préciser que je qualifie le discours queer de sous-culture de manière neutre et seulement pour indiquer que celui-ci existe en marge de l'hétéronormativité, c'est-à-dire de la culture dominante où l'hétérosexualité est la norme établie.

1.1 Objet de recherche

Les séries *QAF* et *TLW* portent toutes deux à l'écran des personnages principaux homosexuels, pour la plupart des gais et des lesbiennes, et elles abordent l'homosexualité comme un thème central. La représentation franche du style de vie et de la sexualité gaie est la raison précise pour laquelle j'ai choisi d'étudier ces séries. Ce qui suit se veut un résumé de *QAF* et *TLW*.

Queer as Folk

La première version de la série a été produite en Angleterre par Russel T. Davis et diffusée de 1999 à 2000, soit pendant deux saisons. Les réalisateurs Ron Cohen et Daniel Lipman ont par la suite adapté la série pour en faire une production canado-américaine, qui a été diffusée de 2000 à 2005 sur les chaînes télévisées Showtime³ aux États-Unis et Showcase⁴ au Canada. Dans cette adaptation, qui comporte cinq saisons avec 83 épisodes, tous les personnages principaux et secondaires de la série originale ont été repris et les réalisateurs ont développé leurs intrigues. Pour la version française, on a traduit la version canado-américaine et diffusé celle-ci sur la chaîne Jimmy⁵ à partir de 2002. Par la suite,

³ La chaîne Showtime est une chaîne payante américaine qui diffuse principalement des films et des séries originales. Elle est la principale concurrent de la chaîne HBO.

⁴ La chaîne Showcase est une chaîne canadienne anglophone qui diffuse des séries canadiennes ainsi que des séries américaines et britanniques.

⁵ La chaîne Jimmy est une chaîne française qui se spécialise dans la diffusion de séries cultes contemporaines.

d'autres chaînes françaises et belges ont diffusé la série. Aucune adaptation n'a été réalisée pour l'auditoire franco-québécois et il n'y a pas eu de diffusion au Québec.

La série suit un groupe d'amis gais ainsi que leur couple d'amies lesbiennes vivant à Pittsburgh. Brian, un brillant consultant en marketing, est le plus séduisant du groupe et amasse les conquêtes sexuelles. Lindsay, qui est une amie d'université de Brian, forme un couple avec Mélanie et elles ont un bébé dont Brian est le père biologique. Le meilleur ami d'enfance de Brian, Michael, un Italo-Américain, travaille dans un supermarché où son homosexualité n'est pas connue. Emmett, l'ami le plus flamboyant du groupe, vient d'une région rurale du Sud et travaille dans une boutique érotique. Ted est un comptable au physique moyen qui manque d'assurance. Dès le premier épisode, le groupe d'amis rencontre Justin, 17 ans, qui sort dans le quartier gai pour la première fois. Brian le séduit, mais, contrairement à ses autres conquêtes, Justin se joindra au groupe et leur histoire d'amour se poursuivra tout au long des cinq saisons. Les téléspectateurs découvrent le monde gai de *QAF*, notamment son sociolecte, par le personnage de Justin, qui n'a jamais côtoyé de personnes queers.

Tout au long de la série, des thèmes auparavant tabous sont abordés de front. En plus de la représentation explicite de la sexualité, des enjeux qui affectent la communauté gaie sont abordés : le sida, la toxicomanie, l'homophobie et le rejet parental, la culture BDSM⁶, la perception de l'homosexualité dans les sports professionnels et les médias, la violence homophobe, l'homoparentalité et, bien sûr, la culture des bars gais. Il apparaît clairement que la série tente d'avoir un impact sur le discours médiatique et social.

The L Word

Le pendant féminin de *QAF*, cette série se concentre exclusivement sur l'homosexualité féminine, donc le style de vie des femmes lesbiennes. À la suite du succès de *QAF*, la chaîne télévisée Showtime a entrepris la diffusion de cette série en 2004. La réalisatrice, Ilene Chaiken, a voulu pallier l'absence de représentation des lesbiennes au petit écran. Ainsi, *TLW* aborde aussi une multitude d'enjeux qui touchent la communauté

⁶ BDSM : L'acronyme pour *bondage*, *discipline* et *sadomasochism* est employé pour décrire les pratiques sexuelles, les liens personnels et les sous-cultures qui se distinguent de la norme par leurs pratiques érotiques de jeux de rôles, de domination et de soumission.

lesbienne : le brouillage de la dichotomie des genres, la monogamie et la polygamie, l'intersectionnalité⁷ par la discrimination sexuelle et raciale, la transition de genre et de sexe ainsi que la composition familiale. Les trois premières saisons de la version française de *TLW* ont été diffusées en France à partir de 2005 par la chaîne Canal + et la version française a également été diffusée à partir de 2006 par Pink TV. Au Québec, le titre de la série a été traduit par *Elles* et c'est la chaîne québécoise Art TV qui l'a diffusée.

TLW se déroule à Los Angeles et raconte les péripéties d'un groupe d'amies, dont certaines sont lesbiennes, bissexuelles ou transgenres. Bette assure la direction d'un musée et forme un couple de longue date avec Tina, qui tente de trouver un donneur de sperme pour avoir un bébé. Shane, la plus androgyne du groupe, est coiffeuse et une tombeuse invétérée. Alice, la seule bissexuelle, s'intéresse à la vie amoureuse de toutes les lesbiennes qu'elle connaît et s'amuse à créer une cartographie qui fait état des liens affectifs des lesbiennes de la ville. Dana, joueuse professionnelle de tennis, n'a toujours pas déclaré son homosexualité publiquement au début de la série et ses parents conservateurs la rejettent lorsqu'elle le fait. Enfin, Jenny, qui vient d'obtenir son diplôme universitaire en création littéraire, emménage à côté de Bette et Tina avec son copain, Tim. Les topoï de *TLW* et de *QAF* se ressemblent : les téléspectateurs découvrent le groupe d'amies et donc une partie de la communauté lesbienne de L.A. du point de vue de Jenny, une étrangère au groupe, qui découvre sa bisexualité grâce à une liaison avec une des femmes et qui se lie d'amitié avec le groupe.

1.2 Importance du sujet de recherche

L'identité queer et les questions qu'elle évoque ont longtemps été considérées comme un tabou dont la représentation culturelle était à éviter. En revanche, le discours social entourant la réalité queer a certes évolué ces vingt dernières années. Dans la sphère universitaire américaine et maintenant canadienne, des cours sont donnés dans le cadre des études féministes et la recherche est subventionnée par les gouvernements, notamment

⁷ « L'intersectionnalité (de l'anglais *intersectionality*) est une notion employée en sociologie et en réflexion politique, qui désigne la situation de personnes subissant simultanément plusieurs formes de domination ou de discrimination dans une société ». <http://fr.wikipedia.org/wiki/Intersectionnalit%C3%A9> [consulté le 2 août 2014].

le présent travail et trois projets aux concours du CRSH en 2013⁸. À partir des années 1990, les personnages LGBT ont fait leur début télévisuel, bien que souvent ceux-ci se soient vus confinés à des rôles secondaires effacés. C'est néanmoins grâce à cette introduction graduelle des personnages queers dans le paysage culturel que des séries comme *QAF* et *TLW* sont nées et ont pu jouir d'une popularité qui déborde des confins du mouvement cinématographique queer pour attirer un public plus large. Comme nous le verrons par un survol historique de l'homosexualité dans les séries télévisées, les personnages LGBT étaient, jusqu'à tout récemment, enfermés dans deux stéréotypes qui renforçaient le discours hétéronormatif.

1.2.1 Histoire de la représentation queer dans les séries télévisées

Avant d'analyser la critique de la représentation des identités queers dans les séries *QAF* et *TLW*, analysons les précurseurs fictifs des personnages plus complexes que l'on retrouve dans ces téléséries. D'abord, nous serions en droit de nous questionner sur la pertinence d'étudier des personnages télévisuels en les définissant *a priori* par leur sexualité. Dans la foulée de *l'Histoire de la sexualité* de Foucault, des constructivistes ont poursuivi leur réflexion sur l'archéologie de la sexualité afin d'expliquer le discours occidental actuel entourant l'homosexualité :

Social constructionist perspectives suggested that 'homosexuality' was not a uniform, identical phenomenon but that its meaning and social role varied historically; the idea that homosexual desire reveals a distinctive human type or social identity is said to be unique to modern Western societies. (Seidman, 2003, p. 8)

À cette idée de la construction sociale de l'homosexualité, et donc de l'identité gaie, se rajoute la notion que l'identité est performative, c'est-à-dire que les identités sont construites, produites et reproduites. La théorie de la performativité de l'identité sera étudiée dans le prochain chapitre. Pour l'instant, il suffit d'insister sur la conséquence de la performativité de l'identité sexuelle queer dans l'univers culturel.

⁸ http://www.sshrc-crsh.gc.ca/results-resultats/2013/IDG_2013_EF.pdf

La représentation des identités queers auprès du grand public a un profond impact politique et culturel. Nous n'avons qu'à penser aux jeunes téléspectateurs en questionnement qui cherchent des modèles de personnages queers pour trouver des éléments de réponse ou encore aux adultes LGBT qui souhaitent voir leur réalité reflétée au petit écran. Le contexte social au moment de la diffusion de *QAF* sur Showtime en 2000 et en 2004 pour *TLW* aux États-Unis et au Canada devait s'annoncer assez réceptif à ce genre de série. Or, toute la question des rapports entre le texte et le contexte se situe là : le public dans son contexte est-il complètement prêt pour un tel virage culturel, ou est-ce le discours compris dans les séries qui désamorce les préjugés et les réticences? Il faut se rappeler que la première diffusion de la version britannique de *QAF* en 1999 a vivement choqué le public, mais la série a néanmoins récolté des éloges de la part des critiques en plus d'un succès commercial. Le prochain chapitre servira à situer la diffusion des séries dans leurs divers contextes culturels.

Pour expliquer l'importance de ces deux événements télévisuels, capables à la fois de choquer et d'être encensés, il faut faire un pas en arrière et comparer la représentation des personnes queers à celle d'autres séries grand public. Dans son article « *Queer as Folk and the Spectacularization of Gay Identity* », Giovanni Porfido explique que, d'un point de vue quantitatif, les personnages gais portés à l'écran avant l'avènement de *QAF* et *TLW* se faisaient rares et étaient souvent relégués à des rôles secondaires ou marginaux et que les lesbiennes se faisaient encore plus rares (2007, p.60). Sur le plan qualitatif, la représentation se limitait à deux grands stéréotypes. Le premier de ceux-ci était l'homme gai ou la femme lesbienne dont la sexualité était franchement caractérisée comme étant un problème, une menace à sa vie soit en raison de la maladie ou des dangers sociaux de l'homophobie, ou encore dont la vie était torturée, vécue dans la culpabilité et la honte. Toujours selon Porfido, le deuxième stéréotype qu'on pouvait observer dans la représentation fictive était celui du bouffon flamboyant et divertissant. Ce type de personnage, majoritairement attribué à des hommes efféminés, était drôle, extroverti et souvent asexué. En somme, ils étaient limités à des sortes de clowns rassurants dont le rôle premier était de divertir un auditoire majoritairement hétérosexuel (*ibid.* p.60). Ainsi

caractérisée, l'homosexualité ne présente pas de menace parce que la sexualité est soustraite de l'identité homosexuelle, sinon simplement ignorée.

Une sexualité qui ne peut être donnée à voir que dans le contexte de la maladie physique ou mentale est problématique pour plusieurs raisons, notamment parce que ce discours maintient toujours que l'homosexualité n'est pas souhaitable et devrait être évitée. En présentant des personnages comme des bouffons ou des sources de problèmes, on construit un Autre qui est implicitement une menace à la norme sociale hétérosexuelle, car cette altérité identitaire se voit définie comme immature ou encore malsaine. Ce type précurseur de représentation demeure limitée, bien qu'elle puisse mettre en lumière la réalité de ceux qui vivent en marge de la norme et donc entraîner une certaine sensibilisation dans la conscience collective. Par contre, dans le cadre de ces stéréotypes, les individus qui occupent cet espace liminal ne peuvent pas exiger plus de la majorité hétéronormative qu'une tolérance indulgente (Frei, 2012, p. 30). La représentation télévisuelle pathologique et asexuée des personnes queers a dû se transformer pour que s'affirment de plein droit une fierté identitaire et une sexualité explicite.

Un des plus grands développements dans cette lente transformation s'est fait avec Ellen Degeneres et sa télésérie humoristique *Ellen* (ABC, 1994-1998). La série, qui présentait son personnage comme une sorte de bouffon névrosé et plutôt asexué, a donné lieu à une mise en abîme dans un épisode en 1997 lorsqu'elle a fait son *coming out* à sa thérapeute fictive, Oprah Winfrey. Avant ce revirement, elle avait présenté une identité comprise comme étant hétérosexuelle pendant trois saisons et demie. À cette époque, il y avait déjà d'autres personnages gais secondaires dans des séries, mais Ellen a marqué l'histoire télévisuelle en raison de son rôle principal. Bien que son activité sexuelle n'ait pas changé dans les épisodes après cette révélation, les intrigues explorant sa nouvelle identité sexuelle qui ont suivi ce nouveau développement ont choqué les téléspectateurs, ce qui a mené à l'annulation de la série une saison plus tard (Frei, 2012, p. 31). À la suite de cette tentative sans succès cependant, d'autres séries américaines mettant en vedette des personnages gais ont réussi à rejoindre un auditoire important et à rester en onde pendant de nombreuses saisons.

Sans conteste, la télésérie *Will & Grace* (NBC, 1998-2006) a eu une grande incidence sur la visibilité gaie. La série, en raison de son genre humoristique, se limitait à aborder des sujets plutôt légers et évitait des préoccupations lourdes comme l'homophobie ou le sida. Néanmoins, l'image des individus gais qui était transmise se voulait positive et sympathique. Evan Cooper, dans son article « Decoding *Will & Grace*. Mass Audience Reception of a Popular Network Situation Comedy », va jusqu'à suggérer que la série a joué un rôle significatif « [...] in the lives of many gay and lesbian teenagers: it presents the vision of a better life after adolescence and may result in greater parental tolerance » (2003, p. 530). En plus d'avoir une incidence positive sur la vie des personnes LGBT, il semblerait que la série ait eu des répercussions dans le monde hétérosexuel avec pour conséquence de réduire quelque peu l'homophobie (Bonds-Raacke, 2007, p. 29). De fait, la série a été la première à porter à l'écran un personnage principal gai, même si celui-ci évoluait dans un univers principalement hétérosexuel en raison de l'amitié et du quotidien qu'il partageait avec le personnage principal féminin et hétérosexuel, Grace.

Malgré les retombées positives de la série, il n'en demeure pas moins que Will et Jack, les deux personnages principaux gais, se sont révélés, une fois de plus, des variations des stéréotypes de personnages plats et asexués. Will pourrait passer pour un homme hétérosexuel, bien qu'asexué, alors que Jack est un bouffon flamboyant, efféminé à l'extrême, qui n'est là que pour divertir. L'homosexualité de Will n'est que théorique. Dans les faits, il vit une sorte de mariage platonique avec Grace et tout attachement émotif à un homme ou activité sexuelle sont mis à l'écart (Frei, 2012, p. 35). Tout au long de la série, l'érotisme homosexuel est évoqué et pris en dérision, mais on ne voit jamais même deux hommes s'embrasser.

C'est pour cette raison que l'arrivée de *QAF*, avec sa sexualité explicite, a créé tant d'émoi et a outré certains téléspectateurs. Cooper déclare toutefois que *Will & Grace* est en grande partie responsable de l'apparition de séries plus audacieuses comme *QAF* et *TLW*. Son format comique a permis à *Will & Grace* de rejoindre un grand public et de jouir de beaucoup de popularité, ce qui, en retour, a fait évoluer le discours social. La série a donné plus de visibilité à l'homosexualité dans la culture populaire et a créé un cadre où les téléspectateurs pouvaient découvrir l'Autre, un Autre rassurant et sympathique (Cooper,

2003, p. 531). Pour qu'une série aussi audacieuse et explicite que *QAF* voie le jour et puisse survivre, il fallait bien sûr que l'homosexualité soit devenue présentable, pensable et acceptable dans la culture populaire.

1.2.2 Une révolution télévisuelle

Queer as Folk

Contrairement aux téléséries précédentes, l'apparition de *QAF* en 1999 en Angleterre a marqué un *coming out* télévisuel inégalé pour les personnages homosexuels. Le portrait hautement sexualisé de la vie gaie montre des personnages comme étant des gens ordinaires, avec des existences complexes et une sexualité assumée. Pour la première fois, l'homosexualité est présentée d'un point de vue queer, et celle-ci n'est plus perçue comme un problème. Les personnages sont des adultes et on tient pour acquise la normalité de leur sexualité, que la série ne tente pas par ailleurs de justifier. On ne se contente plus de sous-entendus pour laisser les téléspectateurs deviner l'orientation et l'activité sexuelle des personnages. Cette fois-ci, la sexualité est explicite, fière, érotique et joyeuse. Elle est donc plus que symbolique ou théorique. Les personnages ont une vie sexuelle active, des désirs et des passions homoérotiques. Dans le guide officiel de la série, on explique le raisonnement derrière cette représentation explicite :

As the very first line in the very first episode states, 'The thing you need to know is, it's all about sex'. For gay people that's especially true. And not just about having it. But being free to have it. Happy to have it. Celebrating it, instead of being ashamed, fearful, condemned, punished. The world of Liberty Avenue presented a chance to show a gay world in which gay men and women would be complete. That means being sexualized human beings. [...] Also, for the first time in the history of the whole damn world, gay people would be the stars of a TV series. Not just the funny sidekick at the office or the sexless best friend. (Ruditis, 2003, p. 2)

La liberté de l'amour homosexuel et la légitimité accordée au désir gai est un tenant fondamental de la série. Des enjeux dramatiques entourant l'homosexualité sont également abordés afin d'éviter de représenter l'homosexualité de façon irréaliste, mais il n'en

demeure pas moins que les personnages sont des adultes qui assument leur sexualité et ne la vivent pas comme une maladie.

The L Word/Elles

La série *TLW* peut être décrite comme la contrepartie féminine de *QAF* puisqu'elle suit de multiples personnages, des femmes lesbiennes, bisexuelles et trans, qui évoluent dans un univers homonormatif. Comme l'explique la réalisatrice Ilene Chaiken, la télésérie a comblé un vide télévisuel quant à l'homosexualité féminine. De fait, la venue de *QAF* et son succès ont sans doute rendu possible la production de *TLW*. En plus d'avoir à contrer l'invisibilité de la représentation homosexuelle chez les femmes, la série *TLW* voulait défaire le monopole masculin de la représentation gaie. Comme *QAF*, *TLW* tente d'aborder une variété de situations vécues par les personnages queers. La série a voulu représenter une diversité de lesbiennes : « [The *TLW*] introduces a range of characters, some with whom we can easily identify, and other, more provocative characters, who inspire us to reconsider our preconceived notions about gender, relationships, sex and family » (Bolonik, 2005, p. 2). Malgré cette volonté d'ouvrir une fenêtre sur le monde lesbien, il est impossible de représenter toute la diversité qui s'y trouve. Comme nous le constaterons dans le chapitre 3, plusieurs facteurs expliquent l'image étriquée de la représentation homosexuelle, tant masculine que féminine que l'on retrouve dans *QAF* et *TLW*.

1.2.3 La représentation culturelle queer : un enjeu traductologique

Pour la traductologie, les objets télévisuels présentent un grand intérêt, car la télévision demeure toujours une référence culturelle incontournable, à titre différent, mais aussi important, que la littérature. La représentation qui se produit au petit et au grand écran est bien plus qu'un miroir des mœurs actuelles; elle sert à faire avancer ces mêmes mœurs. Dana Frei dans *Challenging Heterosexism from the Other Point of View, Representations of Homosexuality in Queer as Folk and The L Word* (2012), soutient que la télévision et le cinéma contribuent à changer les perceptions et à remettre en question les stéréotypes des téléspectateurs. La représentation médiatique informe l'opinion publique, le discours social et l'idéologie (p. 26). Le cas de la représentation queer et lesbienne est un exemple éloquent du changement idéologique qui est survenu dans les vingt dernières

années dans les cultures américaine, britannique et canadienne. Quant au doublage de ces séries en France et leur diffusion dans plusieurs pays de la francophonie, ce phénomène appelle une approche par laquelle un nouvel objet est introduit dans un réseau de production d'objets culturels.

Pour penser ce phénomène, la traductologie recourt au cadre polysystémique, et celui-ci est pertinent afin d'étudier la position des deux séries par rapport au « centre », un peu modifié dans ce cas-ci, pour décrire le système de productions télévisuelles populaires. La question que je me pose est la suivante : « *Où se situent ces deux séries au sein des polysystèmes de la culture de départ et de la culture d'arrivée?* » Les chaînes grand public Showtime et Showcase, aux États-Unis et au Canada, respectivement, ont diffusé les séries originales alors qu'en France, les chaînes Jimmy, spécialisée en séries cultes et Pink TV, spécialisée dans la programmation LGBT, ont mis à l'antenne les versions françaises. Il semblerait que dans le polysystème d'arrivée les séries aient été reléguées un peu plus à la périphérie en France, car ces chaînes sont comparativement moins populaires que leurs homologues en Amérique du Nord (www.imdb.com).

Un positionnement différent dans la culture d'arrivée a-t-il des répercussions sur la transformation du discours contenu dans ces objets culturels? Cette question d'ordre traductologique présuppose que la traduction est un acte profondément social. Dans *Constructing a Sociology of Translation*, Michaela Wolf poursuit la réflexion d'Evan-Zohar sur les forces agissantes d'un polysystème pour y inclure la théorie sociologique. Selon Wolf (2007), il est incontournable de se pencher sur les facteurs à l'œuvre dans la consommation de produits culturels : « What is the nature of the political and social relationships between the groups involved in these processes? And what are the criteria underlying the 'generation' of a production or the 'existence' of a market? » (p. 14). Dans les deux cas à l'étude, la traduction, cette transmutation culturelle, ne se fait pas sans heurts. Les productions télévisuelles et leur traduction s'inscrivent dans des discours qui forgent, et qui sont forgés par, des contextes socioculturels variés où la réalité et le statut des personnes LGBT sont indéniablement forts différents. De plus, compris comme un des facteurs qui déterminent la capacité de marchandiser des identités souvent marginalisées, le « dollar

rose⁹ » est accusé par certaines critiques d'engendrer une dépolitisation du mouvement LGBT, de montrer une représentation d'un statut socio-économique faussement élevé, de valoriser des normes de beauté trop étroites et, dans le cas de *TLW*, de promouvoir une certaine érotisation et même du voyeurisme par rapport à la sexualité lesbienne.

1.3 En résumé

QAF et *TLW* ont tenté de contrer les phénomènes de l'invisibilité et des stéréotypes vécus par les personnes queers dans l'univers télévisuel en produisant des séries *a priori* queers où les personnages gais et lesbiens étaient à l'avant-plan, donc plus que de simples personnages marginaux et accessoires aux thèmes et aux intrigues menés par des personnages principaux hétérosexuels. À la fois crues et controversées, les séries abordent des enjeux qui touchent la communauté queer. Plus notable encore, la représentation franche de la sexualité gaie s'avère être la caractéristique qui trace la ligne de démarcation entre les séries précédentes et celles à l'étude, décidément plus audacieuses. Je vais présenter les contextes de production et de réception dans le prochain chapitre pour décrire l'écart sociohistorique entre les États-Unis et la France dans la production de différents discours sociaux entourant l'homosexualité et l'identité queer.

⁹ Le dollar rose ou l'argent rose renvoie au pouvoir d'achat des personnes gaies et à l'émergence d'un marché commercial où l'on convoite cette clientèle (Morris, 1999, p. 22-23).

