

NOMMER LES LGBTQIA + DANS LES TRADUCTIONS DE POLARS AMÉRICAINS

CAMILLE BOUZEREAU
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE (ANR POLARISATION)

BENOÎT TADIÉ
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE (CREA)

camille.bouzereau@parisnanterre.fr ; benoit.tadie@parisnanterre.fr

Citation: Bouzereau, Camille, Benoît Tadié (2025) “Nommer les LGBTQIA + dans les traductions de polars américains”, in Adrien Frenay, Lucia Ququarelli, Benoît Tadié (eds.) *Pratiques et politiques de traduction dans les fictions criminelles*, *mediAzioni* 48: A78-A94, <https://doi.org/10.60923/issn.1974-4382/23661>, ISSN 1974-4382.

Abstract: This article considers the evolution of representations of LGBTQIA + characters in French crime fiction imprints between 1945 and 1989, focusing in particular on the Série Noire. It begins with a linguistic analysis of the terms favored by translations of American crime novels to refer to the LGBTQIA + community, and moves toward an analysis of the history of its representation in American crime fiction. The overall aim is to determine whether there are significant discrepancies in the representation of this community between American crime fiction and its French translations during the period under consideration.

Keywords: literature; linguistics; translation; noir fiction; crime fiction; Série Noire; LGBTQIA +; homosexuality; gay; queer.

1. *Introduction*

Cet article considère les représentations des personnages LGBTQIA+ dans les traductions françaises de polars américains au cours de la période 1945-1989¹. Il s'agit d'apprécier si, comment, où et quand ces personnages sont représentés ; quels parti-pris idéologiques influencent leurs représentations ; comment ces représentations évoluent durant le demi-siècle concerné. Au-delà, deux questions de fond se posent : 1. le polar américain est-il un lieu d'affirmation positive des minorités LGBTQIA+, à une époque où elles étaient encore largement soumises à une forte discrimination dans l'ensemble du champ culturel ? Ou sert-il au contraire à reconduire des visions homophobes et réactionnaires en retard sur les évolutions sociales ? 2. Y a-t-il une différence, de ce point de vue, entre ce qui se passe dans le roman policier américain et ce qui en filtre dans les traductions en français ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous avons croisé deux ensembles de textes et deux méthodes complémentaires. Sur le plan textuel, il s'agit de comparer les versions originales et françaises de romans américains traduits, afin de mesurer les éventuels écarts, silences ou biais idéologiques susceptibles d'infléchir les représentations en question quand on passe des États-Unis à la France. D'un point de vue méthodologique, nous avons conjugué deux approches : l'une quantitative, effectuée à partir d'un très large corpus, visant à des repérages statistiques de mots ou syntagmes significatifs. Elle occupe la première partie de cet article et permet de situer les termes généraux du débat. La seconde démarche, qualitative, est développée dans la seconde moitié de l'article ; elle s'intéresse à certains ouvrages américains spécifiques qui, selon nous, ont joué un rôle majeur dans la cristallisation ou l'évolution des représentations des personnages LGBTQIA+ au cours de la période concernée, et à la manière dont ils sont été traduits en français, afin de mesurer d'éventuels écarts entre version originale et version française².

Nous sommes conscients des limites de notre enquête, aussi bien d'un point de vue méthodologique (car les approches quantitative et qualitative doivent encore être articulées plus finement) qu'en ce qui concerne l'étude qualitative du corpus, qui reste embryonnaire. On espère néanmoins que les conclusions préliminaires auxquelles nous aboutissons, concernant par exemple la prépondérance de la Série Noire par rapport aux autres collections françaises dans le domaine qui nous occupe, les modalités de prise en charge de mots péjoratifs dans le récit policier, ou la présence d'écarts significatifs dans les représentations LGBTQIA+ entre les polars américains et leur traduction française, pourront servir de base à des recherches ultérieures.

¹ C'est-à-dire la période couverte par le projet ANR Polarisation, dans lequel cette recherche s'inscrit. Voir à ce sujet le descriptif du projet : <https://anr.fr/Projet-ANR-22-CE54-0008> et le carnet Hypothèses qui lui est consacré : <https://polarisation.hypotheses.org/>.