2. Les contextes de réception

La présente recherche nécessite une approche pluridisciplinaire qui intègre dans son cadre théorique des éléments conceptuels provenant de différents domaines d'étude, comme la théorie de la réception, la linguistique, la sociologie, l'histoire, les études des genres et la théorie queer. Dans ce chapitre, je propose de faire le point sur mon cadre conceptuel, lequel m'a d'abord amenée à me pencher sur la réception des séries dans leur contexte respectif aux États-Unis et en France, mais en insistant sur les facteurs sociohistoriques des contextes qui ont produit différents discours entourant les questions de sexualité, de genre et de langage. Le discours, que Clem Robyns (1994) appelle aussi une pratique discursive, comprend les facteurs extratextuels tels les individus et les institutions, et se définit en relation ou, plutôt, en opposition aux discours étrangers. Il en va de même pour la culture, comprise comme une grande agglomération systémique de pratiques discursives. Le discours se redéfinit constamment pour préserver l'identité commune à une culture, en adoptant des stratégies de traduction (p. 406). Ainsi, la pratique de la traduction se place au cœur de ce transfert culturel et détermine en grande partie la réception chez les téléspectateurs de la culture d'arrivée.

2.1 Considérations méthodologiques

J'ai envisagé deux pistes de recherche afin de faire état du rôle déterminant du contexte culturel dans la représentation de l'identité queer. La première piste explore la réception du discours contenu dans les séries dans les cultures d'origine et d'importation. La deuxième moitié de ma recherche est consacrée à la dimension sociolinguistique du discours queer et à la traduction des marqueurs discursifs identitaires tels que le sociolecte, qui inclut le camp talk, dans un contexte où le discours queer est sans doute fort différent que celui au sein de la culture de production.

Contrairement à d'autres séries de type « téléroman », *QAF* et *TLW* se démarquent puisqu'elles portent un « discours contre-public » (counter public discourse), c'est-à-dire un discours provenant d'un groupe subordonné dont la sexualité et la sociabilité sont d'ordinaire niées ou voilées (Fraser, 2006, p. 157). Contrairement à d'autres produits culturels qui n'ont qu'à répondre aux impératifs du marché, les attentes étaient

particulièrement élevées auprès de ce que Fraser appelle le « contre-public » (*ibid.*, p. 159). Lorsque les réalisateurs des séries ont été critiqués par des commentateurs queers de ne porter à l'écran qu'une frange de la communauté gaie qui se limitait à la sous-culture d'hommes gais « in the scene¹⁰ » ou encore à la communauté lesbienne *fem* (féminine) californienne, ils ont reconnu avoir seulement voulu représenter leur propre expérience tout en reconnaissant que la collectivité LGBT est beaucoup plus diversifiée (Chaiken dans Campanello, 2007, p. 23). Néanmoins, en raison du fait que les séries articulent un discours marginal et méconnu en plus de donner une visibilité à des identités rarement montrées à la télévision, les téléspectateurs ont une opinion tranchée sur la question. La quantité de blogues et d'articles écrits sur le sujet est considérable, et les propos puisés à même diverses plateformes feront l'objet d'une synthèse au chapitre 3.

Les séries ont bien sûr attiré un public cible précis, les hommes gais du côté de *Queer as Folk* et les lesbiennes pour *The L Word*, mais une part importante des téléspectateurs se constituait aussi de femmes hétérosexuelles. En raison du temps écoulé depuis la conclusion des séries et donc de leur diffusion en direct, le présent mémoire tire profit d'une plus grande quantité de matériel entourant la réception à analyser. Par contre, il aurait été utile de visionner les épisodes lors de leur diffusion originale pour analyser le contenu des annonces publicitaires. Celui-ci m'aurait grandement informée sur le public ciblé par les diffuseurs. Il n'en demeure pas moins qu'à l'égard de la traduction des séries, leur réception dépend de l'attitude de la culture cible quant à la traduction de discours rivaux. Ceci nous amène à comprendre la traduction comme la migration et la transformation des éléments d'un discours source dans différentes langues et cultures potentiellement rivales (Robyns, 1994, p. 405). C'est cette première piste d'analyse, centrée sur une approche sociolinguistique, qui s'annonce particulièrement prometteuse, puisque l'attitude de la culture cible face à un discours rival entraîne inévitablement des choix pour le traducteur.

¹⁰ Cela se traduirait par « le Milieu » et désigne les espaces où il est possible de vivre ouvertement son homosexualité, c'est-à-dire les bars et commerces gais, voire des quartiers entiers.

2.2 La théorie de la réception

Pour entamer le sujet des séries télévisées et leur traduction dans leur contexte sociohistorique respectif, j'aurai recours à la théorie de la réception pour me pencher d'une part sur le contexte queer aux États-Unis et d'autre part, sur le contexte LGBT en France. Dans les années 1970, les Allemands Hans Robert Jaus et Wolfgang Iser, issus de l'École de Constance, ont élaboré cette théorie en vue de rétablir le système relationnel entre le texte et le public. Si, par le passé, on avait ignoré le « tiers état » — le lecteur, l'auditeur ou le spectateur — il fallait de nouveau en rendre compte et comprendre que sans le lecteur pour actualiser la littérature, celle-ci n'existerait pas (Jaus, 1978, p. 13). Il existe donc une tension entre le texte (ou un autre produit culturel) qui est indélébile, et la lecture qui est éphémère et plurivoque.

Les théories de la réception et de la lecture élaborées par l'École de Constance sont utiles dans la mesure où, en remplaçant le récepteur de l'œuvre, cette approche relationnelle prend en compte « le tiers état », le récepteur de l'œuvre, qui devient alors la pierre angulaire d'une nouvelle perspective communicationnelle de la littérature ou autres modes de production d'objets culturels. En somme, la fonction sociale de l'œuvre serait de changer notre rapport au monde. Pour Jaus, la littérature « [...] devient l'objet de l'expérience littéraire des contemporains et de la postérité — lecteurs, critiques et auteurs, selon l'horizon d'attente qui leur est propre » (1978, p. 53). Cet horizon d'attente, que l'on peut définir comme l'écart esthétique qui permet de mesurer l'historicité d'une œuvre, résulte de trois facteurs herméneutiques qui déterminent si le public est en mesure d'actualiser le sens du texte : 1) Le public doit avoir une expérience préalable du genre d'œuvre; 2) Il doit reconnaître les thématiques d'œuvres antérieures dont l'œuvre présuppose la connaissance; 3) Il doit y avoir une opposition entre le langage poétique et le langage pratique, entre le monde imaginaire et la vie quotidienne du lecteur (*ibid.*, p. 54). Entre d'autres termes, le public doit posséder un système de référence pour que l'effet escompté de l'œuvre ait lieu. Jaus reprend la notion de « catharsis » d'Aristote pour démontrer comment une œuvre interpelle son lecteur qui, à son tour, s'identifie aux personnages et aux situations. La fiction représente une réalité qui est autre que celle du lecteur ou du téléspectateur et, pourtant, elle le renseigne sur la sienne (*ibid.*, p. 273). En

somme, une œuvre suscite l'adhésion du lecteur à condition qu'elle renvoie à son système de référence. Ceci renvoie à la question de la relation entre le contexte et le texte. Si la culture de production des séries était prête à recevoir ce nouveau discours queer dans son système de référence, qu'en est-il de la culture d'importation? Voici pourquoi il est primordial de situer les discours entourant les enjeux queers dans leurs contextes historiques.

Iser (1979) abonde dans le même sens pour déterminer comment se construit le rapport entre le texte et le lecteur. Puisque la fiction sert à informer le téléspectateur sur sa réalité, il faut établir un référent commun. Pour ce faire, deux types de normes sont employées : les normes littéraires et extralittéraires ou les normes textuelles et extratextuelles (p. 279). Ce sont les normes extratextuelles qui m'intéressent ici, car elles sont d'ordre social. Ces dernières englobent tous les discours qui nous permettent de comprendre le monde. Ainsi, les normes sociales de chaque contexte, celui du texte de départ et celui du texte d'arrivée, doivent être étudiées afin de pouvoir en dégager les discours qui se retrouvent dans les séries originales et déterminer s'il existe effectivement un écart avec les discours qui résultent de la traduction. À cette fin, j'ai fait un survol des deux contextes, tant au niveau des discours divergents et rivaux qui s'y trouvent que des productions littéraires queers et LGBT puisque celles-ci représentent les situations-cadres extratextuelles et littéraires qui créent des référents communs. Ces contextes sociaux, avec leurs divergences historiques, circonscrivent les possibilités de traduction.

Dans le chapitre précédent, j'ai brièvement évoqué le fait que la production des séries en question ait eu lieu à une époque où le contexte social était jugé favorable. Pour comprendre le rapport entre le texte et contexte, ou plutôt, dans ce cas-ci, entre les séries télévisées et leurs contextes, je ferai appel à la théorie de Dominique Maingueneau exposée dans son essai *Le contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société* (1993). Ce dernier se trouve au confluent des théories de l'énonciation, de la pragmatique et de l'analyse du discours, que Maingueneau expose comme étant des variantes d'une même approche. D'emblée, d'un point de vue pragmatique, il s'agit de modifier l'idée reçue sur la relation entre texte et contexte pour admettre qu'on ne peut dissocier l'œuvre des institutions qui la rendent possible :

Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu'elles sont censées représenter [...] La littérature constitue elle aussi une activité; non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde. Les conditions d'énonciation du texte littéraire ne sont pas un échafaudage contingent dont celui-ci pourrait se libérer, elles sont indéfectiblement nouées à son sens. (pp. 19-20)

Le contexte sociohistorique américain qui a rendu possible la production des séries se différencie du contexte français sur plusieurs plans et un retour sur l'histoire de ces contextes permettra de déterminer si effectivement certains discours ne pouvaient qu'être gommés dans la traduction.

2.3 Le contexte LGBT/queer américain

Une brève synthèse historique du développement intellectuel qui a mené à la théorie queer (Queer Theory) servira à expliquer le fossé qui s'est creusé entre l'émergence et l'acceptation des théories queers et des genres aux États-Unis et en France depuis les années 1960. Une étude des mutations intellectuelles qui se sont opérées dans la traduction vers l'anglais de certains écrits post-structuralistes français serait pertinente ici, mais, en raison de son envergure, cette tâche ne peut malheureusement pas se faire dans le cadre de la présente recherche. Par contre, ce que je retiens de l'histoire de l'appropriation américaine des idées de plusieurs penseurs en sciences humaines comme Foucault, Deleuze, Beauvoir, Cixous et bien d'autres, est l'intégration de pensées souvent contradictoires en une French Theory unifiée aux États-Unis, et le rôle déterminant que la traduction y a joué. La traduction tardive en anglais des textes français parus des dizaines d'années auparavant a eu un impact sur la transmission et la réception des idées aux États-Unis. Brodzki, dans son article « Translating Gender/Traduire le genre : Is Transdiscursive translation possible? », maintient qu'en plus de canoniser les textes, la traduction a contribué à absorber les textes dans la théorie postmoderne américaine au point de rendre certaines idées originales méconnaissables (2011, p. 265). Le contexte américain de l'époque, où se jouait, dans les années 1960 et 1970, des luttes sociales importantes, comme le mouvement pour les droits civils, ainsi que les mouvements féministes et LGBT, a créé un terreau fertile pour l'appropriation de certaines idées et s'en est suivie

l'institutionnalisation des théories tributaires de la French Theory comme les études des genres (gender studies), les études culturelles (cultural studies) et les études queers (queer studies).

2.3.1 La traduction des notions féministes

Un clivage intellectuel dans la sphère féministe se joue depuis plusieurs années entre les États-Unis et la France. Les problèmes de traduction ont joué un rôle déterminant dans la fausse séparation entre le féminisme américain qui se voulait constructiviste et le féminisme français, jugé essentialiste par les Américaines, si on devait en croire les textes traduits (Apter, 2013, p. 156). Le cas de la traduction anglaise du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir démontre bien comment des notions intraduisibles déforment la réception d'une idée. La « réalité féminine » décrite par Beauvoir en est un exemple. Elle écrit : « La femme est un existant à qui on demande de se faire objet » (1949, p. 172). Emily Apter, qui étudie l'intraduisibilité de certaines notions philosophiques dans *Against World Literature* (2013), mentionne notamment l'échec de traduction de la tentative de Beauvoir de sexuer le *zuhandensein* (être-en-tant-qu'objet-fonctionnant) de Heidegger (p. 161). La réalité féminine perd sa nuance ontologique et se voit réduite par la traduction anglaise : « Woman is an existant who is called upon to make herself object [...] » (Beauvoir, trad. Parshley, 1953, p. 406). « Existant », un terme difficile à comprendre en anglais, qui renverrait plutôt à une notion s'apparentant au *dasein* (l'être-le-là). Ainsi, Beauvoir est associée à une féminité empirique, c'est-à-dire prise pour acquis, dans la philosophie analytique américaine, alors que ses écrits indiquent tout le contraire (Apter, 2013, p. 160).

Il en va ainsi de l'intraduisibilité du contenu sémantique de « gender », « sex » et « sexual difference » en anglais et de « genre », « sexe » et « différence sexuelle » en français. Alors que le « gender » anglais se distingue comme construction sociale par rapport au sexe qui serait biologique, le « genre » français implique des notions lacaniennes de désir en plus de sa polysémie problématique avec le sens de « genre » comme un groupe d'être ou d'objets (*ibid.* p. 170). Cette intraduisibilité se répercute non seulement sur la théorie, mais également sur le discours social. L'incapacité de séparer le genre du sexe en français a pour conséquence de produire un genre en apparence biologique indissolublement lié à l'identité sexuelle.

L'expansion théorique corollaire des études des genres a créé des ponts entre les diverses théories citées plus haut. Les liens unissant la théorie féministe aux études gaies et lesbiennes (gay and lesbian studies) sont complexes. Certains textes fondamentaux des études gaies et lesbiennes, comme « Thinking Sex » de Gayle Rubin (1984), se voulaient des essais critiques de la théorie féministe. Rubin reprochait au féminisme de se contraindre uniquement à la « théorie de l'oppression du genre » en dépit de l'incapacité de cette théorie à considérer d'autres oppressions qui ne sont pas nécessairement vécues par le genre, dont l'oppression des minorités sexuelles (pp.267-319). Les études gaies et lesbiennes, quant à elles, soutiennent qu'il existe une différence entre le genre et la sexualité. Eve Kosofsky Sedgwick a réitéré cette idée dans *Epistemology of the Closet* (1990), notant que le féminisme, en se concentrant trop sur l'oppression liée au genre, dissimule les dynamiques complexes dans la construction de l'identité gaie (Perreau, 2009, n.p.). Cette identité, qu'elle soit de genre ou de sexe, se manifeste par des marqueurs identitaires dans le comportement et le langage.

Pour Judith Butler, Gayle Rubin, Eve Kosofsky Sedgwick, Lee Edelman et d'autres, ce n'est pas seulement le genre qui est une construction sociale, mais bien le sexe aussi. Voulant dépasser les notions essentialistes entourant la sexualité de l'époque, elles ont développé la théorie queer. Rappelons que ces théories, qu'elles soient féministes, de genre, gaie et lesbienne, trans ou queers, comportent des discours interdépendants qui se rendent mutuellement possibles autant qu'ils se contestent.

2.3.2 Théorie queer et langage

La publication de *Gender Trouble* a eu l'effet d'une bombe dans les recherches sur les genres et la sexualité. La notion de la performativité du genre élaborée par Judith Butler dans son essai *Gender Trouble* (1999 [1990]) permet d'établir un lien entre la théorie queer et certains concepts avancés par les post-structuralistes français. Fidèle à ses aspirations foucaaldiennes, Butler rejette la conception du sujet comme pur et souverain. Plutôt, elle défend l'hypothèse que le sujet est le résultat et le produit d'un ensemble de normes, de discours et de contraintes provenant des institutions et d'autres sources de pouvoir qui fondent l'ordre hétéronormatif, donc qui font en sorte qu'on considère l'hétérosexualité comme l'orientation sexuelle supérieure, souhaitable et normale (pp. xiv-xv). Pour Butler,

qui s'appuie sur le constat beauvoirien selon lequel le genre est une construction sociale davantage qu'un fait biologique, on construit constamment notre genre, par le langage plus que tout, mais aussi, notamment, par nos vêtements et nos habitudes (Baker, 2008, p. 73). Le langage est un lieu de répétition et d'itérabilité qui confère au genre un pouvoir de performance (Butler, 1995, pp. 127-143). Autrement dit, on exécute à répétition les caractéristiques prescrites pour chacun des genres, même si ces derniers n'existent pas réellement ou ne sont pas fixes, étant donné qu'ils sont culturellement construits de toutes pièces. Le langage, quant à lui, n'est pas stable ou immuable. De ce fait, il est le lieu même de l'agentivité, c'est-à-dire qu'il offre des possibilités de « redéploiement », de « resignification » et de « répétition subversive » pour transformer des situations d'oppression¹¹ (1999[1990], pp. 163, 188 et 148; 1996, p. 43). Emile Benveniste (1968) est le premier à avancer l'idée que le langage sert à signaler sa présence au monde. Butler reprend et pousse cette conceptualisation du langage, qui, selon elle, est le lieu où le discours et l'identité genrée peuvent être rompus. L'identité discursive et genrée est déterminée tant par le sujet du discours que par son interlocuteur. La subversion par la performativité linguistique peut alors se faire par l'usage de substantifs, d'adjectifs ou de pronoms qui ne se réfèrent pas à l'identité biologique de la personne afin de déstabiliser les attentes de genres dans certains contextes. On peut penser aux romans écrits « au neutre », tels que *Written on the Body* de Jeanette Winterson et *In Transit* de Brigid Brophy, où les auteures jouent avec la neutralité sexuelle de la voix narrative. La traduction en français de cette neutralité porteuse d'un discours politique se voit contrainte à relever un défi grammatical d'importance, car la langue française est bel et bien contrainte par le genre, allant jusqu'à attribuer un sexe aux objets inanimés (Fort, 2008, p. 55).

2.3.3 Le contexte littéraire américain

Aux États-Unis, l'éclosion des maisons d'édition LGBT s'est faite avec l'apparition du mouvement de libération gaie. Les émeutes de Stonewall en 1969 ont marqué la naissance de ce mouvement. Dans les années 1970, les maisons d'édition se sont propagées simplement parce que les grandes maisons d'édition ne s'intéressaient pas à ce genre

¹¹ C'est ainsi que Butler espère déconstruire les genres convenus et défaire les rôles traditionnels et limités qui sont à la base de l'inégalité entre les sexes (Baker, 2008, p. 76).

d'écrits. En plus des maisons d'édition lesbiennes-féministes, dans les années 1970 seulement, plusieurs dizaines de maisons spécialisées ouvrirent leurs portes. Il est important de souligner ici que dans les cas des littératures féministes et LGBT, les librairies indépendantes spécialisées ont joué un rôle primordial non seulement dans les mouvements sociaux, mais également dans la création d'espaces communautaires, de lieux d'échange et de rencontres. Le fait d'être des lieux où les auteurs et les publications pouvaient vendre leur matériel a permis aux librairies de se transformer en de véritables incubateurs contribuant au foisonnement de ces mouvements littéraires. Le nombre de librairies spécialisées en littérature LGBT a grimpé en flèche à partir des années 1970. En 1994, on répertoriait 45 librairies aux États-Unis, au Canada et en Europe. Parmi ces dernières, notons l'Oscar Wilde Memorial Bookshop à New York (ouvert en 1967), le Walt Whitman Bookstore de San Francisco, Glad Day, qui possède des librairies à Toronto et à Boston, et Lambda Rising, qui a pignon sur rue à quatre endroits et offre des prix de reconnaissance littéraires (Pettis, 2007, p. 1).

Un développement parallèle s'est opéré avec les librairies féministes durant ces mêmes années. On y trouvait des œuvres féministes classiques, des textes théoriques, de la non-fiction, des tracts sur le féminisme radical, des romans d'amour lesbiens et même des romans policiers. Du côté des féministes lesbiennes, on retrouvait des auteures telles que Judy Grahn, Jane Rule, Rita Mae Brown, Ti-Grace Atkinson, Del Martin et Phyllis Lyon. Des maisons d'édition comme Naiad and Daughters Inc. ont, par la suite, fait grimper la quantité de titres disponibles avec leurs publications. Une des premières librairies a été l'Amazon Bookstore Cooperative de Minneapolis, qui a vu le jour en 1970. Sisterhood Bookstore, à Los Angeles, Lammas à Washington et New Words à Cambridge, sont venus s'ajouter à la liste croissante de librairies lesbiennes et féministes. Vers la fin des années 1980, on recensait 120 librairies de ce genre en Amérique du Nord (*ibid.*).

2.4 Le contexte LGBT français

Les discours entourant la sexualité se sont multipliés aux États-Unis et englobent autant des approches intégrationnistes que radicales, tant dans les milieux universitaires que chez les individus et les communautés des minorités sexuelles. Il semblerait que tel n'est pas le cas en France. Les mouvements révolutionnaires qui ont suivi Mai 68 ont donné

lieu à l'éclosion du mouvement homosexuel à tendance marxiste qui se voulait au départ révolutionnaire et anti-capitaliste. La première apparition publique des militants gais organisés sous la bannière du Front homosexuel d'action révolutionnaire s'est produite sous la forme d'un cortège s'étant placé en queue d'une manifestation syndicale du 1^{er} mai en 1971, mais les militants n'ont pas été bienvenus (inter-LGBT.org, n.d., n.p.). Les scissions idéologiques firent place à la formation de nouveaux groupes, certains plus réformateurs et enclins à revendiquer des droits civiques et d'autres plus révolutionnaires, comme le groupe Les Gouines rouges, dont Monique Wittig était une des instigatrices. Wittig, jugeant la France trop réfractaire à ses idées, décida par ailleurs d'immigrer aux États-Unis, où ses écrits féministes contribuèrent à l'avènement de la théorie queer. Hélène Cixous, qui faisait partie du cercle des intellectuels de Mai 68 et dont les idées furent en partie recyclées par la French Theory aux États-Unis devint quant à elle fondatrice des Éditions Des Femmes. Elle participa, avec bien d'autres, à la création de « l'écriture féminine ». Ce phénomène littéraire tentait d'articuler un système de significations complètement indépendant des paradigmes masculins. Encore une fois, la théorie lesbienne était utilisée dans la pratique littéraire féministe. Comme Cixous l'a formulé dans son manifeste *Le Rire de la Méduse*, « nous sommes toutes des lesbiennes », signifiant que les femmes ne devraient pas se dénigrer entre elles comme elles sont dénigrées par les hommes (Bredbeck, 2005, p. 2). *L'écriture féminine* employait donc le trope du lesbianisme pour déstabiliser le rapport entre les termes *homme/femme* qui positionne le lesbianisme selon des divisions de genres hétérosexuelles.

Les nouveaux domaines d'études aux États-Unis des gender studies, gay and lesbian studies et de la Queer Theory résultent du mouvement géographique des théories qui eurent cours dans les années 1970. Ces concepts théoriques n'existaient pas en France et de telles disciplines ne sont toujours pas institutionnalisées parce que la traduction ne s'est opérée que du français vers l'anglais aux États-Unis. Brodzki démontre que l'attitude d'une culture ou d'un discours face à l'interférence d'un autre discours est le reflet de relations de pouvoir et de toute une gamme de pratiques de traduction (2011, p. 268). Pour ne citer que quelques exemples de termes et de concepts issus des *gender studies* qui ont dû être traduits de l'anglais au français, notons gay = gay lesbian = lesbienne queer = queer

gender = genre (*ibid.*, p. 269). Comme on peut le constater, certains de ces termes sont des emprunts et donc le résultat d'une transposition des modèles américains ou « queer » de l'identité. En résulte alors une importation directe de concepts comme « gay » ou « queer » en France qui détonnent par leur décalage culturel. Le problème de la transposition linguistique en français de termes anglais employés dans l'univers queer sera abordé dans le chapitre 5.

Cette inégalité dans les terminologies s'explique par la différence dans l'approche historique de l'identité en France par rapport aux États-Unis. La conception française du citoyen, héritée du Siècle des Lumières, est en conflit avec quelque revendication d'une identité minoritaire collective, quelle soit sexuelle, ethnique ou autre. La République française considère que tous les citoyens sont égaux et ne doivent pas se cantonner dans le communautarisme. Ce modèle sociopolitique diffère du modèle américain, où l'individu peut s'identifier autant à une communauté particulière qu'à la patrie (*ibid.*, p. 277). Cette différence culturelle n'est pas négligeable et c'est dans la traduction du discours queer qu'elle devient encore plus apparente. Si l'arrivée de certains concepts identitaires américains en français a suscité de la résistance, l'importation des termes anglais en français et leur non-traduction stratégique est le résultat de la rivalité de discours. On doit alors se demander quelle est l'attitude de la France par rapport à l'arrivée du discours des séries télévisées à l'époque de leur diffusion. Comme Brodzki l'avance :

It is possible that we are witnessing a profound shift in trans-discursivity, because American source texts are too strong to be countered [...] the shift reflects an inclination to accept an English substitute where it appears to be strategically beneficial, as well as symbolically significant to do so. (*ibid.*, p. 273)

La non-traduction en France de certains termes, comme « gay » et « queer », peut donc signifier la matérialisation d'un lexique gai international et une identification au potentiel revendicateur de ce discours. Par contre, si on compare la traduction transdiscursive de « gai » au Québec, où l'existence d'une communauté gaie, avec ses revendications et ses droits, est reconnue, on peut voir la non-traduction du terme en France comme une prise de position. Selon Brodzki, il est possible que « gay » possède une connotation autre

qu'« homosexuel » et cette stratégie traductive vise à démontrer que le terme appartient à un autre discours étranger (*ibid.* p. 271).

Brodzki explore également l'apparente intraduisibilité du terme « gender » pour démontrer que la théorie est le lieu où le besoin pour la traduction culturelle se fait le plus sentir. Elle explique qu'un développement parallèle des concepts « gender » et « identité sexuelle » s'est opéré aux États-Unis et en France. La traduction de « gender » par le terme « genre » représente un véritable problème conceptuel, car en anglais, les gender studies ont expressément élaboré une distinction entre l'identité sexuelle biologique d'un côté et la représentation sociale du genre de l'autre. En français cependant, le terme « genre », plus polysémique, renvoie tant au genre linguistique que grammatical et littéraire. La traduction très tardive du texte de Judith Butler, *Gender Trouble*, par le titre en français *Trouble dans le genre* porte à confusion, car le concept de « gender » n'existe pas de la même façon qu'en anglais. D'ailleurs, la notion psychanalytique de l'identité sexuelle, qui refuse la division du genre et du sexe comme « gender » le fait aux États-Unis, porterait une responsabilité historique qui expliquerait l'intraduisibilité du concept en français (*ibid.*, p. 278). À l'évidence donc, une multitude de facteurs interviennent dans les discours théoriques et c'est la traduction qui parvient à les mettre en lumière. Dans la dernière décennie, quelques traductions de textes queers semblent avoir vu le jour en France. La théoricienne Marie-Hélène Bourcier, par exemple, a traduit les théoriciennes Monique Wittig et Beatriz Preciado. Son cas est toutefois particulier, puisqu'elle a étudié aux États-Unis et a rédigé sa thèse postdoctorale sur le thème « Queer Theory and French Philosophy: The Politics of Inverted Translation ». Bourcier, issue de la tradition post-structuraliste dans la lignée de Derrida et Foucault, a amené la théorie queer et les études des genres en France dans les années 2000, bien que la Queer Theory ne soit toujours pas institutionnalisée (Grosset, n.d., n.p.).

Quant à la diffusion en France de séries télévisées mettant en scène des personnages queers, c'est sans surprise que je n'ai recensé aucune production française semblable à *QAF* et *TLW*. En 2002, lorsque la diffusion de la version française de *QAF* a commencé, quelques personnages gais étaient présents sur le petit écran, mais aucune série n'avait réussi à aller au-delà des vieux tropes de l'homosexualité stéréotypée et malade (Prié, 2011, n.p.).

Contrairement aux téléspectateurs américains et canadiens qui avaient été préparés à la bombe médiatique que devait être *QAF* par une série comme *Will and Grace*, le public français se situait dans un tout autre contexte discursif à l'époque de la diffusion de la traduction française de la série. Les facteurs historiques, politiques, théoriques et sémantiques que j'ai exposés ont une incidence majeure sur le gommage du discours queer américain plus radical. Le discours queer américain fait partie du référent commun pour les téléspectateurs américains, mais il y a lieu de croire que ce n'est pas le cas pour un auditoire français. Si le référent commun du discours porté par *QAF* et *TLW* n'est pas présent pour le public français, la stratégie de traduction a-t-elle visé à neutraliser le discours?

Sur le plan politique, la France, les États-Unis et le Canada ont en commun d'avoir abrogé des lois discriminatoires contre les personnes gaies, bien que plusieurs autres formes de discrimination demeurent fermement ancrées et la violence homophobe perdure. En France, les grandes mobilisations de 2013 contre l'inclusion des mariages gais et l'adoption homoparentale dans le Pacte civil de solidarité (Pacs) démontrent bien que le climat social est encore très réfractaire aux droits des minorités sexuelles. Toutefois, la loi initiale sur le Pacs en 1999 a amené une médiatisation importante de la question des minorités sexuelles et, depuis lors, la représentation des identités gaies dans les fictions télévisées est plus grande qu'elle ne l'a jamais été (Rollet, 2007, n.p.). La thématization des facteurs historiques et contextuels sert donc non seulement à l'étude des objets du discours, mais aussi à ses sujets. Maintenant que j'ai présenté les contextes sociohistoriques de réception, j'aborderai, dans le prochain chapitre, les réactions du public à la traduction des séries en France, ainsi que les enjeux liés à la traduction de produits audiovisuels.

3. La réception

Les objets de cette étude appellent une approche pluridisciplinaire, tant d'un point de vue théorique que méthodologique. Jusqu'ici, j'ai puisé dans la théorie de la réception littéraire, mais force est de constater que la série, en tant qu'objet télévisuel, est produite et traduite pour un marché particulier, ce qui interpelle d'autres considérations quant à l'effet d'une série télévisée dans le temps. La relation qu'entretiennent les téléspectateurs avec une série est d'autant plus prégnante que celle-ci est récurrente. Pour le formuler dans les termes de la théorie de la réception, les récepteurs adhèrent pleinement à l'œuvre, à ses personnages et à ses situations. Dans ce chapitre, je tâcherai de comparer la réception qui a été réservée aux séries par le public général et dans la communauté queer/LGBT tant dans le monde anglo-saxon qu'en France. En retour, la réaction des téléspectateurs à la traduction française des séries devrait me permettre de cerner les problèmes de traduction et de déterminer où se situe le discours qui critique.

3.1 L'étude de la réception d'une série télévisée

L'étude de la réception est délicate, comme le note Nathalie Ramière (2004) : « [...] la seule source à la disposition du chercheur est la lecture des critiques qui peuvent représenter, bien évidemment un point de vue très différent de celui du public dans son ensemble » (p. 103). La difficulté se situe dans l'existence d'une cohorte d'auditeurs suffisante. Force est de reconnaître, par contre, que plusieurs spectateurs qui ne connaissent pas la version originale vont jusqu'à l'amalgamer à la version traduite et ignorent les origines étrangères du discours audiovisuel (Lamber et Delabastita dans Ramière, *ibid.*). Les choix de traduction et les modifications apportées à certains éléments, tels que les références géographiques et culturelles ou encore les normes linguistiques, vont invariablement entraîner une perception différente de l'objet audiovisuel.

Pour reprendre la notion d'Iser sur le référent commun nécessaire à la création d'une situation-cadre, si le référent culturel queer n'est pas connu en France ou encore, s'il est considéré comme un discours étranger « rival » qui doit être contré, pour employer le mot de Clem Robyns (1994), le traducteur adaptera le discours selon différentes postures traductives qui sont dynamiques et donc peuvent se chevaucher. Robyns répertorie quatre

types d'attitudes face à l'importation par la traduction d'un discours étranger : 1) un discours *impérialiste* cherchera à nier et à transformer les éléments du discours qui lui sont étrangers, 2) une pratique discursive *défensive* reconnaîtra l'altérité, mais la transformera, 3) un discours *transdiscursif* ne refusera pas l'intrusion d'éléments étrangers et 4) un discours *défaillant* encouragera les discours étrangers et admettra leur différence (1994, pp. 408-409). Il s'agit donc de déterminer quelle est l'attitude discursive en France quant à la réception de certains codes étrangers, notamment linguistiques et culturels, qui renvoient à la réalité queer montrée dans les séries. Comme le remarque Robyns, il n'y a pas qu'un seul discours d'arrivée qui domine toute une culture, mais plutôt la coexistence de nombreuses attitudes et n'importe quel modèle peut se voir contesté et changé au fil du temps (*ibid.*, p. 409).

L'exportation culturelle des séries exige une adaptation de ses personnages et de ses intrigues, de ses « formats » et, parfois, de ses diégèses même « [...] lorsque son univers se déploie à travers plusieurs médias dans le cadre de la “culture de la convergence” et de “l’hyper-sérialité” » (Bataille et Hatchuel, 2012, p. 8). Le cadre français de « l’hyper-sérialité » ressemble à l’anglo-saxon dans la mesure où plusieurs séries américaines sont présentes dans son paysage médiatique, mais celles-ci ont toutes fait l’objet de traduction, qui, comme on l’a vu, en modifie la réception. Un exemple flagrant de cette manipulation au doublage revient souvent; la version française de *Xena, Warrior Princess* (1995-2001) (*Xena La Guerrière*). Cette première relation lesbienne entre Xena et Gabrielle montrée à l’écran était ambiguë et pleine de sous-entendus au départ, mais la traduction française a évacué toute allusion amoureuse entre les deux amies (Prié, 2011, n.d.).

3.2 Le paratexte

La notion de paratexte de Gérard Genette s'avère utile ici pour étudier la réception critique des séries dans une perspective d'analyse fonctionnelle. Le paratexte entoure le texte pour assurer sa réception et sa consommation (1987, p. 7). Cette zone liminale se situe entre le texte et le hors-texte, mais constitue toutefois un « [...] lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés » (*ibid.*, p. 8). Si je transpose cette notion à la série télévisée en tant que texte, je

peux dès lors étudier le paratexte en termes de commentaires de l'auteur pour comprendre qui était le public visé et quel était l'effet escompté du discours de la série, tel qu'avec la publication de *Queer as Folk : The Book*, écrit par Paul Ruditis en 2003 et des entrevues des réalisateurs. Sur la base de réactions des téléspectateurs, j'espère pouvoir déterminer comment le processus de traduction a pu domestiquer le discours pour le contexte français. Car, effectivement, la version française semble soumettre les séries aux normes et valeurs de la culture cible (Venuti, 1998).

Andrea Del Lungo pousse la notion de Genette plus loin en proposant d'y ajouter une analyse herméneutique du paratexte et du texte par rapport à son objet de discours pour découvrir la manière dont le paratexte mobilise un sens, des savoirs et des formes que le texte peut confirmer, développer, mais aussi déplacer, voire infirmer (2009, p. 18). Puisque Genette conçoit le texte comme un « message intentionnel et persuasif » de la part de l'auteur, je vais suivre dans les pas de Del Lungo et inclure aussi dans le paratexte le commentaire auctorial figurant dans l'œuvre par voie de diégèses, des univers spatio-temporels inférieurs à l'intérieur des séries, pour déterminer comment les auteurs ont répondu à leur critique (Genette, 1972, p. 280). Les séries, contrairement aux livres, se déroulent pendant plusieurs années, donc les auteurs ont l'occasion de répondre aux critiques ou encore de modifier la transmission du sens de leur discours, et ce, à l'intérieur même de leur série. D'ailleurs, selon certaines analyses, dont celle de Dana Frei (2012) et de Gaëlle Lombard (2009), les deux séries ont eu recours à des métalepses pour partager leurs positions sur des enjeux tels que l'assimilation de la communauté gaie dans la société hétéronormée, dans le cas de *QAF* par exemple, ou encore pour ironiser la critique du voyeurisme qu'a suscité la mise en scène de la sexualité lesbienne dans *TLW*.

3.3 Le discours critique universitaire

Au fil de ma recherche de commentaires critiques, je me suis aperçue que l'étude de la réception de séries télévisées se fait rare. Il existe plusieurs analyses en anglais quant à la présence du discours queer dans les séries, mais seulement deux en français. Celle de Lombard traite du dispositif visuel tandis que la recherche de Véronique Perry, « Des "faux" de langue : les enjeux du sous-titrage dans *The L Word* », est inédite. Dirk Delabastita avance que cet état des choses serait dû à l'association de la traduction audiovisuelle à la culture de

masse et du statut médiocre qui est souvent accordé à celle-ci (1990, p. 97). Frei a recensé les études critiques consacrées aux deux séries. Seulement un article, celui de Suzanne Fraser (2006), inclut une analyse de la réception, tandis que les autres études trouvées se limitent à une approche qualitative, en employant une approche herméneutique pour faire de l'analyse de contenu (Frei, 2012, p. 105).

Fraser, quant à elle, a eu recours à des entrevues avec de jeunes hommes téléspectateurs gais en Australie en vue de faire état de leur perception du rôle social de la série *QAF*. Fraser explique que, contrairement aux attentes de la chaîne australienne SBS, le public était beaucoup plus varié que la clientèle cible de jeunes hommes gais. Même si la série visait à répondre à ce créneau du marché télévisuel, une portion importante du public s'est révélée être composée des deux sexes¹². Encore une fois, cette étude est la seule à avoir fait intervenir le public. Pour l'instant, aucune étude semblable n'a été menée auprès des téléspectateurs des séries aux États-Unis ou France. Par contre, il me semble raisonnable d'affirmer que la distribution démographique des téléspectateurs peut être sensiblement la même aux États-Unis et en France dans le cas de *QAF*. On attribue la forte présence de téléspectatrices à la chosification de la sexualité masculine et à l'érotisation de l'homosexualité (Kevyn, 2006, n.p.). *QAF* présente des corps d'hommes en tant qu'objets sexuels de la même façon que les corps de femmes sont souvent vendus en spectacle et retourne donc le regard masculin sur lui-même.

Cet aspect de la présente recherche vise principalement à recenser les réactions des téléspectateurs dans le monde virtuel. Puisque, mis à part l'étude de Fraser, des analyses quantitatives sont inexistantes, j'ai eu recours aux commentaires de téléspectateurs glanés sur des sites web pour évaluer la réception de la traduction des séries *QAF* et *TLW*. Il me semble que l'analyse de la réception par l'intermédiaire des blogues soit un bon compromis par rapport à une étude de terrain faisant appel à des cohortes de téléspectateurs et à des entrevues exhaustives.

L'approche qualitative que j'adopte permet toutefois des analyses plus approfondies, quoique possiblement plus subjectives, sur certains aspects des œuvres. En plus de rendre

¹² En ordre décroissant, voici les groupes d'âge des téléspectateurs sondés : hommes 25 à 39 ans; femmes 25 à 39 ans, hommes 40 à 54 ans et femmes 18 à 24 ans (Fraser, 2006, p. 155).

compte des analyses universitaires sur le sujet, j'ai ici tenté de recueillir le plus d'information factuelle sur le public, par exemple en essayant de catégoriser les sous-groupes de téléspectateurs présents sur les blogues. Ce faisant, je reconnais que ce ne sont pas *tous* les téléspectateurs qui partagent leurs réactions de façon virtuelle, mais ultimement, cet outil est le seul qui est à ma portée pour étudier la réception du public ou, comme l'exprimerait Jauss, du « lecteur ordinaire » (1978, p. 15).

3.4 La réception des séries auprès du public anglophone

Bataille et Hatchuel appelle la série télévisée « [...] un site de *négociation* culturelle où s'affrontent des idéologies et des points de vue différents » (2012, p. 6). Dans le cas de la représentation du discours portant sur les identités queers ou encore marginales, il ne faut pas croire que les idées ou les opinions mises de l'avant par les séries font consensus dans la culture de départ. De la même manière, la réception dans la culture d'arrivée ne sera pas homogène. Ces disparités apparaissent sur les sites et les plateformes d'échange virtuels, qui fournissent, au grand bonheur de la théorie de la réception, des réactions du public et des commentateurs culturels. Une étude des blogues où les communautés virtuelles d'admirateurs partagent des interprétations diverses et parfois contradictoires brise à coup sûr le modèle préconçu du téléspectateur passif.

3.4.1 La réception de *QAF*

Lorsque Showtime, aux États-Unis, et Showcase, au Canada, ont commencé à diffuser *QAF* en 2000, les cotes d'écoute ont hissé la série au premier rang de ces chaînes de diffusion (Bernier, 2003, n.p.). D'ailleurs, elle devint la série la plus populaire de Showtime de tous les temps. IMDb, un site Internet répertoriant des données cinématographiques qui compte 57 millions d'utilisateurs uniques chaque mois, accorde une cote de 8,2 sur 10 à *QAF*¹³. Selon ce même site, la série a récolté huit prix et 26 nominations de la part, notamment, du Directors Guild of Canada et des GLAAD Media Awards, un prix décerné par la Gay & Lesbian Alliance Against Defamation¹⁴.

¹³ *QAF* a été évaluée par 11 960 usagers et sa cote est parmi les meilleures.

¹⁴ http://www.imdb.com/title/tt0262985/awards?ref_=tt_awd [consulté le 5 juin 2014].

Mats-Érik Augustsson, dans son étude portant sur *QAF* (2011), a découvert une multitude de pages Facebook dédiées à *QAF* dont la plus populaire comptait 109 355 membres en date du 5 mai 2011 (p. 5). Malgré l'immense succès commercial vécu par la série, les critiques ont été partagées, que ce soit parmi les groupes conservateurs ou les commentateurs culturels gais. Un billet publié sur le site *popmatters.com* cite la réaction de Donald Wildmon, président de l'American Family Association à la diffusion de la série : « [*QAF*] zeroes in “on the deepest part of the sewer” ». Comme en Grande-Bretagne où la série a été la cible d'une enquête pour indécence par la Broadcasting Standards Commission, la version canado-américaine a valu à Showtime un boycottage de la part du South Dakota Policy Council. L'auteur de ce même billet, qui s'identifie comme gai, reproche à la série de trop mettre l'accent sur le sexe, au détriment des autres aspects de la communauté gaie. Selon lui et d'autres commentateurs, le style de vie des personnages vient renforcer des préjugés à l'égard des hommes gais. (Abernethy, n.d., n.p.). Dans une entrevue accordée en 2003 au site français *technikart.com*, Hal Sparks, l'interprète de Michael, le narrateur de la série, rappelle qu'il y a eu une levée de boucliers à la suite de la diffusion du premier épisode en raison de la représentation du personnage de Justin, 17 ans, qui perd sa virginité aux bras de Brian, âgé de 29 ans. Un invité aurait accusé le personnage de Brian de pédophilie sur le plateau du populaire talkshow américain *Larry King Live* bien que l'âge de consentement dans l'État de la Pennsylvanie où se déroule la série soit de 16 ans (Bernier, 2003, n.p.).

Commentaires d'internautes

tv.com

Les commentaires de téléspectateurs glanés sur *tv.com*, un site général par rapport à des plateformes qui ciblent la communauté LGBTQ, semblent indiquer que la très grande majorité de ceux-ci estiment la série au point de la considérer comme une série culte. Sur les 80 commentaires d'utilisateurs du site, seulement un de ceux-ci était négatif et les 1 695 avis donnent une cote moyenne de 8,6 sur 10. En guise d'illustration, voici quelques commentaires représentatifs de l'appréciation des nombreux internautes sur le site, qui louangent la série et se désolent que celle-ci n'ait pas été reconduite au-delà de cinq saisons.

seywhut, 25 octobre 2012

Being a gay male and living in a larger city area it was like watching a mirror reflection of myself. [...] It was a very experimental project as far as pushing the envelope on gay life when it was NOT socially acceptable at the time! Nobody had really probed into the serious depths of gay life and to see it on TV was actually quite shocking, "OMG! I can't believe they just showed that!" - or said that - or did that. It was very hip and up to the moment on style, music, slang lingo - everything.

katieearle27, 6 mai 2011

Its witty writing and graphic portrayal of gay life, shows each of the characters as fully developed, sexualized human beings. [...] Being a heterosexual woman [*sic*], *Queer as Folk* is able to appeal to many different viewers. It is an amazingly honest series that expresses life as a celebration. It was able to change my perspective on life and love as well as influence me a great deal as a person. I highly recommend the show to anyone, gay or straight.

arturo_lt, 16 avril 2007

definitely [*sic*] one of my personal favorites, a "must see tv show", i've just had the chance to see it for the first time, the truth is that i couldn't stop watching it, every episode is great by itself, both straight and gay people will be touched by it. [...] if you're straight you'll get to know our world and learn that we're exactly the same and will make you think twice on how you see gay people, and if you're gay...well this show will take you emotionally were [*sic*] *brokeback mountain* couldn't or any other gay movie that tried but didn't show us what we really are [...]

Si on reproche parfois à *QAF* de ne montrer que des personnages beaux, blancs et bien nantis plutôt que la communauté queer dans toute sa diversité, les commentateurs culturels anglophones semblent nuancer leurs propos, à l'instar de Kevyn (2006) sur le site filmcommune.blogspot.ca :

While *Queer as Folk* can be seen as problematic, any criticism should be carefully considered. Knowing that the very nature of the series is already breaking new

ground, the use of a race, class and socio-economically neutral cast allows the show's writers to appeal to the larger audience. Also, over the course of the series, different factions of the queer community are depicted in various plot lines and issues that face the characters, so they are not without representation. By doing so, they were able to bring into focus ideas and conflicts most members of the queer community face. In fact, perhaps the one thing the series did the best was to weave controversial issues into the text of the show. (n.p.)

L'auteur du billet poursuit que l'homosexualité masculine est souvent présentée comme l'apanage des jeunes hommes blancs d'un statut socio-économique assez élevé qui vivent en milieu urbain. Si *QAF* ne surmonte pas ce cliché, la série ouvre la voie à une éventuelle représentation plus diversifiée. À la lumière des opinions divergentes qu'elle a suscitées, il semble clair que le discours porté par la série revendique une identité queer qui ne se soumet pas aux normes hétérosexuelles de relations de couple monogame et marié. Ce qui est particulièrement intéressant est le fait que, comme *TLW*, *QAF* a répliqué à ceux qui lui reprochaient de ne pas représenter des personnages gais vivant des vies plus normales. La série porte un discours anti-assimilationniste qui promeut non pas une intégration à la société, mais bien une reconnaissance de la diversité et un droit à celle-ci. La position assimilationniste est mise en opposition de façon caricaturale et en fin de compte ridiculisée par le biais d'une autre série télévisée gaie *Gay as Blazes*, une deuxième diégèse, qui joue à l'intérieur de cet univers. Cette diégèse inférieure permet de situer *QAF* dans le débat politique sur l'intégration, d'où la notion de paratexte de Genette et des diégèses proposées comme éléments de paratexte par Del Lungo.

3.4.2 La réception de *TLW*

Puisque *QAF* a inventé les séries centrées sur des personnages gais, il s'avère quasi impossible pour les commentateurs et les internautes de ne pas la comparer à la série *TLW*, son successeur immédiat féminin. La série *TLW* reçoit une cote de 7,6 sur 10 par les 16 368 usagers du site IMDb qui l'ont évaluée, c'est-à-dire passablement bonne¹⁵. Voici quelques commentaires recensés sur ce même site :

¹⁵ http://www.imdb.com/title/tt0330251/?ref=ttmd_md_nm [consulté le 16 mai 2014].