² L'analyse quantitative succède à différents travaux du même type sur le genre policier (en textométrie littéraire voir notamment le travail de Gonon *et al.*, 2018 pour l'ANR Phraseorom). L'analyse qualitative, quant à elle, s'appuie à la fois sur nos expériences de lecture et sur des travaux antérieurs, essentiellement anglophones, qui ont déjà défriché le terrain de la fiction pulp ou policière gay et lesbienne aux États-Unis (mais qui, bien sûr, ne s'intéressent pas à la question de la traduction), comme ceux de Michael Bronski (2003), Katherine V. Forrest (2005) ; Drewey Wayne Gunn (2012) ; Neil S. Plackcy (2016) et la très bonne synthèse réalisée par la Bibliothèque des littératures policières (2022).

2. L'évolution des représentations LGBTQIA+ : la Série Noire face aux autres collections françaises

Notre corpus est composé de 3015 romans publiés sur la période 1945-1989, dans des maisons d'édition distinctes (Gallimard, Fleuve Noir, Presses de la cité, Librairie des Champs Elysées) et dans des collections différentes (Série Noire, Série Blême, Spécial Police, Série Espionnage, Engrenages, Le Miroir obscur, Le Masque, Un Mystère).

Le premier résultat de notre enquête, c'est que les mots pour désigner les LGBTQIA+ ne sont pas répartis équitablement dans les collections. Le graphique ci-dessous, généré à partir du logiciel Hyperbase (Brunet 2003), révèle que, parmi celles-ci, la Série Noire sur-utilise les mots pour désigner les personnages gays ou lesbiens.

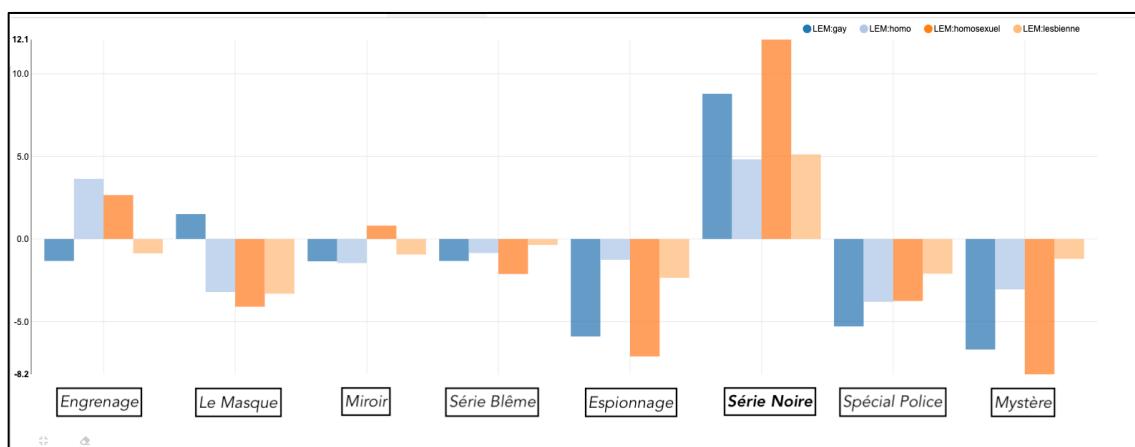


Figure 1. Répartition des lemmes gay, homo, homosexuel, lesbienne (1945-1989)

La lecture de ce graphique est simple : les bâtonnets positifs (ceux placés au-dessus de l'axe horizontal) décrivent une surutilisation des lemmes dans la Série Noire par rapport à leur utilisation dans l'ensemble du corpus. Les bâtonnets négatifs signalent au contraire une sous-utilisation des mots, dans les autres collections³.

La première observation à formuler pour décrire notre corpus en termes de représentation LGBTQIA+ relève du critère éditorial puisque les mots pour désigner les identités (Figure 1) comme les mots injurieux (Figure 2) font l'objet d'une distribution remarquable dans la Série Noire. La deuxième observation repose sur un critère linguistique : qu'il s'agisse des mots pour désigner les identités ou des mots injurieux, il s'avère que ces mots sont davantage utilisés dans les romans écrits originellement en américain que dans les romans écrits en français, en anglais ou en allemand. Enfin, si l'on considère maintenant la seule Série Noire, la dernière observation à formuler pour décrire les représentations LGBTQIA+, dans notre corpus, repose sur un critère temporel (Figure 2).