Commentaires d'internautes

feuer_frei, 6 août 2004

The L Word is one of the most original shows I've ever seen. It's the only real lesbian show ever made. It's breaks down stereotypes, and shows you that not all lesbians are butch. It deals with real issues that lesbians have, but at the same time maintains its humor (some of the one liners are hilarious). It's not trying to be perfect or overly explicit (although the sex scenes are nowhere near self-conscious).

youdontsmellbad, 19 avril 2005

i'm a straight man who watches it for the right reason

[...] i checked out the show, to be honest, for the reason you might expect. and for that purpose i was pretty disappointed. but i'm not entirely crass and i continued watching. now i'm a cinephile who doesn't make a lot of time for TV shows, but this was a truly terrific achievement. this is a top shelf, highbrow, a-class, quality show for intelligent people almost exclusively. the characters are well-developed, and backed by nuanced performances. the dialogue rings true, never TV-like at all. and the story arcs are present without that pesky soap-opera feeling.

liquidcelluloid-1, 20 mars 2005

Normal Defined : « L » is a soulful, beautiful pure character drama

[...] everything - everything - about "Word" feels real. A gay marriage coupled with a gay divorce, the excitement of new love coupled with the misery of a cheating partner, and sex is sometimes a beautiful expression of companionship and sometimes a meaty, awkward, disgusting mess. "L" has a late night Showtime inclination to titillate, but often the sex scenes and plentiful gratuitous nudity are the dullest parts. You don't need a man to ruin your life, these women make each other miserable all on their own. The dramatic outbursts are raw and, at their best, difficult to watch. The performances are precise and jump boldly and with full commitment through each flaming hoop and some sloppy writing.

De prime abord, il semblerait que *TLW* n'ait pas choqué autant que *QAF*. Je postulerais que ce manque de réaction est une conséquence du statut différent accordé à la sexualité lesbienne. L'homosexualité masculine est perçue comme beaucoup plus provocatrice, tandis que le discours hétéronormatif considère le lesbianisme comme plus acceptable, car érotique pour les hommes hétérosexuels. Du côté des téléspectatrices, certaines décrivent le genre de lesbiennes représentées. La série se concentre sur des lesbiennes féminines, que l'on surnomme des *lipstick lesbians*, alors qu'on ne voit pas de *butchs*, des lesbiennes masculines. Cependant, les opinions sont partagées : certaines se réjouissent que la série délaisse la représentation du stéréotype de la lesbienne masculine, alors que d'autres accusent la série de servir un public de téléspectateurs hétérosexuels avec des identités féminines qui ne remettent pas en question la notion de genres et fait dans le voyeurisme :

Lesbian audiences have welcomed the show's exclusive focus on lesbian characters, whereas others argue that the narrative emphasis on sex and the cast of supermodel-thin 'lipstick lesbians' characters is based more on pornographic fantasy than the reality and diversity of lesbian experience (Gerstner, 2006, p. 348).

Bien que les téléspectateurs jugent que la série ait perdu en qualité après la troisième saison en raison d'intrigues trop mélodramatiques et pas suffisamment réalistes, des admirateurs avaient néanmoins, à l'époque, lancé une pétition pour que la série se poursuive au-delà des six saisons (univers-l.com). Quant à la réalisatrice de *TLW*, Ilene Chaiken, elle s'est défendue de faire un portrait de toute la communauté lesbienne. Dans une entrevue avec le *New York Times* en 2005, elle dit :

I do want to move people on some deep level. But I won't take on the mantle of social responsibility. I rail against the idea that pop television is a political medium. I am political in my life. But I am making serialized melodrama. I'm not a cultural missionary. (Glock, 2005, n.p.)

Comme Ron Cowen et Daniel Lipman, les réalisateurs de *QAF*, Chaiken a répondu à la critique et participé au paratexte. Chaiken, de pair avec Showtime et certaines comédiennes de la distribution, a lancé OurChart.com lors de la quatrième saison, qui se voulait un réseau social pour les lesbiennes et leurs amis. Ce site comprenait des blogues et des

commentaires de lesbiennes connues comme Nancy Pelosi en plus de baladodiffusions suivant chaque épisode où Chaiken expliquait elle-même ses choix (Campanello, 2007, p. 22). De plus, au fil des saisons, *TLW* a intégré de nouveaux personnages androgynes, moins efféminés, peut-être suite à la dénonciation de l'absence de la diversité qui existe dans les identités lesbiennes. Il en va de même pour la critique de la représentation de la sexualité lesbienne pour le plaisir d'un public masculin : Chaiken y a inclus une intrigue portant sur un personnage masculin qui filme ses colocataires lesbiennes et leurs ébats amoureux à leur insu dans l'espoir de vendre ses vidéos. L'homme hétérosexuel est présenté comme pathétique, qui ne cherche pas à voir les lesbiennes comme personnes, mais bien comme des objets sexuels à exploiter.

À la lumière des changements que les réalisateurs ont apportés aux productions, il est permis de croire que, malgré l'intention des réalisateurs de se limiter à la représentation de certains membres de leurs communautés respectives, les créateurs des deux séries étaient conscients de leur rôle dans la représentation culturelle et ont tenté de défier certaines attitudes homophobes ou encore des notions dichotomiques de genres.

Bien que les admirateurs soient plus prolifiques aux États-Unis et au Canada anglais, en raison de la diffusion des séries sur les chaînes grand public Showcase et Showtime, une comparaison avec les réactions en France révélera un phénomène de gommage, voire d'hétéronormalisation. Ce constat me permettra d'analyser comment le traducteur intervient d'une part dans la réception du message en tant que téléspectateur et, d'autre part, comment il transforme le message à son tour. Il faut également considérer que d'autres agents participent au paratexte et, de ce fait, à la fabrication des produits culturels, tels que les entreprises qui traduisent les séries et les chaînes télévisées qui répondent avant tout à des impératifs économiques. Enfin, cette étude devrait révéler où se situent les problèmes de traduction, c'est-à-dire ce que gagne et ce que perd le discours queer.

3.5 La réception de *QAF* et de *TLW* en France

Le contexte sociohistorique français étant nettement distinct de l'américain en ce qui concerne le discours queer, je postule que cette différence discursive se répercute dans les dialogues et par conséquent dans le discours même. Véronique Perry, qui a écrit le seul

article (inédit) en français portant sur *TLW*, intitulé « La transposition linguistique et culturelle de la série *The L Word* en France » (2012), affirme que le discours se voit forcément transformé par le processus de la traduction pour répondre à des contraintes, non seulement d'espace et de rythme des échanges oraux, mais du système linguistique même. La morphosyntaxe française, qui impose l'opposition binaire masculin/féminin, et les « manques » lexicaux dans le domaine du genre modifient les interactions entre les personnages en leur donnant un autre ton et donc le discours ne peut qu'être représenté dans une dualité sexuée en français (p. 2). Conséquemment, les personnages dont les identités sexuelles et de genre sont complexes et donc porteuses du discours queer se voient imposés des identités simplifiées et dénuées de ce nouveau sens.

La diffusion des séries sur des chaînes payantes de moins grande envergure en France qu'aux États-Unis reflète d'emblée leur positionnement secondaire dans le polysystème. On peut en déduire qu'il y a moins de téléspectateurs et conséquemment encore moins de paratexte sous forme de réactions et de commentaires de la part du public général en France. La traduction française et la diffusion de la version britannique de *QAF* font en sorte que la version originale est souvent amalgamée à la version à canado-américaine que je propose d'étudier. L'activité des internautes admirateurs de *QAF* s'est aujourd'hui estompée; seul le forum *Queer as Family* (queerasfamily.com), qui se définit comme une communauté de 500 membres, existe toujours et est actif sur Facebook. Un autre site consacré à la série, *Queer as Folk France* (queerasfolkfrance.forumgratuit.org), a cessé d'être actif en 2008. Je n'ai pas réussi à trouver de billet de commentateur culturel portant sur la version canado-américaine. Une seule plateforme de séries télévisées, hypnoweb.com, comporte une section sur *QAF* où on retrouve sur son forum des commentaires. Voici, de nouveau, deux réactions qui me semblent représentatives :

Commentaires d'internautes

hypnoweb.com

sofy95280, 12 mai 2009

La saison 1, le choc en effet. On m'avait prévenu, je savais que ce serait « trash » et pourtant. Passé l'inconfort d'avoir l'impression de regarder un film porno en cachette on

découvre les personnages. [...] Enfin bref, on en prend pleins [*sic*] les yeux, on est baladé d'émotions en émotions pour un final waou.

mulch, 18 juin 2007

Eh bien moi j'ai connue [*sic*] cette serie par des amis, elle est tellement connue dans le milieu gay que je n'ai vraiment pas mis longtemps à la decouvrir et depuis... je suis accro lol. De plus, je me procure les episode [*sic*] sur un blog. Enfin bref moi j'adore!

Le forum de ce site semble contenir plus d'usagers femmes, comparativement aux sites anglophones. Le site comporte également de nombreuses traductions par la communauté d'internautes des entrevues que les acteurs ont accordées aux médias en plus des épisodes et des transcriptions françaises et anglaises de certains épisodes.

Les quelques blogues déjà mentionnés et d'autres, comme *series-tv.premiere.fr* et *season.1.fr*, qui recensent la présence de personnages gais dans les séries traduites en français, définissent *QAF* et *TLW* comme des séries « gay » et mettent l'accent sur l'effet « choc » des scénarios et l'omniprésence de la sexualité. Néanmoins, on reconnaît que leur présence œuvre « pour faire évoluer les mentalités, et [pour] ouvrir la voie à de nouvelles représentations » (Prié, 2011, n.p.). Les séries ont suscité un tel engouement auprès du public français qu'un congrès de *TLW* et *QAF* a eu lieu en 2008, organisé par Ultimart Création, avec la présence des acteurs des deux séries (*univers-l.com*).

Quant aux sites web consacrés à *TLW*, ils sont moins nombreux, mais on compte parmi ceux-ci *The L Word Le Forum*, qui est toujours en activité et regroupe 2600 membres ainsi qu'*univers-l.com*, d'où proviennent les commentaires ci-dessous.

Commentaires d'internautes

univers-l.com

amelie, 2 mai 2008

j'ai la 1er saison en dvd et les voix française son pourri [*sic*]....

lark

ne vous plaignez pas du doublage des séries américaines, lesbiennes ou pas : regardez les en version originale, sous-titrée, si vous ne parlez pas anglais, au moins vous aurez le vrai souffle des actrices, un physique : une voix!

Galliffrey, 2 mai 2008

Ah the L word... En voilà une série qui a fait tomber les barrières de la représentation gay à la Tv. Je trouve les premières saisons très [*sic*] fortes (1, 2, 3), j'ai commencé à sérieusement m'emmerder à la saison 4... Bon j'ai pas vu la 5.

A quand the L word sur les chaînes hertziennes, histoire que cette série gagne encore une plus large audience... Hein dites-moi?

Michelle Paris, 2 mai 2008

Tu trouves que ça a fait tomber quelque chose?? aux USA ou en France??

Je trouve que ça renforce plutôt [*sic*] les stéréotypes, franchement c'est même pas la réalité américaine, alors la française...

Le doublage ne semble pas avoir la cote, puisque les internautes recommandent de visionner la version sous-titrée de la série. Difficile de déceler exactement ce qui cause problème avec les voix de doublage. Se plaint-on généralement des voix de doublage ou est-ce particulièrement problématique dans cette série? L'internaute Michelle Paris, quant à elle, doute de la justesse de la représentation de la série. Son commentaire fait d'ailleurs allusion à un clivage, qu'on pourrait qualifier de culturel, entre le contexte américain et le contexte français.

3.6 Les exigences liées à la traduction d'une série télévisée

En général, la série, en raison de son médium de masse, peut créer un phénomène d'engouement qui durera des années. D'un point de vue traductologique, le flux des fictions télévisuelles vers d'autres contextes culturels devient alors, comme le postulent Bataille et Hatchuel (2012), un lieu de négociation : « [...] l'enracinement de la fiction dans le contexte local de production peut parfois être considéré, à différentes étapes du processus allant de

la création à la diffusion, comme un handicap mettant en danger la rentabilité de son exportation » (p. 4). Différentes stratégies d'importation peuvent donc être mises en pratique pour assurer un certain succès commercial, notamment des interventions allant du sous-titrage, de la traduction et de l'adaptation à la réécriture complète. C'est ce qui rend les séries particulièrement propices à l'acclimatation et à la domestication.

Il est à rappeler que les séries sont également aux prises avec des impératifs de rentabilité. Dès lors qu'un grand public est visé, les chaînes de diffusion s'attendent à des cotes d'écoute importantes, ce qui limite inévitablement la marge de manœuvre des réalisateurs et donc la portée du message des séries. C'est pourquoi les personnages doivent être non seulement réalistes, mais également sympathiques. Pour se garantir des cotes d'écoute, les séries doivent présenter des personnages auxquels les téléspectateurs vont s'identifier. Un lent développement de la personnalité de chacun assure que les téléspectateurs pourront s'investir dans les intrigues et penser à ces personnages comme à des amis fictifs. Pour cette raison, les personnages ne doivent pas trop sortir des codes idéologiques de la majorité hétéronormée. Il ne faut pas oublier que la notion de « catharsis » de Jauss, c'est-à-dire la capacité d'un texte de produire des personnages et des scénarios auxquels le lecteur s'identifie, est incontournable pour le succès de la réception des séries, tant dans leur forme originale que dans leur version traduite. Les personnages et les fictions qui y sont présentés doivent plaire à un large public, malgré la position périphérique des séries traduites dans le polysystème de la culture cible. Les valeurs exposées dans les univers fictifs de *QAF* et *TLW* peuvent s'éloigner quelque peu de la norme, mais j'avance que le succès commercial des séries dépend néanmoins de l'acceptation des personnages par les téléspectateurs à partir de critères imaginés par le réalisateur. Par contre, dans la traduction interviennent les diffuseurs, les boîtes de traduction et les traducteurs eux-mêmes. Tous ces agents interviendront dans la réception du discours étranger porté par *QAF* et *TLW*.

3.7 Le rôle du traducteur

Hatim et Mason (1990) se concentrent sur le rôle du traducteur dans le processus de production d'un texte dans *Discourse and the Translator* :

The translator's motivations are inextricably bound up with the **socio-cultural context** in which the act of translating takes place. Consequently, it is important to judge translating activity only within a social context. [...] Moreover, the readership, the socio-economic circumstances of its production, translation and reception by TL readers are all relevant factors in the study of the translation process. (pp. 12-13, les caractères sont en gras dans l'original)

Dans le cas de la traduction d'une série télévisée, un type hybride de production littéraire et médiatique, je définis le processus comme celui d'un transfert culturel. L'étude du contexte de réception dans la langue d'arrivée, m'a permis de mieux comprendre, comme le précise Jauss, un horizon antécédent, des normes et un système de valeurs littéraires et morales. Pour évaluer les effets de surprise, de scandale, ou au contraire constater la conformité de l'œuvre à l'attente du public en France, j'ai cherché à trouver quels discours LGBT, qu'ils soient politiques ou littéraires, existaient en France avant l'apparition très récente et timide de la théorie queer dans ce contexte et des séries télévisées traduites. La quasi absence de personnages LGBT dans les séries télévisées françaises, le discours républicain qui rejette le communautarisme et un climat social plus réactionnaire envers les droits des personnes LGBT en France par rapport aux États-Unis sont les facteurs qui risquent de déterminer le gommage de certains éléments de discours. Il existe un clivage évident entre le discours social américain entourant la représentation médiatique des identités queers et le discours français. Ceci résulte inévitablement en un décalage discursif que la traduction mettra en lumière.

Indéniablement, ce sont les différences de contextes qui rendent la traduction des séries intéressantes à analyser, car le rôle du traducteur s'élargit. Dès lors, le traducteur se transforme en acteur social, ce qui l'amène à devoir analyser des enjeux en dehors de sa pratique strictement interlinguistique. Pour rappeler la notion de Clem Robyns, la traduction est une discipline qui nous permet de faire une analyse explicite de discours rivaux (1994, p. 405). Le discours queer issu du contexte américain, né de la migration culturelle et traductive des théories post-structuralistes françaises, met justement en lumière les différences d'interprétation actuelles du discours LGBT en France. C'est à l'aide de l'approche de l'analyse du discours, décrite dans le prochain chapitre, que j'étudierai

comment le discours queer contenu dans les versions originales se voit transformé par la traduction.

4. L'analyse du discours selon l'approche de la linguistique queer

Ce chapitre vise à fournir un encadrement théorique à l'analyse des extraits qui seront présentés au chapitre 5. Jusqu'ici, j'ai puisé dans la théorie de la réception, mais c'est l'analyse du discours qui devient utile pour établir le rapport entre le texte et le contexte. Je me pencherai d'abord sur le phénomène du transfert d'objets culturels et, plus particulièrement, sur les agents impliqués. Puisque je postule que la traduction opère une transformation du discours queer tel que donné à voir dans *QAF* et *TLW*, je définirai d'abord en quoi consiste l'analyse du discours. J'explicitierai ensuite l'approche de la linguistique queer en présentant une synthèse de son évolution théorique, puis j'expliquerai comment elle sera mise en pratique dans l'analyse des échantillons au prochain chapitre.

4.1 L'approche sociologique et le transfert culturel

Selon Johan Heilbron et Gisèle Sapiro (2002), l'étude de la pratique de la traduction littéraire exige une approche sociologique pour tenir compte des multiples agents impliqués dans le processus de traduction et des fonctions tangibles que remplissent les objets culturels traduits pour les publics dans leurs lieux de réception. Cette approche prend pour objet l'ensemble des relations pertinentes au sein desquelles les traductions sont produites et circulent (p. 2). En outre, l'approche sociologique permet de dépasser la simple analyse herméneutique, pourtant répandue en traduction littéraire, qui se limite à découvrir le « sens » du texte dans un rapport à un original. Dès lors, il ne s'agit plus de se contenter d'inventorier les traductions pour en étudier les déviations, mais bien de comprendre leur fonctionnement dans leur contexte. Bourdieu (1977) nous rappelle d'ailleurs que le marché des biens symboliques possède ses propres critères de hiérarchisation ainsi qu'une économie bien à lui (pp. 3-43). Le traducteur contribue ainsi à situer un produit dans la culture d'arrivée, et les choix de traduction sont étroitement liés aux visées des autres agents qui jouent un rôle dans le marché culturel.

Quant au marché de la traduction, il semble particulièrement difficile pour les traducteurs et adaptateurs de l'audiovisuel. Selon l'Association des Traducteurs et Adaptateurs de l'Audiovisuel (ATAA), les emplois dans ce secteur sont de plus en plus

précaires et les multinationales envahissent rapidement les marchés au niveau mondial, offrant leurs services au dixième du tarif professionnel (ATAA, s.d., n.p.). Malgré l'impossibilité de connaître le mandat précis des boîtes de traduction qui ont réalisé les versions françaises des séries à l'étude, je tiens tout de même à mettre de l'avant le statut des traducteurs d'objets audiovisuels. L'industrie du doublage et du sous-titrage audiovisuel fourmille de contraintes particulières – dont le court laps de temps accordé à l'exécution de la traduction – et se retrouve souvent aux prises avec les exigences du distributeur des séries ainsi que des chaînes de diffusion. D'ailleurs, selon Thierry Le Nouvel, auteur de l'ouvrage *Le Doublage et ses métiers* (2007), les chaînes ont le pouvoir d'édulcorer le propos, d'enlever les insultes et donc d'exercer une forme de censure pour projeter un contenu qui convient à un plus grand public dans les versions traduites (Langlais, 2010, n.p.).

La relation entre les contextes de production et de réception sous-tend également la notion de transfert culturel qui s'interroge sur « [...] les acteurs de ces échanges, institutions et individus, et sur leur inscription dans les relations politico-culturelles entre les pays étudiés » (Heilbron et Sapiro, 2002, p. 4). Heilbron et Sapiro font écho à Clem Robyns en déclarant que la traduction, comprise comme transfert culturel, suppose un espace d'échanges internationaux à partir d'États-nations composés de groupes linguistiques liés entre eux par des rapports de rivalité (*ibid.*). La réception d'une œuvre traduite sera donc déterminée par les représentations de la culture d'origine donnée à voir par la traduction ainsi que le statut de l'œuvre dans le polysystème d'objets culturels. J'ai d'ailleurs remarqué, au fil de mes recherches sur la réception, une forme de rejet des séries de la part de commentateurs culturels français de blogues du *Nouvel Observateur* et de *Libération*. D'aucuns revendiquent la nécessité de créer des représentations de personnages homosexuels proprement français. Amandine Prié, en conclusion de son article intitulé « Homosexualité, bisexualité, transsexualité : les séries pour tous? » (2011), laisse entendre que les représentations venant du plus grand exportateur culturel, les États-Unis, demeurent étrangères au discours français : « À la France de trouver sa propre voie pour développer une représentation encore plus juste, peut-être plus éloignée, de la quasi obsession statistique et des quotas des séries américaines » (n.p.).

Des blogueurs pour le site de *Libération* affirment quant à eux que « [...] la France aurait probablement tout à gagner à trouver sa propre voie, hors des sentiers parfois trop battus des séries américaines » (Bassaget et Campion, 2011, n.p.). Il faut souligner que ce n'est pas le discours des séries originales qui est étranger au public français, mais bien le discours traduit.

4.2 Définition du discours

Le discours se définit généralement comme tout langage qui se situe « au-dessus de la phrase » et où le sens se négocie dans un processus pragmatique (Saldanha et O'Brien, 2013, p. 52). Dans une perspective d'analyse critique du discours, on étudie la relation dialectique entre le discours et le contexte, mais l'intérêt porte plus précisément sur le rapport entre le texte et « l'ordre du discours ». Fairclough (2003), qui suit dans les traces de Foucault, définit « l'ordre du discours » ainsi : « [...] the relatively durable social structuring of language which is itself one element of the relatively durable structuring and networking of social practices » (p. 3). Les théories post-structuralistes et la théorie critique postulent que le discours représente les pratiques sociales et idéologiques qui gouvernent la manière dont les gens pensent, parlent, interagissent, écrivent et se comportent (Baxter, 2010, p. 120). Si on intègre la notion de performativité de Butler à celle de l'ordre du discours, on constate que les contraintes de la langue et de ses matériaux linguistiques déterminent la performance des identités. De surcroît, la structure de la langue participe nécessairement au discours, elle détermine notre pensée et nos comportements. Je cherche donc à savoir si la structure de la langue française transforme le discours porté par des identités queers en renfermant le discours dans un ordre binaire.

De son côté, la linguistique queer s'appuie sur la conception post-structuraliste du langage comme mode de construction de la réalité et donc, du discours. La notion foucauldienne de discours sur l'identité sexuelle démontre que, dans la généalogie des idées, les catégories de genre et de sexualité sont des constructions occidentales relativement récentes (Foucault, 1976, p. 59). La théorie selon laquelle les identités sexuelles se conçoivent à partir de la mobilisation du discours est le point de départ pour le travail de déconstruction entrepris par la théorie queer (Motschenbacher, 2011, p. 155). Comme l'indique Foucault, la sexualité n'est pas naturelle ou privée, mais une catégorie sociale

intégrée dans un « dispositif de sexualité », une instance de pouvoir monolithique qui normalise ce qui peut être exprimé (Foucault, 1976, p. 141).

Selon l'épistémologie post-structuraliste, il existe plusieurs manières de constituer un objet, un événement ou une personne; donc, la réalité est en fait composée de plusieurs constructions du réel. Une multiplicité de discours sert à représenter les réalités (Saldanha et O'Brien, 2013, p. 53). La linguistique queer s'appuie sur le constat post-structuraliste que l'identité n'est pas stable ni préétablie. Les interlocuteurs ne possèdent pas seulement une identité qui se reflète dans l'usage de la langue, mais celle-ci contribue à la construction même de leur identité (Motschenbacher, 2013, p. 522). Dans le cadre de la présente recherche, je cherche à discerner comment le discours queer, contenu dans les séries, est présenté dans les versions françaises et si le sociolecte queer, s'il existe en français, occupe la même fonction de construction identitaire qu'en anglais.

À la différence de l'analyse du discours, l'analyse *critique* comporte un engagement politique, celui d'élucider comment les discours produisent et reproduisent des rapports de force injustes. Selon Wodak (2001), les modes binaires sur le plan langagier et culturel ont tendance à favoriser un côté comme « normal » et à rendre l'autre invisible ou anormal, ayant pour effet de créer des inégalités (p. 2). Ainsi, en étudiant la traduction française, je pourrai déterminer si, par exemple, l'imposition de l'opposition binaire masculin/féminin sur le plan morphosyntaxique ou autre phénomène en langue française a des conséquences sur le discours queer.

L'analyse critique du discours reconnaît que l'engagement politique du chercheur pose le risque de rendre l'argument circulaire, c'est-à-dire de faire en sorte que le chercheur choisisse des extraits de corpus qui confirment l'hypothèse de départ. Il est toutefois possible pour les chercheurs d'éviter ce piège potentiel. Avec une attention particulière portée à l'explicitation de la méthodologie, une bonne dose d'introspection ainsi que l'ajout de la théorie de la réception, Saldanha et O'Brien soutiennent qu'il est possible de pallier les lacunes de l'approche (2013, p. 58). Comme c'est le cas avec d'autres analyses de discours, je tenterai de dégager les tendances discursives dans la traduction en créant une taxinomie du sociolecte queer tel qu'il se présente dans les séries télévisées *QAF*

et *TLW*. Ainsi, j'analyserai le discours contenu dans les versions françaises pour déterminer s'il existe un type de stratégie de traduction qui transforme le discours de départ.

4.3 La linguistique queer

La linguistique queer ou queer linguistics, une branche de la sociolinguistique, prend comme point de départ la notion de performativité des genres pour aborder l'étude des rapports linguistiques dont la sexualité est le fil conducteur. Dans « Queer Linguistic Approaches to Discourse » (2013), Heiko Motschenbacher explique que cette perspective d'analyse se concentre sur les constructions discursives qui remettent en question la notion que l'hétérosexualité soit naturelle ou encore préférable. Les objets d'étude ne se limitent pas aux rapports entre des personnes (fictives ou réelles) avec des identités sexuelles marginales; ils incluent également les identités et les désirs hétérosexuels (p. 521). La perspective queer ne se résume pas à décider ce qui est « queer » et ce qui ne l'est pas, puisqu'on tente plutôt de profiter de son apport pour étudier certains comportements non hétéronormatifs.

4.3.1 Langage, genre et sexualité

Il y a plusieurs années déjà que les chercheurs étudient comment le langage joue un rôle dans la construction des genres et des sexualités. Les études féministes, issues de la deuxième vague des années 1970, se sont penchées sur les dynamiques linguistiques opposant les femmes aux hommes en fonction du statut supérieur accordé aux derniers. Parallèlement, des études portant sur le lexique gai existent depuis la parution de « The Language of Homosexuality: An American Glossary », un glossaire compilé par Gershon Legman en 1941, le premier portant sur le « langage secret » des gais, présenté comme appendice à une étude médicale sur l'homosexualité (Cameron et Kulick, 2006, p. 78). Il est à noter qu'à cette époque, l'homosexualité était traitée comme une déviance du point de vue médical, une notion dépassée qui est parfois encore présente dans certains discours.

À la suite de la Deuxième Guerre mondiale, plusieurs psychiatres, comme Burgess et Westwood, commentèrent le phénomène lugubre du langage des hommes gais en milieu urbain, un langage incompréhensible aux étrangers selon les chercheurs (Burgess, 1949, p. 234). Si on en croit Westwood, un visiteur dans un bar gai aurait éprouvé de la difficulté à

comprendre le jargon qui s’y parlait (1952, p. 126). On associait le langage gai à une liste de mots pervers. En plus des généralisations grossières qu’ils firent, les observateurs remarquèrent une tendance marquée chez les hommes gais à inverser de manière inusitée les pronoms, c’est-à-dire à substituer des pronoms et des titres féminins pour les masculins (Cameron et Kulick, 2006, p. 82). Le personnage d’Emmett, dans *QAF*, donne un exemple de cette tendance lorsqu’il parle à Michael de sa nouvelle vie de couple : « Who would have thought. You, a married lady! » (*QAF* saison 1, épisode 12). Par contre, comme Legman avait proposé en 1949, les lesbiennes ne semblaient pas posséder leur lexique propre.

Ces observations ont commencé à créer des remous lorsque le mouvement de libération sexuelle a fait son apparition dans les années 1960-1970. Plus que tout, on voulait fabriquer une sorte de « communauté imaginaire » sur des critères quasi ethniques. Pour se faire le plus rassembleur possible, mais aussi pour assurer une intégration à la société dominante, les hommes gais voulaient se défaire du stéréotype du gai flamboyant. Les lesbiennes, quant à elles, ne voulaient pas être perçues comme étant moins gaies parce que leur langage présentait moins de marqueurs identitaires. Les études féministes qui portaient sur les rapports entre les genres ont élucidé comment l’hétéronormativité intervient dans la sélection des caractéristiques qui constituent les marqueurs identitaires et pourquoi ceux-ci peuvent être considérés à la fois comme opprimants et revendicateurs de nouvelles identités.

4.3.2 Le langage et le genre

À l’époque du féminisme de la deuxième vague, Robin Lakoff a publié le plus célèbre des livres portant sur le langage et le genre, *Language and Woman’s Place* (1975). Elle a découvert qu’il existait effectivement un registre féminin distinct qui incluait les caractéristiques suivantes : l’usage de formules de politesse, l’évitement de jurons, des intonations montantes lors de phrases déclaratives, un vocabulaire de futilités. Ces caractéristiques ont en commun l’effet de réduire le pouvoir des énoncés, rendant l’interlocutrice plus incertaine, moins confiante, moins autoritaire ou puissante (Cameron et Kulick, 2003, p. 48). Dans leur conversation avec les hommes, plusieurs femmes avaient pour fonction de faciliter la contribution de ces derniers à la conversation. Puisque les hommes ne rendaient pas la pareille, il en résultait un déséquilibre dans la division

linguistique. Le constat auquel les chercheuses féministes arrivaient était que, dans un système hétérosexuel, les femmes et les hommes n'étaient pas censés se compléter de façon égalitaire; ils ne devaient pas simplement se différencier, ils devaient s'opposer. Je remarque ici que ce féminisme fondait son analyse du langage sur le genre et omettait d'inclure la sexualité. Le concept de *féminité*, un idéal de genre à l'aune duquel la société jugeait le comportement des femmes, était inextricablement lié au discours de l'hétérosexualité.

Cette absence de considération de la sexualité et le fait de tenir pour acquises les catégories hommes et femmes sans distinction malgré les multiples identités sexuelles qui s'y retrouvent ont eu pour conséquence de faire du langage hétérosexuel le « mode d'expression du genre » (*gender appropriate speech*). Donc, si on imagine que le langage masculin (hétérosexuel) se situe à un pôle de l'axe linguistique, diamétralement opposé au langage féminin, où se situe alors le discours des gens qui ne se conforment pas à cette norme hétérosexuelle? Dès lors, cette analyse tient pour acquis qu'on peut distinguer les non-hétérosexuels par leur usage d'un langage non approprié à leur genre. Très schématiquement, on en arrive à imaginer que les hommes gais auront tendance à s'exprimer comme des femmes et que les lesbiennes parleront comme des hommes (*ibid.* p. 51). Toutefois, les études démontrent que les lesbiennes ne se distinguent pas aussi facilement par le langage des femmes hétérosexuelles. Dans un cadre d'analyse où les hommes hétérosexuels sont considérés comme possédant un statut linguistique supérieur, on s'aperçoit que c'est le langage des femmes qui devient marqué. On note les caractéristiques des marqueurs identitaires par rapport à la norme, donc au langage hétérosexuel masculin. C'est pourquoi on aura tendance à remarquer plus aisément le fait que les hommes gais emploient des marqueurs linguistiques, comme « la voix », pour se distinguer de la masculinité normative, tandis que les femmes lesbiennes, puisqu'elles occupent déjà la zone féminine linguistique marquée, ne peuvent pas facilement changer de catégorie ou encore être davantage marquées.

4.3.3 La linguistique queer aujourd'hui

Plus récemment, la recherche inspirée de l'anthropologie linguistique et du travail de Butler sur le concept de la performativité des genres a adopté une position

constructiviste sociale et discursive sur le langage et les genres. Motschenbacher, dans *An Interdisciplinary Bibliography on Language, Gender and Sexuality* (2012), explique que ces développements avaient pour but de surpasser le modèle de pensée binaire et d'offrir des stratégies pour contrer l'aspect essentialiste des recherches précédentes (p. 2). La notion de performativité des genres a également contribué aux recherches sur le langage et la sexualité, domaine d'études qui est apparu au début du millénaire et qui s'appuie sur l'ouvrage fondateur de Cameron et Kulick, *Language and Sexuality* (2006 [2003]). L'établissement du domaine d'études de la linguistique queer apporte une approche critique à l'étude du rôle du langage dans la création de discours dominants portant sur l'hétéronormativité et la vision binaire des genres.

Le domaine s'est élargi pour incorporer des approches telles que la sociolinguistique, la psychologie du discours, l'analyse critique du discours, l'analyse du discours post-structuraliste, l'approche pragmatique ainsi que d'autres approches linguistiques. Pour expliquer ce foisonnement de recherche dans le monde anglophone, Motschenbacher (2012) note que l'anglais est considéré comme présentant moins d'asymétrie de genre en raison de son manque de distinction de genre sur le plan grammatical (p. 4). À l'avenir, les recherches se pencheront de plus en plus sur des contextes, des langues, des cultures et des collectivités dans différents contextes historiques. Ces travaux permettront de relativiser les résultats de recherches précédentes et d'apporter une vision interculturelle.

4.4 Traduction et agentivité

Lorsque vient le temps de traduire le discours queer et le sociolecte queer, le traducteur doit, selon Keith Harvey (1998), se poser plusieurs questions : dans quelle mesure existe-t-il une communauté queer dans la culture cible et quel est son degré de visibilité; y a-t-il une littérature queer dans la culture cible; quelle est l'identité sexuelle du traducteur? (p. 296). Les questions que pose ici Harvey font écho aux préoccupations de Christopher Larkosh dans son article « The Translator's Closet ». Tenant pour acquis que le traducteur n'est pas invisible et qu'il a lui aussi son propre discours, ses valeurs et ses désirs, Larkosh postule qu'il y a lieu d'explorer les particularités personnelles du traducteur et d'analyser comment elles se répercutent sur la traduction (2007, p. 64). Harvey, pour sa part, démontre dans son analyse de deux traductions de textes gais que la traduction vers

l'anglais tend à renforcer les marqueurs identitaires gais par rapport à l'original, alors que la traduction vers le français tend à normaliser le discours. Il y a lieu de rappeler que ces dynamiques participent du phénomène plus général, décrit par André Lefevere, selon lequel la traduction opère la manipulation des textes à des fins idéologiques selon les contextes culturels :

Two factors basically determine the image of a work of literature as projected by a translation. These two factors are, in order of importance, the translator's ideology (whether he/she willingly embraces it, or whether it is imposed on him/her as a constraint by some form of patronage) and the poetics dominant in the receiving literature at the time of the translation. (1992, p. 41)

Le discours queer est éminemment politique et son but avoué est de mettre fin à l'essentialisme au sein de la société et du féminisme, afin de valoriser la multiplicité des sexualités et des genres qui existent déjà, mais qui ne sont pas reconnus socialement ou politiquement (Butler, 1999, p. 19). La stratégie pour opérer des changements dans les rapports de force et dans le langage se déploie notamment à travers la resignification, c'est-à-dire en apposant un sens nouveau à une chose, le remaniement de la langue et les répétitions subversives. Ces techniques sont d'ailleurs employées dans le sociolecte queer, qui inclut le camp talk, premier sociolecte gai connu, le travestissement¹⁶ et le transgenrisme¹⁷. Par rapport à l'identité queer, le travestissement et le transgenrisme se situent au niveau du comportement, alors que le camp talk est d'ordre linguistique.

Le camp talk est né dans les textes anglais et français dans les années 1940 comme une représentation fictive du langage verbal et parodique employé par les hommes homosexuels. Cette représentation fictive vit toujours et comporte un mélange de discours réel, mais aussi de stéréotypes. (Harvey, 1998, p. 295). Les caractéristiques du camp talk

¹⁶ Dans la culture LGBT, le travestissement ou le « drag », en anglais, renvoie à l'acte de se déguiser comme le genre opposé en exagérant les caractéristiques et les traits de façon consciente et ironique. En outre, cet acte tente d'ébranler l'idée selon laquelle les genres sont des constructions fixes et rigides. www.glbtc.com/glossary.php?id=5 [consulté le 31 juillet 2013].

¹⁷ « Le terme " transgenre " est employé pour désigner toutes les personnes dont l'identité sexuelle ou de genre varie de la norme. S'y trouvent inclus les personnes transexuelles (qui ont subi des chirurgies pour changer de sexe ou qui suivent une thérapie hormonale), celles qui changent leur genre social de façon non chirurgicale, les personnes intersexes, celles dont les parties génitales varient de leur assignation de genre, les travestis et toute autre personne qui ne se conforme pas aux normes sociales associées aux hommes ou aux femmes ». <http://www.glbtc.com/glossary.php?id=27> [consulté le 31 juillet 2013].

ont une fonction sémiotique bien précise, toujours selon Harvey : « Language games [...] may be characteristic of a type of critical semiotic awareness that is especially heightened in gay people, resulting from a long exclusion from mainstream signifying practices » (*ibid.*, p. 301). Le camp talk devient alors un mécanisme critique pour se moquer, se démarquer et pour déconstruire les normes qui excluent les queers de la culture dominante.

La traduction, comprise au sens large que lui prêtent les polysystémistes comme étant l'importation d'une réalité culturelle et d'un discours qui permet de revendiquer une identité et un statut semblables dans une culture cible, m'amène à me pencher sur la dimension sociolectale du discours queer. L'étude du sociolecte va au-delà d'une nomenclature, d'un lexique, d'une prosodie ou d'une esthétique particulière pour rendre compte d'une idéologie sous-jacente qui varie d'une communauté à une autre. Comme l'explique Paul Baker dans *Sexed Texts*, les discours queers sont multiples et renvoient à la participation des individus dans différentes communautés identitaires définies par l'ethnicité, la classe, l'âge ou les origines régionales. Considérant l'idée de multiplicité identitaire, qui est à la base de la notion de queer, il est utile d'appliquer la « linguistique de contact » introduite par Pratt :

Imagine, then a linguistics that decentered social differentiation, a linguistics that focused on modes and zones of contact between dominant and dominated groups, between persons of different and multiple identities, speakers of different languages... Let us call this enterprise a linguistics of contact. (Pratt, 1987, p. 60)

Le débat qui porte sur l'existence d'un sociolecte queer ou gai, qui se distingue lexicalement, phonétiquement et discursivement d'un langage hétérosexuel, est toujours d'actualité parmi les sociolinguistes et les chercheurs qui recourent à la linguistique queer. Certaines recherches démontrent par contre que les interlocuteurs, c'est-à-dire les hommes gais, gèrent le sociolecte et qu'ils l'apprennent pour garantir leur appartenance à un groupe (Augustsson, 2011, p. 3). Bien que l'usage du sociolecte queer soit adapté pour sa diffusion télévisuelle, *QAF* reflète la réalité des hommes gais plus que nulle autre série produite et donc sert de source d'apprentissage pour les hommes gais et le public général en plus d'être un exemple de la représentation des homosexuels dans les médias de masse. Quant à l'analyse des extraits de *TLW*, ceux-ci permettront d'établir si le langage employé par les

personnages se distingue ou non comme sociolecte et si le mode morphosyntaxique du français désamorce le brouillage des genres qu'accomplit le discours queer. Plus généralement, j'interpréterai des échantillons de dialogue et leur traduction pour découvrir si la transformation amoindrit la portée transgressive et militante du discours.

5. L'analyse du discours queer en version originale et en version traduite

Les extraits d'épisodes ci-dessous ont été choisis en fonction de leurs thèmes subversifs et parce qu'ils sont porteurs de sens. Effectivement, ces bribes de discours comportent des marques discursives puissantes, lesquelles, de pair avec les thématiques, donnent à voir l'identité queer. Je compte suivre en partie la démarche méthodologique si clairement proposée par Chapdelaine et Lane-Mercier quant à l'étude des sociolectes :

[...] les sociolectes sont susceptibles d'être étudiés sur le double plan de la forme et du contenu. Dans le premier cas, il s'agit de tenir compte des prononciations, des constructions phrastiques, des lexèmes et des expressions qui non seulement distinguent les sociolectes les uns des autres au sein d'une société donnée, mais les situent par rapport à un ensemble préétabli de normes linguistiques qu'ils enfreignent. Dans le deuxième cas, il s'agit de rendre compte des valeurs, des croyances, des constructions identitaires, des compétences et des pratiques qui, par l'emploi de telle unité linguistique non standard, signalent l'appartenance à un sous-groupe précis. (1994, p. 7).

Ma recherche vise à déterminer l'existence dans la traduction française d'un sociolecte queer ou du moins les rudiments d'une langue propre aux personnes queers.

Pour ce faire, j'ai arrimé ma grille d'analyse à celles de Mats-Erik Augustsson, Véronique Perry et Dana Frei, dont les recherches sur le discours portent sur le matériau linguistique et les thématiques qu'il mobilise dans les versions anglaises des séries *QAF* et *TLW*. Ma grille contient, entre autres éléments, des unités lexicales et des références sexuelles, des expressions qui servent de marqueurs identitaires, des épithètes parfois issues du camp ainsi que des thèmes qui recoupent les deux séries. D'autres marqueurs identitaires gais en anglais incluraient la voix et plus précisément le/s/en début de syllabe, la durée de /æ/ et du /ei/ et le zozotement en anglais (Augustsson, 2011, p. 4). Pour ma part, je n'ai pas étudié les voix doublées dans le cadre de ma recherche. De manière générale, par contre, j'ai remarqué qu'avec le personnage d'Emmett, l'homme le plus flamboyant de *QAF*, sa voix doublée en français devient beaucoup plus haut perchée qu'en anglais.

Pour *QAF*, j'ai trouvé les traductions des passages de dialogue dans la version française officielle de la série sur des sites Internet tels que seronet.info et dpstream.net. Les transcriptions de la version française n'étant pas disponibles puisque la société de doublage avait fermé ses portes, j'ai transcrit le dialogue manuellement. Aux échantillons d'Augustsson et de Frei, j'ai ajouté des passages pertinents relevés lors de mon propre visionnement des cinq saisons de la série. Quant à *TLW*, l'analyse de Perry portait sur le sous-titrage en français, alors j'ai procédé de la même façon qu'avec *QAF*, en trouvant les versions françaises doublées des dialogues cités dans l'étude de Perry. J'ai également repris certains échantillons notés par Frei sur le site vfstreamingseries.com en y ajoutant toutefois mes trouvailles, glanées dans les quatre premières saisons de *TLW*. Le responsable de Mediadub International, l'entreprise de doublage de *TLW*, n'ayant pas donné suite à notre échange de courriel, j'ai eu recours à la transcription manuelle dans ce cas également.

5.1 Présentation des échantillons du corpus

Le sociolecte queer, l'objet de mon étude, se subdivise selon les sous-catégories suivantes : 1) **lexique** (mots de réappropriation, vocabulaire, néologismes, alternance de code, registre de langue); 2) **marqueurs grammaticaux** (imposition du mode binaire); 3) **performativité** (humour, jeux de mots, brouillage des genres); 4) **thèmes**. Ces paramètres d'analyse s'appliquent aux échantillons originaux et traduits. Les extraits commentés ci-dessous sont présentés selon les sous-catégories de ma grille d'analyse. Le dialogue en langue originale se trouve dans la colonne de gauche et la traduction, dans la colonne de droite. Un bref commentaire portant sur la traduction suit chaque extrait, et l'interprétation plus poussée des résultats suivra au point 5.2.

5.1.1 Lexique

Mots de réappropriation

Queer As Folk – La réappropriation du mot « queer »

Le titre de la série renvoie à une vieille expression de Yorkshire : « There's nowt so queer as folk », qui veut dire qu'il n'y a rien d'aussi bizarre que les gens. Le terme « queer » en anglais signifie « bizarre », mais Brontsema (2004) explique que, dans les années 1910 et 1920, il était utilisé pour décrire les hommes homosexuels, au même titre que « fairy ». Par

la suite, « queer » en est venu à désigner toute sexualité qui déviait de la norme. Dans les années 1920, les hommes efféminés commencèrent à employer le terme « gay », dont la connotation était plus légère et joyeuse. Après la Deuxième Guerre mondiale, « gay » a remplacé « queer », en raison de la teneur péjorative de ce dernier terme. Dans les années 1990, les personnes gaies ont entrepris la réappropriation du terme « queer », notamment avec le groupe new-yorkais Queer Nation et son célèbre slogan : « We're here. We're queer. Get used to it. » Le terme « réappropriation » renvoie donc à la revendication identitaire, à la resignification et à l'inclusion (UCL, 2011, n.p.). Le mot est devenu un terme inclusif pour les personnes gaies, lesbiennes, trans, intersexes et bisexuelles ainsi qu'un moyen de combattre l'homophobie et la transphobie.

Le terme « queer » occupe un lieu de négociation de pouvoir, à l'instar du mot « nigga » en ebonics, un sociolecte afro-américain, de sorte qu'il possède une signification différente selon l'appartenance au groupe du locuteur qui l'énonce (Brontsema, 2004, pp. 1-7). Le titre de la série *Queer as Folk* n'a pas été traduit sans doute parce qu'il n'existe pas d'équivalent du terme « queer » en français avec un pouvoir de signification comparable. Le terme « queer » est complètement évacué de la série, mis à part sa présence dans le titre. Or considérant le nombre d'emprunts lexicaux que le français (de France et du Québec) fait à l'anglais, notamment dans le domaine du vocabulaire LGBT, je me demande pourquoi le terme « queer » n'arrive pas à entrer dans l'usage.

Dans les sphères universitaire et militante, Marie-Hélène Bourcier et d'autres ont introduit la théorie queer en France en 1996 en choisissant de ne pas traduire le terme. L'emprunt lexical « queer », grâce à la nouveauté et à la neutralité du terme, n'a pas été traduit dans l'espoir d'éviter l'exclusion de l'espace public et intellectuel comme il arrive parfois avec les théories novatrices. Son aire sémantique « vacante » lui permettait d'éviter le sort qui a récemment été réservé à ce que les détracteurs des gender studies ont nommé la « théorie du genre » en France¹⁸. Le terme permet également de donner une portée post-

¹⁸ Le terme appartient à l'Église catholique qui, avec d'autres groupes religieux et de droite ainsi que des parents, ont menacé en 2014 d'organiser un boycott de l'école à la suite de rumeurs de réforme qui inclurait l'enseignement de la construction des genres et des identités sexuelles (Toulon, 2014, n.p.).

homosexuelle¹⁹ à la théorie, contrairement à l'utilisation de termes comme homosexuel-le, lesbienne, pédé, tapette, gouine (Bourcier dans Darras, 2006, p. 9). En rétrospective, le terme « queer » n'était sans doute pas suffisamment répandu à l'époque de la traduction des séries *QAF* et *TLW* pour y être inclus. Il y a, depuis les années 2000, une certaine popularisation du terme « transpédégouine » en France, mais ce terme, une tentative de réappropriation et d'inclusion proprement française, n'est jamais employé dans les séries non plus.

The L Word

Basé sur l'expression « the F word », le titre de la série prend l'aspect d'un mot de réappropriation avec l'allusion au mot « lesbian » comme une insulte ou un mot tabou qu'on évite de prononcer. Le choix pour la diffusion en France a été de ne pas traduire le titre, tandis que le Québec a connu la même version française de la série, mais avec le titre « Elles » cette fois-ci, qui conserve l'homophonie du titre original (« L ») sans toutefois renvoyer à un mot tabou.

Dans son analyse du langage gai contenu dans *QAF*, Augustsson explique que les hommes gais font usage d'expressions et de mots particuliers depuis des siècles pour signaler leur identité personnelle et collective. Le camp est le sociolecte le plus connu de ceux-ci. Il a pris forme en Angleterre pendant les années 1940, inventé par les hommes à la recherche d'un partenaire dans le but de se protéger dans un environnement homophobe (Baker, 2002, p. 67). Ainsi, un non-initié du sociolecte ne pourrait pas décoder le lexique camp et rien ne serait révélé des intentions du locuteur. De nos jours, le sociolecte queer n'a plus la même fonction cryptique du camp, mais il en conserve plusieurs éléments et maintient son rôle visant à signaler l'appartenance à un groupe.

Dans *QAF*, le langage marqué est employé autant par les personnages gais que les hétérosexuels « queer friendly » qui appartiennent au groupe. Les épithètes qui composent le sociolecte peuvent recevoir une connotation positive ou négative, selon le locuteur. Ainsi, des termes comme « queer, queen, faggot, fairy, nelly » peuvent marquer la solidarité ou des

¹⁹ Un thème commun de la théorie queer est la remise en question d'une identité sexuelle unie dans son essence. Parler de l'identité lesbienne ou gaie est réducteur et occulte des différences identitaires bien réelles chez les individus comme celles de la race, de la classe, du style et des pratiques sexuelles (Frei, 2012, p. 320).

plaisanteries amicales parmi les membres du groupe, mais ces mêmes termes prennent une valeur péjorative lorsqu'ils sont employés par des personnes extérieures au groupe. Dans ce cas, les termes servent à marquer la distance, la dissemblance, la méfiance, voire la haine de l'autre et se transforment en insultes homophobes (Augustsson, 2011, p. 7). Il reste maintenant à établir si les traductions françaises de ces mots possèdent la même fonction de réappropriation.

« Queer » comme insulte

1	Justin : The queer's going. The queer is out the door. The queer is gone. (QAF 1:16 ²⁰)	Le pédé va débarrasser le plancher. Il va prendre la porte et il va ficher le camp.
2	Jeune : Faggot! Queer! (QAF 1:01)	Tapette. Grosse tapette!

Dans le premier échantillon, un des élèves qui harcèlent Justin à l'école le traite de « queer » et Justin demande si l'enseignant va exiger que l'élève s'excuse. L'enseignant feint de ne pas avoir entendu l'insulte. Justin, en colère, quitte la salle de classe en répétant l'insulte qui lui avait été lancée (Augustsson, 2011, p. 8). L'usage de « pédé » dans cet extrait correspond bien à la valeur péjorative attribuée à « queer » dans le contexte. Par contre, la traduction semble donner la même valeur de réappropriation à « pédé » qu'à « queer » tout au long de la série, alors que « pédé » et « pédale » sont fortement négatifs, étant dérivés de « pédéraste ». Aussi, la traduction choisit de ne pas répéter « pédé » trois fois, remplaçant deux occurrences par le pronom « il », ce qui a pour conséquence d'amoindrir la portée des paroles de Justin qui répète l'insulte expressément pour dénoncer l'homophobie que l'enseignant refuse de reconnaître. Dans le deuxième extrait, un jeune délinquant vandalise la Jeep de Brian en inscrivant « faggot » sur les portières. Le jeune invective alors Michael à coup de « faggot » et de « queer », deux termes traduits par « tapette », qui correspond bien sur le plan de la forme, donc du niveau de langue familier dans le contexte de l'insulte.

²⁰ J'utilise ici la notation biblique pour la saison et l'épisode de l'extrait. Ainsi, (1:16) signifie le 16^e épisode de la 1^{ère} saison.

« Queer » employé au sein du groupe

3	Michael : But in... case you haven't noticed, I'm queer . (QAF 2:09)	Au cas où tu ne l'aurais pas remarqué, je suis gay ²¹ .
4	Brian : Do you think they have any queers in Portland ? (QAF 1:05)	Vous croyez qu'il y a des pédales à Portland?

Dans les deux cas, Michael et Brian se servent du terme « queer » pour s'identifier. Plusieurs termes remplacent « queer » en français : « gay », « pédé » et « pédale » reviennent le plus souvent dans la série, mais aucun n'a la même valeur de réappropriation que « queer ». Au Québec, « pédé » et « pédale » ne sont pas monnaie courante et, s'ils sont employés, c'est en guise d'insulte homophobe. L'usage d'un lexique franco-français et les potentielles significations divergentes de certains termes au Québec pourraient en partie expliquer la non-diffusion de la version française de *QAF* au Québec.

Faggot

5	Ted : Brian Kenney, your official membership to the Dead Faggots Society . (QAF 1:22)	Brian Kenney, votre acte de décès officiel des Pédales mortes .
6	Chris Hobbs : Faggot!	Pédé!
	Justin : Fuck you, Hobbs! (QAF 1:22)	Je t'emmerde Hobbs!

Les amis de Brian lui organisent des funérailles pour son 30^e anniversaire. « Faggot » prend une fonction ironique. Sans doute dans le contexte franco-français, « pédales » correspond bien à « faggots », mais il n'est pas certain que « pédale » soit un mot de réappropriation. De plus, Ted fait un clin d'œil au titre du film *Dead Poets Society* (Peter Weir, 1998) dont le titre en français, *Cercle des poètes disparus*, aurait pu devenir : « Le Cercle des pédés disparus ». Dans l'extrait 6, « faggot » dans son sens péjoratif est traduit par « pédé ».

²¹ J'ai choisi de conserver l'épellation française pour les extraits, comme avec « gay » par souci de constance.

Dyke

7	Never send a fag to do a dyke's job. (<i>QAF</i> 5:13)	Les goudous ont toujours été plus douées en mécanique que les pédés .
8	I mean, every single thing about the way you're dressed, like, screams dyke . (<i>TLW</i> 1:02)	Chaque fringue que tu te mets sur le dos porte un grand écriteau marqué « gouine ».
9	Why? With all those bull dykes around, is there a shortage of bottoms? (<i>QAF</i> 1:03)	Pourquoi? Au milieu des vaches laitières , tu m'as trouvé un taureau bien monté?

L'extrait 7 est un pastiche de « Never send a man/woman to do a woman's/man's job », lui-même dérivé de « Never send a monkey to do a bird's job ». Les personnages hommes emploient « dyke » pour désigner leurs amies lesbiennes de la même façon qu'elles utilisent « queer » ou « queen » pour les hommes gays. « Queer » et « gay » dans *QAF* dénomment seulement les hommes, tandis que dans *TLW*, les femmes s'identifient comme gaies, parmi d'autres termes. « Dyke », à l'instar de « queer », est un mot où se jouent des rapports de force, car « dyke » peut être autant une insulte qu'un mot de réappropriation. En français, « goudous » semble être un synonyme de « gouine », qui, à mon sens, est plus usité et dont la valeur de réappropriation dépasse celle de « goudous ».

Alors que « dyke » désigne les lesbiennes dans leur ensemble, « bull dyke » (extrait 9) réfère spécifiquement aux lesbiennes très masculines. C'est d'ailleurs un synonyme de « butch » en français et en anglais. En France, par contre, des « vaches laitières » signifient des femmes aux gros seins. Il y a un faux sens, car les femmes qui ont des manières masculines ne mettent habituellement pas en valeur leurs seins. Le terme est repris dans l'extrait 14 plus loin ainsi qu'une proposition de traduction.

Vocabulaire

Les termes et les expressions ci-dessous servent souvent de mots de réappropriation, mais ceux-ci ont la particularité de faire partie d'un langage d'initiés dont l'ambivalence peut être captée uniquement par les membres du groupe qui partagent ce sociolecte. La signification de ce vocabulaire peut échapper aux téléspectateurs qui ne

côtoient pas des personnes queers, comme ce semble être le cas des traducteurs des séries, à en juger certains échantillons.

Butch

10	Go-Go dancers... Hot, sexy, girly-girls! Super butch girls ... « Fuckwad »? Boring. « Labia » : too clinical... too 70's... « Twat »? « Twat The Night »... Deal With It! (TLW 1:06)	Des danseuses, des strip-tiseuses sexy. Non, ce qu'il nous faut c'est des thons, des pures mochetés ... « Les Baisards »? Trop banal. « Vulvia »? Trop clinique, trop années 70... « Clit »? « La nuit du clit ». Faudra vous y faire!
----	---	--

Les filles assises au café bar The Planet parlent d'organiser une soirée ayant pour thème les femmes masculines, les « butchs » ou les « girly-girls », les lesbiennes féminines. Mais pourquoi voudraient-elles donner un thème de « thons, de pures mochetés » à leur fête? « Super butch girls », comme « dyke », n'a rien de péjoratif lorsqu'énoncé par les membres du groupe. De plus, le terme anglais « butch » est répertorié dans *Le Lesbictionnaire* (Patinier, 2012, p. 10). Traduire par « filles super butch » aurait suffi. Dans la version française, on véhicule l'idée que les lesbiennes masculines sont laides, puantes et non désirables. Enfin, la traduction du jeu de mots « Twat the Night », qui constitue une référence culturelle à la soirée « Take back the night », n'est pas aboutie. L'événement « Take Back the Night » n'existe pas en France, mais on pourrait le remplacer avec un jeu de mots comme « le clito fait la force » qui renvoie à l'adage « l'union fait la force » en plus d'évoquer la solidarité féminine, comme les manifestations de « Take Back the Night ».

Top / bottom et bull dyke

11	Brian : Are you a top or a bottom ? Justin : Top... and bottom. Brian : Oh, you're versatile then. (QAF 1:01)	T'es plutôt actif ou passif ? Actif... et passif. Génial, autoreverse .
12	Brian : Why? With all those bull dykes	Pourquoi? Au milieu des vaches laitières , tu

	around, is there a shortage of bottoms ? (QAF 1:03)	m'as trouvé un taureau bien monté ?
--	---	--

« Top » et « bottom » sont des termes techniques usités en anglais parmi les hommes gais ainsi qu'en français québécois. Puisque Justin ignore le sociolecte gai lors de sa première expérience sexuelle avec Brian, il ne comprend pas ces termes, mais il les apprendra rapidement au fil des épisodes. L'anglais possède une multitude d'épithètes pour les hommes gais masculins (c'est-à-dire qui dans l'acte sexuel exercent la pénétration), dont « tops », « daddies » et « bears » (Augustsson, 2011, p. 12). Le terme « bottom », qui désigne celui qui au-dessous, donc pénétré, est également synonyme de « fessier ». Quant à « autoreverse » pour dire qu'un homme prend les deux rôles dans les rapports sexuels, le terme est effectivement répertorié dans le « Vocabulaire LGBT en français » du Wiktionnaire, mais on précise que « versatile » est préféré en français québécois. Dans le dernier extrait, la traduction ne rend pas que Brian, qui est un « top », se plaint du manque de « bottoms », d'hommes passifs, car il compare les lesbiennes masculines à d'autres « tops » comme lui. Ce n'est pas un « taureau » bien monté que Brian veut, c'est un homme passif. On aurait pu dire : « Avec toutes ces butchs, les passifs se font rares? » et garder l'emploi franco-français de « passif » ou encore « Avec toutes ces butchs, il manque de bottoms? » pour la version québécoise.

Top/nelly bottom

13	You said you wish you could be a beefy brutal top instead of a big nelly bottom . (QAF 1:09)	Tu as dit que tu rêvais d'être un mâle dominant au lieu de cette folle assez terrée que tu es.
----	---	--

Cette fois, « top » devient « dominant », mais la traduction évite l'adjectif « brutal ». Une opposition comme « un rude top » servirait à qualifier le type de top. L'autre expression problématique pour la traduction, « Nelly bottom », est composée de termes mis en opposition, pour désigner Emmett, le plus efféminé des personnages. Comme « bottom » ne veut pas nécessairement dire « efféminé », « nelly » vient préciser l'aspect efféminé d'un homme qui est aussi passif lors de rapports sexuels. Le qualificatif « folle » dans la

traduction de *QAF* est couramment utilisé pour tout homme efféminé, comme un équivalent de « queen », mais ce terme est vieilli et puise assurément ses sources à l'époque de la psychiatrisation des homosexuels, d'où la connotation de « folie ».

Campy / queen

14	Emmett can be a little campy . OK, a lot campy. But you've got to admit, these days, it takes guts to be a queen in a world full of commoners . (<i>QAF</i> 1:01)	Emmett est un petit peu folle . Ah bon d'accord, très folle. Mais de nos jours, il faut une sacrée bonne paire de couilles pour assumer sa différence dans un monde de beaufs .
----	---	--

Michael présente Emmett dans les premières minutes de la série comme étant « campy », c'est-à-dire, flamboyant et qui exprime son homosexualité, sans honte, de façon ouverte et calculée (Legman dans Cameron et Kulick, 2006, p. 22). Le terme « campy » n'est pas employé souvent dans *QAF*, ce qui porte à croire qu'il est peut-être vieilli. Emmett est également le seul personnage qui peut être décrit ainsi. La représentation des hommes gais dans *QAF* mise plutôt sur la culture gaie qui valorise la masculinité et la virilité. Michael félicite donc le courage d'Emmett de ne pas cacher son identité qui est minoritaire dans la culture gaie. Il est « une reine parmi la plèbe » en quelque sorte. Une fois de plus, « folle » sert d'équivalent en français, et Emmett est présenté comme « étant folle » et non qu'il « peut faire la folle », ce qui aurait suggéré à tout le moins une notion de performance.

Flame

15	But I'd rather my flame burn bright , than be a puny, little pilot light . (<i>QAF</i> 1:02)	Je préfère être folle et briller par mon esprit que de me faire passer pour un hétéro au QI bas .
----	---	---

Lorsqu'on décrit une personne qui affiche son homosexualité de façon flamboyante, « flame » est une image couramment utilisée, qui donne lieu à l'adjectif, « flaming ». Il n'est nulle part question d'intelligence en anglais; le traducteur aurait donc confondu « flame burn bright » avec la locution « bright light ». La traduction reprend le terme « folle » et

transforme complètement le sens. Dans le dialogue français, on en vient à croire qu’être « folle » est inférieur à être hétérosexuel, mais qu’Emmett compense par son intelligence, alors qu’en anglais, il célèbre plutôt son choix de vivre son homosexualité ouvertement. Voici une traduction en français possible : « Je préfère briller de tous mes feux qu’être un pétard mouillé ». La rime *bright/light* peut alors se transformer en assonance avec *briller/mouillé*.

Twink

16	Brian : Fuck you. Fuck you. For going home with some tweaked out little twink and thinking you got lucky. (<i>QAF</i> 1:04)	Sale con. Sale con. Tu croyais qu’en ramassant une espèce de tantouse décolorée et droguée, t’allais prendre ton pied?
17	Emmett : Attention everyone. Remember that cute little twink in the mid-riff tee and fatigues who went up the stairs ? (<i>QAF</i> 1:22)	Votre attention s’il vous plaît. Vous vous souvenez du petit morveux négligé et sans classe qui est monté tout à l’heure?
18	Shane : He thinks I’m a guy. Those fucking gay Hollywood mafia fags think I’m some twink they can pick up on. (<i>TLW</i> 1:06)	Fais chier. Il me prend pour un garçon. Les pédés mafieux d’Hollywood me prennent tous pour un petit minet qu’ils peuvent emballer.

« Twink » désigne un adolescent ou un jeune homme gai, comme Justin dans *QAF* et l’identité que Shane avait prise lorsqu’elle se prostituait pour des hommes gais dans *TLW*. L’emploi de « twink » s’inspire du dessert homonyme, une denrée de base de la malbouffe américaine, dont la forme phallique, la couleur extérieure dorée et l’intérieur rempli de crème blanche rappellent entre autres un euphémisme pour le sperme, avec la crème blanche et le doré, un rappel du bronzage des hommes plutôt superficiels. En somme, le mot décrit un jeune homme mince, imberbe et qui se soucie de son apparence. Il semble probable que le traducteur ignorait ce terme ou encore qu’il ne soit pas très usité en France.

Pourtant, « twink » est répertorié dans *Ze Dico gay*²². On déforme le sens du terme en français en employant « tantouse », un mot vieilli pour un homme efféminé et pas nécessairement jeune. À l'inverse, dans les échantillons 17 et 18, la traduction rend l'aspect de jeunesse avec « morveux » et « minet », mais en évacuant la connotation sexuelle de « twink ». Or, Justin n'est pas présenté comme un morveux négligé dans la série. Il s'habille de façon sexy, dont le « mid-riff » est un bon exemple et il est très populaire parmi les hommes.

Néologismes

19	I was a lesbian in 1974.	J'ai été lesbienne en 74.
	Just in » 74?	Rien qu'en 74?
	Well, you know, that is what we refer to as a hasbian . (TLW 1:03)	En fait, vous êtes ce qu'on appelle entre nous une hasbienne .

Comme l'exemple précédent, « hasbian » est un néologisme et cette fois-ci, le terme a la particularité d'être aussi un mot-valise. Le mot contient « has been » et « lesbian », pour décrire une femme qui, après une période de lesbianisme, est retournée à l'hétérosexualité. La blague n'a pas été traduite et on est en droit de se demander si un non-anglophone peut comprendre le jeu de mots. Après recherche, il semblerait que « hasbienne » est un terme utilisé en France, car il se retrouve dans *Ze Dico gay* ainsi que dans le « Vocabulaire LGBT en français » du Wiktionnaire²³. C'est un autre exemple d'emprunt lexical à l'anglais qui a été utilisé. Au demeurant, la création d'un néologisme sur le modèle du mot-valise aurait pu être envisagée, tel que « l'exbienne » : « En fait, vous êtes ce qu'on appelle entre nous une lexbienne. »

20	Dana : How can you tell ?	Comment tu le vois?
	Alice : You read the signals.	En captant les signes.

²² *Ze Dico gay* se retrouve dans, *Simplement Gay, l'annuaire gay pratique*. v. <http://www.simplement-gay.com/dico-gay.html>. Il est toutefois impossible de déterminer si ce dictionnaire existait avant les séries ni quand le dictionnaire est mis à jour.

²³http://fr.wiktionary.org/wiki/Catégorie:Vocabulaire_LGBT_en_français

	Dana : That's my problem.	C'est ça, mon problème.
	Alice : You don't have gaydar ! (TLW 1:03)	Tu n'as pas d' antennes alors!

Dana cherche à connaître l'identité sexuelle d'une femme qui l'attire. Elle a alors une discussion sur la visibilité lesbienne avec ses copines qui emploient le terme « gaydar », un mot-valise formé à partir des termes « gay » et « radar » pour décrire l'intuition ou la détection que l'autre est gai (Perry, 2007, p. 6). Ce terme est réduit à des « antennes » qui ne renvoient à rien, sinon qu'à des antennes. On peut transposer « gaydar » tel quel même si la prononciation est moins proche du mot « radar » en français, car ce type de mot-valise est bien connu et comporte des variantes, telles que « dykedar », un terme usité en anglais (Peterkin, 2003, p. 79).

Alternance de code linguistique

Selon Joseph J. Hayes, les hommes gais peuvent choisir de parler de façon gaie ou hétéro et sont ainsi bilingues à cet égard. Trois grandes hypothèses expliquent pourquoi les hommes gais changent de code linguistique : 1) pour se protéger dans un environnement hostile, 2) pour projeter leur sexualité, 3) par solidarité ou comme affirmation politique (dans Cameron et Kulick, 2006, pp. 69-77).

21	Tracy : You got to believe. Right, Mike?	Moi, je dis qu' il faut garder espoir. Hein, Mike?
	Michael : Like Cher!	Comme Cher!
	Co-worker : You watch football?	Est-ce que tu t'y connais en football?
	Michael : Constantly.	J'adore ça.
	Co-worker : So, what do you think?	Alors, quel est ton avis?
	Michael (paniqué) : What do I think? I think... due to free agency we've lost some of our best players. Still, our defense is strong, but we need a new scheme from	Mon avis? À cause... d'un transfert, on a perdu nos meilleurs joueurs. Heureusement qu'il nous reste une défense béton et il nous faudrait une nouvelle stratégie d'attaque

	our offensive coordinator to move the ball.	pour arriver à marquer.
	Man : Just what I'd say. (<i>QAF</i> 1:02)	C'est justement ce que je pensais.

Michael, entouré de collègues de travail qui le croient hétéro, se fait dévisager lorsqu'il mentionne la chanteuse Cher, une icône de la culture gaie, évoquée en raison du titre d'une de ses chansons, « Believe ». Il n'est pas certain que la traduction du titre de la chanson par « espoir » conserve la référence flagrante à Cher. Dès que le groupe dévisage Michael, il se reprend rapidement en changeant de code linguistique pour parler de sport, thème qui confirme la masculinité s'il en est un. Une fois le groupe de collègues rassuré de son hétérosexualité, Tracy, qui a des sentiments romantiques envers Michael, l'embrasse sur le front.

22	Harrison : They even had to change that famous joke. It used to be : « What do lesbians bring on a second date? A moving van! » Now it's : « What do lesbians bring on a second date? A turkey-baster! »	On a même dû modifier la fameuse blague : « Qu'est-ce qu'une lesbienne apporte lors de son deuxième rendez-vous avec une autre lesbienne? Un camion de déménagement. » Maintenant, c'est devenu : « Qu'est-ce qu'une lesbienne apporte lors de son deuxième rendez-vous? Un flacon de sperme! »
	Dana : Honey, I don't even know why you'd know that joke. Who's he been hanging out with, huh?! (<i>TLW</i> 1:01)	Chéri, je ne savais pas que tu connaissais des blagues de ce style. On se demande qui il fréquente, hein?

Au début de *TLW*, Dana n'a toujours pas révélé son homosexualité de façon publique et elle se retrouve à une fête chez un couple lesbien avec son partenaire de tennis en double, Harrison, également gai, avec qui elle prétend former un couple. En partageant une blague au sujet des lesbiennes avec un autre couple hétérosexuel, Harrison change son code linguistique et révèle qu'il en connaît beaucoup sur la culture lesbienne. Le personnage d'Harrison est celui qui doit changer de code linguistique pour revenir à un discours hétéronormé, alors que les femmes ne font rien de tel dans la série. Aussi, l'allusion vulgaire

à une insémination maison à l'aide d'une « poire à jus » est neutralisée, et cette tendance se constate dans les exemples qui suivent.

Registre de langue

23	The four « F's » : She finds them, feels them, fucks them, and forgets them. (<i>TLW</i> 1:03)	Les quatre « F » : les flirts, les filles, les fougounes et la fuite.
----	--	---

Les deux séries subissent un effacement de leur discours subversif dans la traduction, surtout lorsqu'il s'agit de sexualité. Dans l'extrait 23, non seulement « fuck » disparaît, mais le niveau de langue de toute la phrase est relevé, ce qui ne convient pas du tout à la scène. Ici, une des nombreuses filles avec qui Shane a passé une nuit la suit partout pour la confronter en lui criant cette phrase à l'intérieur du Planet, le café de rencontre du groupe d'amies. On aurait pu conserver le rythme prosodique et le niveau de langue ainsi : « Les quatre "C" : la conquête, les caresses, le cul et la cassure ».

24	Michael : I would like to offer a toast to Brian Kinney. Outgoing, friendly , some say to a fault. He never met a man he didn't like.	J'aimerais porter un toast à Brian. Un garçon avenant, très gay friendly , qui n'a jamais rencontré un garçon qu'il n'aimait pas.
	Ben : In his younger days, Brian dreamed of being a lawyer. He said : « I want to get innocent men off. I'll go to any length to get to the bottom of this ».	Dans ses jeunes années, Brian rêvait d'être un brillant avocat. Il disait : « Je veux défendre tous les garçons innocents de cette planète. Eh bien, tout le monde sait qu'il est allé au bout de ses rêves et qu'il a joint l'utile à l'agréable .
	Emmett : So now that he's gone, I'm sure that there's not a man in this room who wouldn't agree that he has left a hole that can never be filled . <i>QAF</i> (5:13)	Maintenant qu'il a décidé de se caser, je suis sûr que tous les hommes présents dans ce bar ou ailleurs seront d'accord pour dire que Brian laissera dans cette ville plein de voies impénétrables .

Dans l'extrait 24, les amis de Brian lui offrent un toast rempli de blagues sexuelles et vulgaires en employant des termes et des expressions gais. En français, les prouesses sexuelles de Brian sont sous-entendues et les allusions sexuelles sont beaucoup moins subversives. Brian est présenté comme étant « gay friendly » en français, c'est-à-dire « ami des gais », alors qu'il est un véritable dieu du sexe dans la communauté gaie. De plus, on traduit « man » par « garçon » pour décrire ses conquêtes, conférant ainsi une allure plutôt pédérastique qui n'est pas reflétée dans la série. La traduction omet également de rendre l'ambivalence de l'expression « to get off », qui signifie à la fois « to get off the hook / to orgasm » employée pour créer un double sens. Enfin, l'allusion sexuelle à « bottom » est censurée et « hole » est rendu poliment par « voie ». Une possible traduction serait : « Je vais aller au fond des choses pour que tout homme jouisse de ma rigueur. »

25	<p>Michael : We need a secret code word like a « Shazam » so that if I get into a tight spot you can come in and rescue me.</p>	<p>Il faut qu'on trouve un code entre nous. Je sais pas, comme « alien » par exemple. Comme ça, quand je suis dans la galère, tu pourras venir me sauver.</p>
	<p>Brian : Tight spot! How about « butt plug »?</p>	<p>Je sais pas. Je propose « éclate-moi le bouchon ».</p>
	<p>Michael : « Butt plug » might be a little hard to work into a conversation. [...] My god. This place is like breeders » central. Butt plug, butt plug, butt plug, butt pl...! (QAF 1:02)</p>	<p>Ah oui, tu crois. Ça risque d'être difficile à placer dans une conversation. [...] Oh, mon dieu, on se croirait dans un bal de province. Éclate-moi le bouchon, éclate-moi le bouchon, éclate-moi le bouchon...</p>

Voici un exemple de normalisation et de construction d'un discours étranger à travers le relèvement du registre de langue. Michael se rend à un bar qu'il traite de « breeders' central » pour rencontrer des collègues de travail. La traduction écarte carrément cette insulte adressée aux hétérosexuels qui se reproduisent et traînent leurs enfants dans des lieux publics. En chemin avec Brian, Michael veut établir un code et ils conviennent d'utiliser « butt plug ». Une fois à l'intérieur, Tracy parle de son ancien copain et du fait qu'il

n'était pas capable de réparer un évier. Elle fait ainsi à son insu un jeu de mots avec le code secret de Michael et Brian :

25	Tracy : I don't care what you do. Buy some cement, get a cork, use chewing gum, but plug it up! (<i>QAF</i> 1:02)	Je m'en moque, débrouille-toi! Achète du ciment, prends un tire-bouchon, utilise du chewing gum, mais éclate-moi ce bouchon!
----	---	---

Tout le monde rit, mais Michael continue de rire plus longtemps en raison du jeu de mots produit par l'homophonie entre « but plug it up » et « butt plug » (dilatateur anal qui facilite la sodomie). Après recherche, il s'avère que l'expression « éclate-moi le bouchon » n'existe pas en français et, qui plus est, on élimine la référence au jouet sexuel. La traduction fait fi du décalage culturel vécu par Michael dans un univers hétérosexuel ainsi que de toute la dimension homophonique qui est primordiale pour rendre l'humour. Selon Wikipédia, « plug » est un terme employé en français pour « butt plug », alors le jeu de mots aurait été facilement conclu avec « mais plogue-moi ça », du moins, en québécois.

5.1.2 Marqueurs grammaticaux : imposition du mode binaire

26	Copain d'Alice : Dude. Your name's Lisa?	Sans dec, tu t'appelles vraiment Lisa? Ça, c'est dur.
	Lisa : It's my taken name, all right?	C'est le prénom que je me suis choisi.
	Lisa : I'm her lesbian lover!	Je suis son amant lesbien.
	Alice : Dyke drama. You know how it is... (<i>TLW</i> 1:09)	Des embrouilles de lesbiennes. Tu sais ce que c'est...

Les problèmes liés au mode binaire de la langue française sur le plan morphosyntaxique sont constamment relevés dans *TLW* avec le personnage de Lisa, l'homme qui s'identifie comme étant lesbien. Dans la première phrase en français, l'interlocuteur ajoute même son opinion négative quant à l'identité de Lisa. Ici, on remarque immédiatement que l'anglais

permet à Lisa de ne pas définir son genre, « lover » demeurant inchangé selon le sexe. En français, « son amant lesbien » démontre une incohérence entre ses désirs de lesbienne et son identité masculine. « Dyke drama », une expression non féminisée se voit aussi imposée une féminisation avec « des embrouilles de lesbiennes » qui incluent Lisa, mais qui est un homme. La traduction aurait pu éviter la surdétermination de Lisa avec « des affres de lesbos ». Sinon, « des embrouilles lesbiennes » aurait permis l'accord avec le substantif « embrouille » et non avec le genre grammatical de « Lisa ».

27	Alice : You're a man... You got the real thing.	Tu es un mec. Tu vois, t'as tout ce qu'il faut.
	Lisa : But it goes against who I am .	Mais c'est contre ma nature , tu comprends?
	Alice : You're a man named Lisa... but you're definitely a man.	Écoute, tu es un mec. D'accord, tu t'appelles Lisa, mais tu es un vrai mec.
	Lisa : I'm a lesbian... man. (TLW 1:08)	Je suis une lesbienne... homme.

L'idée de « nature » en français exprime une vision essentialiste qui confond la différence entre l'identité sexuelle et l'identité de genre. « Who I am » offre la possibilité de construction identitaire pour Lisa, le choix de s'identifier ainsi. En français, la nature renvoie à l'idée que Lisa est né/e ainsi. Enfin, l'imposition du féminin à « lesbienne » à la dernière phrase renforce la dichotomie féminin/masculin. Si on traduit l'anglais littéralement, cela donnerait « Je suis un homme... lesbien », mais cet écart grammatical n'a pas été retenu par le traducteur.

5.1.3 Performativité

Humour

28	Hi! I'm Emmett Honeycutt, your queer guy . And a certified member of the 4-F club. That's fashion, food, furnishings and... we'll save the last F for cable . Now, for my final segment, I'm going to show you how a little fairy dust can transform even the most hopeless of heteroes. (<i>QAF</i> 5:03)	Bonsoir! Emmett Honeycutt pour vous servir. Votre expert gay . Votre expert tamponné et certifié gai pure race, prototype de concours. Expert pour la table, la mode et la décoration enfin... tout ce qui agrmente la vie . Pour ma 2 ^e et dernière intervention, je vais vous montrer comment transformer en quelque chose de présentable le plus désespérant et déprimant des hétéros.
----	---	---

Les expressions d'Emmett, alors chroniqueur télé, répondent à la demande du réalisateur d'être un « vrai gay ». Emmett emploie donc des stéréotypes, insinue de la vulgarité réservée aux chaînes de télévision payantes, avec « the last F for cable » (« fuck » s'entend), et ajoute « fairy dust », qui a le double sens de « magie exercée par une fée » et « l'influence d'un homme gai efféminé », et qui risque de ne pas être compris des téléspectateurs qui ignorent le sociolecte queer. En français, ces éléments sont tout simplement effacés. Tout ce qu'il reste est « tamponné » qui signifie « possédé charnellement ». On aurait au moins pu traduire « the most hopeless of heteroes » par « le plus zéro des hétéros » et ainsi remplacer l'écho consonantique des « h » par l'allitération contenue dans « zéro et hétéros ».

Jeu de mots

29	The lesbian urge to merge . (<i>TLW</i> 1:01)	Le fameux besoin de fusion des lesbiennes.
----	---	---

L'expression « urge to merge » est humoristique et forme une chaîne prosodique riche en euphonie, mais cette vive manifestation du désir devient un besoin sans humour en français. Pourtant, il aurait suffi de créer une allitération « Le fameux fantasme fusionnel des lesbiennes » pour recréer la force affective exprimée par la prosodie.

Brouillage des genres

30	She got good lezzie points for her walk and	Elle en est à sa façon de marcher et à sa
----	--	--

	the way she moves that chopping knife.	façon de manier un couteau de cuisine.
	Maybe she's a different kind of lesbian.	Peut-être est-elle d'un genre différent de lesbienne.
	Yeah, the straight kind . (TLW 1:03)	Oui, le genre hétéro.

« Getting lezzie points » en vertu du maniement d'un couteau renvoie immédiatement à une notion de performance. Les interlocutrices qui scrutent le comportement de Lara ne sont pas d'accord pour dire que celle-ci est lesbienne, sinon que certains gestes ne sont pas typiquement féminins. En français, « elle en est », c'est-à-dire « elle est gaie », n'est pas réservé aux lesbiennes et occulte la notion que l'identité se crée par les comportements et les manières. Une traduction qui se soucie de la performativité dirait : « Sa démarche et son maniement du couteau font grimper son pointage de gouine/lesbienne ». Enfin, le problème de la polysémie du terme « genre » refait surface, ce qui contribue à confondre encore plus les notions distinctes d'identité sexuelle et d'identité de genre.

31	Ted : He is not like you, he is not an obviously gay man .	Je veux dire que c'est évident que t'es pédé .
	Emmett : Are you accusing me of being obvious ? I could be a real man if I wanted to. Just lower my voice, stop gesturing with my hands , and make sure my face is expressionless. Never, never use words like fabulous or divine. (QAF 1:02)	T'es en train d'insinuer que je fais pétasse ? Moi aussi je peux jouer les mecs virils si j'en ai envie, okay? J'ai qu'à prendre une voix grave, arrêter de faire des moulinettes avec mes mains , faire en sorte d'avoir le moins d'expression possible sur le visage. Ne jamais, au grand jamais, employer des mots tels que fabuleux ou divin.

Ted compare Michael, qui n'est pas visiblement gai, à Emmett. « Obviously gay » devient « pétasse », un faux sens, car ce terme renvoie à une femme vulgaire ou prétentieuse²⁴. Ted aurait pu dire : « Il n'est pas comme toi, ça ne saute pas au visage qu'il est gay » et Emmett :

²⁴ <http://fr.wiktionary.org/wiki/pétasse>

« Tu m'accuses d'être flamboyant? » À sa façon camp, Emmett décrit alors le genre masculin comme une performance. Il sait quels mots il doit se garder de dire et quels comportements signalent la masculinité et donc, l'hétérosexualité. La version française ajoute le comportement stéréotypé au comportement habituel d'Emmett, comme le geste de « faire des moulinettes » avec les mains. Sa voix doublée est également plus aigüe, ce qui contribue à faire croire dans la version française qu'Emmett ne pourrait jamais passer pour un hétérosexuel même s'il le voulait.

5.1.4 Thèmes

Sexualité

32	What you need to know is, it's all about sex. (<i>QAF</i> 1:01)	Tout ce que vous devez savoir, c'est que ça ne parle que de sexe.
33	So you want to know if she's down? (<i>TLW</i> 1:03)	Tu veux savoir si elle broute?

La toute première phrase de *QAF* donne le ton à cette série qui revendique la représentation sexuelle des personnes gaies comme il n'a jamais été donné à voir dans une série télévisée. En français, on réduit le discours à pouvoir « parler » de sexe. Mais dans *QAF*, on ne fait pas que parler de sexe, c'est un acte physique qu'on aime mettre en scène; on dirait plutôt que « tout est sexe ». Dans l'extrait de *TLW*, « if she's down » est une expression qui ne se limite pas aux lesbiennes, car il signifie aussi « être partante », entre autres, dans un contexte sexuel. L'ambivalence de ce langage crypté est perdue puisque « brouter » est un terme péjoratif qui décrit le cunnilingus pratiqué par les lesbiennes. Cela devient un contresens, puisqu'énoncé par une lesbienne.

34	Shane : Guys, this is Lisa. (To Lisa about Alice) : Forget it, man. Alice doesn't want to be a lesbian anymore.	Les filles, voici Lisa. (À Lisa à propos d'Alice) : Laisse tomber. Elle a décidé de ne plus être lesbienne depuis peu.
	Lisa : That's no reason to swear off being a lesbian. Maybe I can change her mind.	C'est pas une raison pour renoncer à être lesbienne. Je peux peut-être la faire changer

		d'avis.
	Dana : Wait. I'm sorry, I don't think... I don't know if you've noticed, but you're a guy.	Attendez. Excuse-moi. Je ne sais pas si tu l'as noté, mais tu es un garçon.
	Shane : Lisa's a lesbian.	Lisa est lesbienne.
	Lisa : I'm a lesbian-identified man. (<i>TLW</i> 1:05)	Je suis lesbienne avec l'aspect d'un mec.

TLW met en scène des personnages avec des identités et des sexualités qui brouillent les attentes, comme dans le cas de Lisa, qui est biologiquement un homme et qui en a l'apparence, mais qui veut vivre sa sexualité comme lesbienne. Cet extrait soulève aussi un problème lié à l'imposition de l'opposition binaire avec le masculin et le féminin. En anglais, Lisa peut ne pas être une femme puisque le genre grammatical n'est pas marqué, mais en français, on accorde « lesbienne » au féminin. Cette manipulation grammaticale entraîne un faux sens, car en français, Lisa devient une lesbienne, dans son identité interne, alors qu'en anglais, Lisa demeure un homme qui adopte un comportement lesbien. Le chassé-croisé entre le genre sexuel, le genre biologique et le genre grammatical fait jouer efficacement la complexité de l'identité queer. Une traduction qui tente de refléter ce brouillage ressemblerait peut-être à ceci : « Je suis un homme et lesbien par choix. »

Représentation dans les médias

35	In many ways, my life is nothing like yours. Why should it be? In the gay community, we have drag queens and leather daddies and trannies and couples with children, every colour of the rainbow. [...] But being different is what makes us all the same. It's what makes us... family. (<i>QAF</i> 5:13)	Ma vie n'a rien à voir avec la vôtre. Pourquoi serait-elle comme la vôtre? Dans la communauté gaie, on a des <i>dragqueens</i> , des vieux teddy bears en cuir , des trans , des couples avec des enfants. Toutes les couleurs de l'arc-en-ciel sont représentées. [...] En fait, on est tous différents. La différence devrait nous rapprocher , faire de nous une même famille.
----	--	--

Michael se retrouve en conférence de presse au nom de la Human Rights Coalition (l'association des droits de l'Homme, en français), mais il refuse de devenir le visage de l'homosexualité « acceptable » même s'il vit maintenant une vie familiale. La traduction de « Human Rights » par « Droits de l'Homme » reflète le contexte social franco-français qui n'a toujours pas adopté l'usage de « Droits de la personne » comme c'est le cas au Québec en vertu de la Charte des droits et libertés de la personne. Les manques dans le domaine lexical rendent la traduction de ce discours sur la diversité difficile : les « leather daddies » ou « daddies en cuir » deviennent des « vieux teddy bears en cuir », une expression qui n'existe pas en français. Les « trannies », un terme problématique que Michael prononce en guise de solidarité, perd son pouvoir, lorsque traduit par « trans²⁵ », qui est neutre, un terme plus général qui englobe le travestissement et qui n'a pas le même rapport de force dans la réappropriation. Une traduction plus exacte serait « travelos », bien que ce terme soit rarement employé en guise de mot de réappropriation en français. Enfin, l'emploi du conditionnel en français à la toute fin de l'extrait pour exprimer la force rassembleuse de la diversité enlève la certitude avec laquelle Michael énonce cette affirmation en anglais.

36	Brian : Your wife doesn't need to know and neither does your boyfriend.	Votre femme n'a pas à savoir, votre petit copain non plus.
	Cliente : I find this crude, offensive and sophmoric . More like « American Pie » for seniors than an ad offering hope for millions suffering from a serious medical problem.	Je trouve votre slogan vulgaire, agressif et prétentieux . Il s'adresse à un groupe d'ados en mal de performance plutôt qu'à des hommes qui souffrent d'un véritable problème médical.
	Client : These are conservative times we're living in Brian. Sex no longer sells. (QAF 5:13)	La révolution des mœurs est au point mort . Nous vivons une époque réac , Brian. Le sexe ne fait plus vendre.

²⁵ v. définition de « transgenre » p. 53.

Brian, en bon consultant en marketing, présente une campagne publicitaire pour un traitement contre la dysfonction érectile en mettant en scène un homme marié (à une femme) qui a un amant. La cliente est encore plus outrée en français et accuse Brian d'avoir un message « agressif et prétentieux » alors qu'en anglais elle dénonce seulement son manque de maturité. Veut-elle dire que Brian a des arrière-pensées et qu'il veut imposer sa vision homosexuelle dans le discours public? À la fin, le client ajoute une phrase en français quant à la révolution des mœurs étant au point mort et insiste sur le climat social répressif en mentionnant l'« époque réac ». Je suis portée à croire que l'identité et les revendications de la série *QAF* qui s'arriment au discours entourant l'homosexualité en Amérique du Nord se trouvent décalées dans la traduction. J'ai dégagé cette tendance de traduction ainsi que d'autres qui seront traitées dans la prochaine section.

5.2 Interprétation des résultats

Dana Frei, dans son analyse de *TLW* et *QAF*, examine comment les séries ont participé au débat social entourant la diversité et l'assimilation des personnes queers. Dans les deux séries, Frei distingue un discours anti-assimilationniste qui ne désire pas trouver un terrain d'entente avec les pratiques hétérosexuelles, mais qui revendique plutôt la liberté de vivre différemment (2012, p. 242). Un tel discours implique que le public visé par les séries originales était un public dominé, qui n'est que rarement représenté dans les médias (Fraser, 2006, p. 160). Je me demande si la traduction transforme le discours que Fraser qualifie de contre-public (counter-public discourse) en un discours hégémonique et donc, dominant.

Le discours queer se déploie par les marqueurs identitaires, le sociolecte et le registre de langue. À la vue des échantillons analysés, je trouve que la portée du discours est grandement réduite dans les traductions françaises. Je peux dégager les tendances de traduction suivantes : **1) L'évacuation d'un lexique spécifique et des mots de réappropriation** notamment par le manque lexical, qu'on peut constater dans l'extrait 35 où Michael s'adresse aux médias et dans les échantillons de vocabulaire technique ou encore de mots de réappropriation. **2) L'évitement et la censure de la sexualité**, particulièrement manifeste dans l'extrait 24, où les exploits sexuels de Brian deviennent

des sous-entendus plutôt qu'une source d'humour vulgaire, et dans l'échantillon 25, où la référence au jouet sexuel « butt plug » est remplacée par une expression inexistante, portent à croire que la sexualité est atténuée, voire contournée. **3) La caricature vocale** dans le cas d'Emmett, de l'extrait 31. **4) Le relèvement du registre de langue** dont un exemple est donné dans l'échantillon 23. **5) L'imposition du mode binaire féminin/masculin** dans les extraits qui traitent de Lisa, dont l'échantillon 34 est un parfait exemple.

Le sociolecte queer américain comporte un vocabulaire, un lexique et des expressions dont le sens a été réapproprié. Ce mouvement de réappropriation a pour fonction la construction identitaire et communautaire. Si de tels mots existent et sont usités en France, les traducteurs ne les ont pas employés dans les séries, optant très souvent pour des termes vieillis ou péjoratifs, tels que « tantouse », « pédale », et « folle ». Les conséquences d'une traduction hétéronormalisante et réductrice sont politiques, car la portée subversive du discours queer est censurée et, avec elle, la voix de toute une communauté.

Lorsque le signifié est absent dans la langue d'arrivée, comme c'est le cas avec de nombreux mots de réappropriation issus du sociolecte queer, le traducteur semble avoir pris le parti d'employer les équivalents en français qui ont gardé leur sens péjoratif. Difficile de déterminer comment les téléspectateurs franco-français peuvent deviner la portée contestataire de ces mots. Le relèvement systématique du registre des séries, particulièrement en ce qui a trait au discours entourant la sexualité, a lui aussi pour effet de censurer le discours et de le neutraliser.

Je m'aperçois qu'il s'avère délicat de juger la réception des séries en France, puisque cette réalité sociale n'est pas la mienne. Par contre, les raisons qui expliquent l'absence de diffusion de *QAF* en version française au Québec vont d'elles-mêmes : le lexique employé dans la traduction française serait risible pour des téléspectateurs québécois qui recourent à un sociolecte queer local composé de nombreux emprunts au sociolecte queer américain. Contrairement à *QAF*, la version française de *TLW* a été importée au Québec, car les éléments sociolectaux posent moins de problèmes que ceux contenus dans l'univers

linguistique des hommes gais. Dana Frei fait remarquer que la composition des personnages et des univers fictifs peut expliquer pourquoi on trouve moins de lacunes lexicales dans la traduction de *TLW*. En effet, les personnages qui y sont représentés possèdent des identités « fem » pour la majorité, donc des identités de lesbiennes féminines. Elles « passent » facilement pour des femmes hétérosexuelles dans la société et possèdent donc moins de marqueurs identitaires (Frei, 2012, p. 259). D'autres éléments lexicaux auraient pu survenir en présence de plus de lesbiennes masculines qui ne se conforment pas au genre féminin. D'ailleurs, on prend la pleine mesure de la difficulté du brouillage des frontières identitaires devant le cas de Lisa (extrait 34), un homme qui veut vivre une sexualité lesbienne.

À la lumière de l'analyse et de l'interprétation des échantillons, je me pose la question suivante : qu'est-ce qui empêche la présence d'un sociolecte queer et local en français? Cette situation est-elle un symptôme du discours social entourant l'homosexualité en France ou est-elle la conséquence d'une traduction normalisante, exigée par le diffuseur ou imputable à l'ignorance des traducteurs du sociolecte queer? La réponse est sans doute une combinaison de ces raisons. Il n'en demeure pas moins que la stratégie générale de traduction oscille entre les stratégies impérialiste et défensive, pour employer les termes de Clem Robyns²⁶. La stratégie dite « défensive » prend en compte l'altérité, mais la transforme tandis que la stratégie « impérialiste » nie carrément le discours étranger. La traduction est alors coupable, comme c'est souvent le cas, selon Meschonnic, d'ethnocentrisme et de l'effacement de l'altérité (1999, p. 89). Le désir de représenter des personnages queers français de la part de commentateurs culturels prend alors tout son sens. L'altérité identitaire donnée à voir dans les traductions des séries n'est pas l'altérité des versions originales, c'est une altérité incompréhensible, qui n'a pas de référent dans le discours queer américain et encore moins dans le discours français.

Les stratégies générales de traduction impérialiste et défensive ne sont bien sûr pas indépendantes du discours social plus large en France. Pourtant, dans le cas d'un discours queer « défailant » dans la culture cible, puisqu'il ne semble pas y avoir une importante

²⁶ v. La définition des quatre types d'attitudes de traduction de discours étrangers de Clem Robyns à la p.18

représentation médiatique des personnes LGBT, d'autres stratégies de traduction peuvent être utilisées qui viseraient à combler ce vide discursif. Mais, voilà le problème de l'intraduisibilité dont Emily Apter (2013) traite dans son ouvrage *Against World Literature* :

[...] World Literature [has a tendency] toward reflexive endorsement of cultural equivalence and suitability, or toward the celebration of nationally and ethnically branded « differences » that have been niche-marketed as commercialized « identities ». (p. 2)

Apter se réfère ici à l'enjeu de la littérature postcoloniale, mais le parallèle avec des minorités sexuelles est là, en raison de la question de la commercialisation des identités perçues comme « différentes ». Les diffuseurs français des versions traduites des séries *QAF* et *TLW* ont sans doute voulu répondre à la demande grandissante d'un nouveau marché, celui des personnes LGBT. Par contre, la traduction du discours queer américain contenu dans les séries révèle qu'il n'y a pas d'équivalence culturelle. Parfois, la structure de la langue française empêche la traduisibilité, alors que le manque lexical, l'évitement de la sexualité ne peuvent qu'être liés avec le discours social en France.

6. Conclusion

La série télévisée peut être un lieu politique puissant qui sert à importer des mots et mettre en place un vocabulaire pour nommer des réalités nouvelles ou pour donner voix à une communauté. Puisque le langage participe à la construction et à la performance de l'identité, j'ai cherché à déterminer si la traduction vers le français transforme le discours social porté par des identités queers.

Pour ce faire, j'ai d'abord voulu fournir un aperçu des contextes sociohistoriques des cultures de production et de réception des séries à l'étude, *Queer as Folk* et *The L Word*. Cette approche sociologique permet de comprendre les contextes comme des cultures, sous forme d'états-nations, avec leurs discours propres et souvent, rivaux. En somme, les États-Unis et la France divergent à bien des égards quant à la représentation médiatique et sociale des personnes LGBT, à la fois dans les identités données à voir dans les séries et les téléspectateurs ciblés. Quant aux discours théoriques respectifs qui sous-tendent les discours sociaux et médiatiques, ils sont le résultat de l'importation par la traduction des idées féministes, de la théorie des genres et de la théorie queer entre les deux pays, mais cette traduction a également eu pour effet de transformer le discours contenu dans les écrits. Il s'avère que le clivage théorique, médiatique et social est notable. Sur le plan de la représentation médiatique en France, les personnages LGBT se font rares, et les séries mettant en avant-plan des personnages queers sont simplement inexistantes hormis celles qui sont exportées des États-Unis.

La réception des séries chez les téléspectateurs, dont j'ai pu avoir un aperçu en recueillant des commentaires sur des blogues et des sites web, a été généralement bonne, tant pour les versions originales que les versions traduites. La différence se situe dans le positionnement plus périphérique des séries traduites dans le polysystème des produits culturels en France où la diffusion des séries a été beaucoup plus limitée. Par conséquent, la quantité de commentaires, de sites dédiés aux séries et de communautés virtuelles se rapportant à celles-ci est moins importante en France. De la même façon, le discours théorique universitaire en France ne semble pas traiter du rôle de ces séries comme c'est le cas aux États-Unis. Une des opinions négatives récurrentes des commentateurs culturels et des internautes français au sujet des séries porte sur le fait que les séries ne reflètent pas la

réalité LGBT américaine ou française. Quelle est cette réalité et comment est-elle représentée? La réalité, ou plutôt les discours, dont le discours de l'identité, sont donnés à voir dans les séries par le langage entre autres moyens d'expression. Dans leurs versions originales, les séries présentent un discours revendicateur et militant, ce qui explique leur importance dans la culture de départ.

Il s'est donc agi d'analyser le discours des séries et comment il a été transformé par la traduction. J'ai d'abord voulu encadrer ma démarche avec les approches de l'analyse critique du discours et de la linguistique queer. Il s'avère que la linguistique queer permet de déterminer les instances où l'hétéronormativité est remise en question. Lorsque cette différenciation se révèle dans l'identité d'un personnage, c'est souvent par l'emploi du sociolecte queer. Par contre, si le discours queer et l'identité LGBT ne se reflètent pas de façon parallèle dans la culture d'arrivée, il faut considérer l'éventualité qu'il n'existe peut-être pas de sociolecte comparable dans la langue réceptrice.

J'ai créé une grille d'analyse pour l'étude du sociolecte queer composée de catégories qui se rapportent à ses différentes facettes, c'est-à-dire le lexique, les marqueurs grammaticaux, la performativité et les thèmes. J'ai ensuite sélectionné près de 40 échantillons de dialogue, porteurs de sens et de marqueurs identitaires. La comparaison avec la traduction des échantillons a révélé des tendances à l'atténuation du discours revendicateur. Les manques lexicaux en matière de genre et de sexualité en français sont marquants. L'absence de mots de réappropriation sape à la fois la complexité des identités et la fierté associée à celles-ci. L'imposition de l'opposition binaire masculin/féminin empêche le brouillage de genre pratiqué en anglais. De plus, le relèvement systématique du registre de langue dérobe les dialogues de leur vulgarité, surtout en ce qui a trait à la sexualité. Il en résulte donc que le discours qui est donné à entendre dans les versions traduites évacue la force discursive de l'original sans forcément rendre une traduction cibliste qui aurait puisé dans le répertoire existant du français.

Si l'objectif des séries était de représenter des communautés rarement vues à la télévision et ainsi de contribuer au discours social entourant les personnes LGBT, la traduction de *QAF* et de *TLW* ne semble malheureusement pas avoir exploité le potentiel de la série télévisée comme site de négociation culturelle. Le contexte sociohistorique français a fait en sorte que les agents de traduction, que ce soit les diffuseurs, les agences de

traduction ou les traducteurs eux-mêmes, ont opéré une stratégie générale qui se situe entre la pratique impérialiste et l'attitude défensive. Il est néanmoins difficile de s'imaginer à quoi aurait pu ressembler une traduction transdiscursive, c'est-à-dire une stratégie de traduction qui reconnaît l'altérité et tente de la transposer telle quelle, étant donné la structure grammaticale de la langue française et les manques lexicaux, surtout sur le plan de la sexualité et des genres. Aurait-il fallu importer les termes queers par emprunts calqués avec des termes comme « queen » ou « twink », par exemple, ou aurait-il été préférable de puiser dans le répertoire existant? Lorsqu'il s'agit d'un sociolecte, la notion même d'équivalence, si chère aux traducteurs, est ébranlée.

La traduction comme transfert culturel est régie par les exigences discursives de la culture cible ainsi que l'existence d'une communauté LGBT dans celle-ci. Il y a fort à parier qu'une traduction plus récente des séries révélerait un discours queer plus revendicateur en français puisque, depuis la diffusion des séries traduites en France, le discours entourant les personnes LGBT a changé. De nouveaux groupes militants explicitement queers ont vu le jour, comme les Panthères roses, et le débat se fait maintenant entre les perspectives plus réformistes pour les droits des personnes LGBT et des visions plus radicales quant à l'assimilationnisme par l'hétéronormativité. L'état du discours queer en France reflète sûrement ces changements, et les traducteurs seraient peut-être maintenant mieux équipés.

J'espère avoir réussi à démontrer que le discours social entourant l'homosexualité dans la culture cible détermine en grande partie la stratégie de traduction de séries télévisées qui portent un discours subversif. Ma recherche s'inscrit dans la foulée des récentes recherches sur les genres et les sexualités. La pertinence de ce travail traductologique réside dans sa visée militante contre la sous-représentation de l'identité queer dans les travaux de recherche en traductologie. Mon souhait en tant que jeune chercheuse en sciences humaines est de contribuer à une plus grande représentation des nouvelles identités sexuelles dans le paysage culturel.

Références

ABERNETHY, Michael (s.d.). « Jealousy on the Dance Floor ». *Queer as Folk TV Reviews*. Disponible à : <http://www.popmatters.com/review/queer-as-folk/> [consulté le 27 juillet 2014].

APTER, Emily (2013). *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*. New York, Verso.

ASSOCIATION DES TRADUCTEURS ET ADAPTATEURS DE L'AUDIOVISUEL (s.d.). *Adaptation audiovisuelle : les réalités d'un secteur en crise*. Disponible à : <http://www.traducteurs-av.org/index.php/nos-metiers/les-realites-du-secteur.html> [consulté le 27 juillet 2014].

AUGUSTSSON, Mats-Erik (2011). *Queer as Folk : Representation of Gay Language in Popular Culture*. Dissertation étudiante. Department of Languages and Literatures, Göteborgs Universitet. Disponible à : <http://hdl.handle.net/2077/26204> [consulté le 2 juin 2014].

BAXTER, Judith (2010). « Discourse-Analytic Approaches to Text and Talk », in L. Litosseliti, dir. *Research Methods in Linguistics*, Londres, Continuum, pp. 117-137.

BASSAGET, Joël et Benjamin CAMPION (2011). « Télévision et homosexualité : et la France, alors? ». *Des séries... et des hommes, blogue de Libération*. Disponible à : <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/series/2011/01/télévision-et-homosexualité-et-la-france-alors-.html> [consulté le 27 janvier 2014].

BAKER, Paul (2002). *Polari – The Lost Language of Gay Men*. New York, Routledge.

BAKER, Paul (2008). *Sexed Texts, Language, Gender and Sexuality*. Londres, Equinox.

BATAILLE, Sulvaine et Sarah HATCHUEL (2012). « Les séries télévisées dans le monde : Échanges, déplacements et transpositions ». *TV/Series*, 2, 11. Disponible à : <http://tvseries.univ-lehavre.fr> [consulté le 3 avril 2014].

BEAUVOIR, Simone de (1949). *Le Deuxième sexe*. Paris, Gallimard.

BEAUVOIR, Simone de (1953). *The Second Sex*. Trad. H.M. Parschley. New York, Alfred A. Knopf.

BERNIER, Louise (2003). « Interview de Hal Sparks ». *Technikart.com*. Disponible à : http://www.univers-l.com/queer_as_folk_us_interview_hal_sparks1.html [consulté le 20 mai 2014].

BOLONIK, Kera (2005). *The L Word. Welcome to Our Planet. The Official Companion Book to the Hit Showtime Series*. New York, Showtime Networks.

BONDS-RAACKE, Jennifer, Elizabeth CADY, Rebecca SCHLEGEL, Richard HARRIS et Lindsay FIREBAUGH (2007). « Remembering Gay/Lesbian Media Characters. Can Ellen and Will Improve Attitudes Toward Homosexuals? ». *Journal of Homosexuality*, 53, 3, pp. 19-34.

BOURDIEU, Pierre (1977). « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, pp. 3-43

BREDBECK, Gregory (2005). « Literary Theory: Gay, Lesbian, and Queer », in Claude Summers, dir. *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. Disponible à : http://www.glbtc.com/literature/lit_theory.html [consulté le 14 avril 2013].

BRODZKI, Bella (2011). « Translating Gender/Traduire le genre : Is Transdiscursive translation possible? », in Luise Von Flotow, dir. *Translating Women*. Ottawa, University of Ottawa Press, pp. 263-281.

BRONTSEMA, Robin (2004). « A Queer Revolution: Reconceptualizing the Debate Over Linguistic Reclamation ». *Colorado Research in Linguistics*, juin 2004, 17, 1. Université du Colorado, Boulder.

BURGESS, E.W. (1949). « The sociological theory of pshycosexual behaviour », in H. Hoch et Joseph Zubin, dir. *Psychosexual Development in Health and Disease*. New York, Grune & Stratton, pp. 227-243.

BUTLER, Judith (1999, [1990]). *Gender Trouble*. New York, Routledge.

BUTLER, Judith (1995). « For a Careful Reading », in Seyla Benhabib, dir. *Feminist Contentions. A Philosophical Exchange*. New York, Routledge, pp. 127-143.

BUTLER, Judith (1996). *Excitable Speech : A Politics of the Performative*. New York, Routledge.

CAMERON, Deborah et Don KULICK (2006, [2003]). *Language and Sexuality*. New York, Cambridge University Press.

CAMPANELLO, Kimberly (2007). « Queerer Than Thou : Representations and Receptions of Genders and Sexualities in Showtime's *The L Word* ». *GRAAT*, 2, 6, pp. 20-38.

CHAPDELAINE, Annick et Gillian Lane-Mercier (1994). « Présentation : traduire les sociolectes : définitions, problématiques, enjeux ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, 7, 2, pp. 7-10. Disponible à : <http://id.erudit.org/iderudit/03718ar> [consulté le 15 juin 2013].

COOPER, Evan (2003). « Decoding *Will and Grace*. Mass Audience Reception of a Popular Network Situation Comedy ». *Sociological Perspectives*, 46, 4, pp. 513-533.

CUSSET, François (2003). *French Theory : Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris, La Découverte.

DARRAS, Bernard (2006). « Les études culturelles sont-elles solubles dans les *Cultural Studies*? Entretien avec Marie-Hélène Bourcier, François Cusset et Armand Mattelart. Par Bernard Darras ». *MEI*, 24-25. Disponible à : www.mei-info.com/wp-content/.../2MEI-24-25.pdf [consulté le 4 juin 2014].

DEL LUNGO, Andrea (2009). « *Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette ». *Littérature*, 155. Disponible à : http://www.armand-colin.com/download_pdf.php?idd=0&cr=39&idr=12&idart=5747 [consulté le 14 mai 2014].

DELABASTITA, Dirk (1990). « Translation and the Mass Media », in S. Bassnett et A. Lefevere, dir. *Translation, History and Culture*. Londres, Pinter, pp. 97-109.

FAIRCLOUGH, Norman (2003). *Analyzing Discourse : Textual Analysis for Social Research*. New York, Routledge.

FORT, Camille (2008). « Traduire le neutre sans neutraliser le littéraire : *Written on the Body* de Jeanette Winterson et *In Transite* de Brigid Brophy ». *Palimpsestes*, 21. Disponible à : <http://palimpsestes.revues.org/72> [consulté le 21 mai 2014].

FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité*. Tome 1 : La volonté du savoir. Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

FRASER, Suzanne (2006). « Poetic World-Making: Queer as Folk, Counterpublic Speech and the "Reader" ». *Sexualities*, 9, 152. Disponible à : <http://www.sex.sagepub.com/content/9/2/152> [consulté le 9 mai 2014].

FREI, Dana (2012). *Challenging Heterosexism from the Other Point of View : Representations of Homosexuality in Queer as Folk and The L Word*. New York, Peter Lang.

GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*. Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

GERSTNER, David, dir. (2006). *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. Londres, Routledge.

GLBTQ, an encyclopedia of gay, lesbian, bisexual, transgender, and queer culture. Disponible à : <http://www.glbtq.com/> [consulté le 6 août 2013].

GLOCK, Alison (2005). « She Likes to Watch ». *The New York Times*. 6 février. Disponible à : <http://www.nytimes.com/2005/02/06/arts/television/06gloc.html?pagewanted=all&r=1> & [consulté le 27 juillet 2014].

GROSSET, Quentin et Bruno CARMELO (s.d.). « Le Queer vu par Marie-Hélène Bourcier ». *Ganymède : culture et sexualité*, 4. Disponible à : <http://www.revue-ganymede.fr/le-queer-vu-par-marie-helene-bourcier/> [consulté le 14 avril 2013].

HARVEY, Keith (1998). « Translating Camp Talk, Gay Identities and Cultural Transfer ». *Translation and Minority*, numéro spécial, *The Translator*, 4, 2, pp. 295-320.

HATIM, Basil et Ian MASON (1990). *Discourse and the Translator*. New York, Longman Inc.

HEILBRON, Johan et Gisèle SAPIRO (2002). « La Traduction littéraire, un objet sociologique ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, pp.3-5. Disponible à : <http://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2002-4-page-3.htm> [consulté le 27 juillet 2014].

ISER, Wolfgang (1979). « *La fiction comme effet* ». *Poétique*, 10, 39.

INTERASSOCIATIVE LESBIENNE, GAIE, BI ET TRANS (INTER-LGBT) (s.d.). *Un événement, une date 1969 : Marche des fiertés LGBT*. Disponible à : <http://marche.inter-lgbt.org/spip.php?article148> [consulté le 24 avril 2013].

JAUSS, Hans Robert (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

JAUSS, Hans Robert (1979). « La jouissance esthétique ». *Poétique*, 10, 39.

KEATING, Ann-Louise (2005). « Feminist Literary Theory », in Claude J. Summers, dir. *GLBTQ: An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. Disponible à : http://www.glbtc.com/literature/feminist_lit_theory, 3.html [consulté le 13 mars 2013].

KEVYN (2006). *Queer as Folk A Double Edged Sword of Queer Representations on American Television*. Disponible à : <http://filmcommune.blogspot.ca/2006/12/queer-as-folk-double-edged-sword-of.html> [consulté le 2 juillet 2014].

LAKOFF, Robin (2004, [1975]). *Language and Woman's Place : Text and Commentaries*. New York, Oxford University Press.

LANGLAIS, Pierre (2010). « Pourquoi la France double-t-elle tout le monde? ». *Slate Fr*, 4 mars. Disponible à : <http://www.slate.fr/story/18195/pourquoi-la-france-double-t-elle-tout-le-monde> [consulté le 15 juillet 2014].

LARKOSH, Christopher (2007). « The Translator's Closet: Editing Sexualities in Argentine Literary Culture ». *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, 20, 2, pp. 63-88.

LEFEVERE, André (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*. Londres, Routledge.

- LOMBARD, Gaëlle (2009). « The Last Word? La question du dispositif dans *The L Word* ». *GRAAT On-line issue*, 6. Disponible à : www.graat.fr/backissuepiegesseriestv.htm [consulté le 10 juin 2014].
- MAINGUENEAU, Dominique (1993). *Le contexte de l'œuvre littéraire, énonciation, écrivain, société*. Paris, Dunod.
- MESCHONNIC, Henri (1999). *Poétique du traduire*. Paris, Verdier.
- MORRIS, Chris (1999). « Now Meet the Real Gay Mafia ». *The New Statesman*, pp. 22-3.
- MOTSCHENBACHER, Heiko (2011). « Taking Queer Linguistics Further: Sociolinguistics and critical heteronormativity research ». *International Journal of the Sociology of Language*, 212, pp. 149-178.
- MOTSCHENBACHER, Heiko (2012). *An Interdisciplinary Bibliography on Language, Gender and Sexuality (2000-2011)*. Philadelphie, John Benjamins Publishing.
- MOTSCHENBACHER, Heiko (2013). « Queer Linguistic Approaches to Discourse », in Martin Stegu et Heiko Motschenbacher dir. *Discourse & Society*, numéro spécial, 24, 5, Los Angeles, Sage, pp. 519-537.
- PATINIER, Jérémy (2012). *Le lesbictionnaire : 1000 choses à savoir quand on est lesbienne*. Paris, Lulu.
- PERREAU, Bruno (2009). « Eve Kosofsky Sedgwick ». *Genre, sexualité & société*. Disponible à : <http://gss.revues.org/index378.html>; DOI : 10.4000/gss.3781 [consulté le 1^{er} décembre 2013].
- PERRY, Véronique (2007). « Des “faux” de langue : les enjeux du sous-titrage dans *The L Word* ». Conférence prononcée dans le cadre du Colloque GRAAT du 30 mars 2007. Inédit.
- PERRY, Véronique (2012). « La transposition linguistique et culturelle de la série *The L Word* en France ». *Entrelacs*, 9. Disponible à : <http://entrelacs.revues.org/361> [consulté le 2 juin 2014].
- PETERKIN, A.D. (2003). *Outburst! A Queer Erotic Thesaurus*. Vancouver, Arsenal Pulp Press.
- PETTIS, Ruth (2007). « Gay and Lesbian Bookstores », in Claude J. Summers dir. *GLBTQ : An Encyclopedia of Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender, and Queer Culture*. Disponible à : http://www.glbtc.com/literature/gay_lesbian_bookstores.html [consulté le 13 mars 2013].
- PORFIDO, Giovanni (2007). « Queer as Folk and the Spectacularization of Gay Identity », in T. Peele, dir. *Queer Popular Culture. Literature, Media, Film, and Television*. New York, Palgrave Macmillan, pp. 57-70.

PRATT, Mary Louise (1987). « Linguistic Utopias », in N. Fabb, D. Attridge, A. Durant et C. McCabe, dir. *The Linguistics of Writing : Arguments between Language and Literature*. Manchester, Manchester University Press, pp. 48-66.

PRIÉ, Amandine (2011). « Télévision et homosexualité : et la France, alors? » *Libération*, Paris, 14 janvier. Disponible à : <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/series/2011/01/t%C3%A9l%C3%A9vision-et-homosexualit%C3%A9-et-la-france-alors-.html> [consulté le 13 mai 2014].

RAMIÈRE, Nathalie (2004). « Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film : analyse contrastive des versions sous-titrées et doublées en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951) ». *META : journal des traducteurs*, 49, 1. Disponible à : <http://id.erudit.org/iderudit/009026ar> [consulté le 10 avril 2014].

ROBYNS, Clem (1994). « Translation and Discursive Identity ». *Poetics Today*, 15, 3. Disponible à : <http://www.jstor.org/stable/1773316> [consulté le 20 mai 2014].

ROLLET, Brigitte (2007). « Les homosexuels dans les séries françaises ». *Médiamorphoses*. Hors-série, 3. Disponible à : <http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23356> [consulté le 16 janvier 2014].

RUBIN, Gayle (1984). « Thinking sex: notes for a radical theory of the politics of sexuality ». *Vance*, pp. 267-319.

RUDITIS, Paul (2003). *Queer as Folk. The Book*. New York, Showtime Networks.

SALDANHA, Gabriela et Sharon O'BRIEN (2013). *Research Methodologies in Translation Studies*. Manchester, St. Jerome Publishing.

SEIDMAN, Steven (2003). « Introduction », in S. Seidman, dir. *Queer Theory/Sociology*. Cambridge, Blackwell Publishers, pp. 1-29.

SIMPLEMENT GAY, L'ANNUAIRE GAY PRATIQUE (s.d.). *Le Dictionnaire des expressions gay*. Disponible à : <http://www.simplement-gay.com/dico-gay.html> [consulté le 17 juin 2014]

TOULON, Alexis (2014). « La "théorie du genre", c'est quoi? » *Europe 1*, Paris, 30 janvier. Disponible à : <http://www.europe1.fr/France/La-theorie-du-genre-c-est-quoi-1787031/> [consulté le 13 juillet 2014].

UNION COMMUNISTE LIBERTAIRE (UCL) (2011). « Introduction au mouvement queer ». *Cause commune*. Disponible à : <http://www.causecommune.net/publications/journal/31/introduction-au-mouvement-queer.html> [consulté le 13 juillet 2014].

VENUTI, Lawrence (1998). *Scandals of Translation : Towards an Ethics of Difference*. New York, Routledge.

VON FLOTOW, Luise (2010). « Gender in Translation ». *Handbook of Translation Studies Online*, 1, John Benjamins Publishing Company. Disponible à : www.benjamins.com [consulté le 4 juin 2013].

WESTWOOD, Gordon (1954). *Society and the Homosexual*. Londres, Victor Gollancz.

WIKITIONNAIRE (s.d.). *Vocabulaire LGBTIQ*. Disponible à : http://fr.wiktionary.org/wiki/Catégorie:Vocabulaire_LGBTIQ_en_français [consulté le 10 juillet 2014].

WODAK, Ruth (2001). « What CDA is About – A Summary of It's History, Important Concepts and Its Developments », in R. Wodak et M. Meyer, dir. *Methods of Critical Discourse Analysis*, Californie, Sage, pp. 1-13.

WOLF, Michaela, Alexandra FUKARI (2007). *Constructing a Sociology of Translation*. Philadelphie, John Benjamins.

Filmographie

CHAIKEN, Ilene (2004-2009). *The L Word*. Coast Mountain Films Studio, Showtime, 6 saisons, 70 épisodes.

COWEN, Ron et Daniel LIPMAN (2000-2005). *Queer as Folk*. CowLip Productions, Tony Jonas Productions, Temple Street Productions, Showcase Television, 5 saisons, 83 épisodes.