³ L'ensemble des requêtes statistiques se consacre à la sur-utilisation ou à la sous-utilisation des lemmes (indice de spécificité).

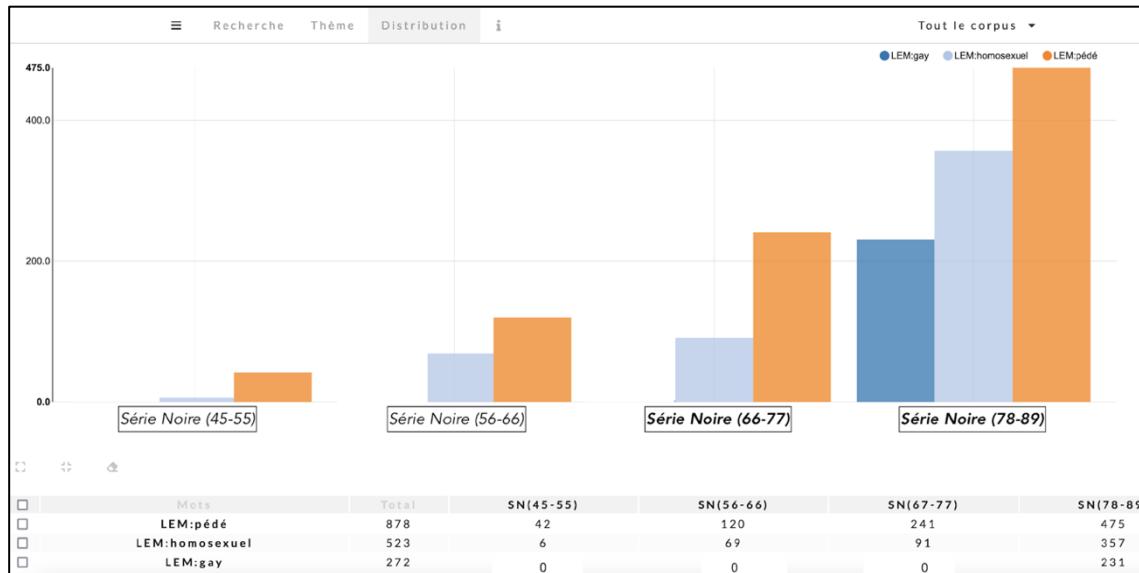


Figure 2. Diachronie dans la Série Noire

À l'intérieur de la Série Noire, qui apparaît comme la collection de romans policiers en France où les personnes LGBTQIA + sont représentées de la manière la plus significative, la fréquence des mots « gay », « homosexuel » et du terme injurieux « pédé » augmente progressivement. De plus, parmi l'ensemble des mots utilisés pour désigner les personnes LGBTQIA + dans la Série Noire, ce sont les personnages cisgenres et gays qui sont les plus nommés et cela via le désignant insultant « pédé »⁴. Enfin, on relève que la période 1978-1989 se démarque des autres – car c'est celle où les mots pour désigner les identités sont le plus utilisés – et que le mot « gay » apparaît durant cette même décennie.

Ces observations générales nous invitent à considérer les deux termes « pédé » et « gay », et les structures linguistiques récurrentes où ils s'insèrent, afin d'essayer de préciser les contextes et intentions qui déterminent leur utilisation.

3. Trajectoires lexicale et sémantique des mots pour désigner les identités

Le nuage de mots ci-dessous présente les associations lexicales récurrentes qui précèdent ou suivent le terme injurieux « pédé ».



Figure 3. Topos du déviant, thématique principale de la Série Noire

⁴ Si l'on dénombre très peu d'occurrences des mots « lesbienne », « trans » et des injures « gouine » et « transexuel », de rares occurrences figurent dans notre corpus et mériteraient un traitement singulier.

Sur le plan lexical, le mot « pédé » est systématiquement associé à d'autres termes ou expressions injurieuses (« tapette », « tante », « pédale », « tantouze », « lope », « drogué », « détraqué », « espèce de pédé », « gueule de pédé » « sale pédé »), des adjectifs (« sale », « petit », « gros », « costaud ») et des noms de métiers stéréotypés (« violoniste », « décorateur », « artiste », « écrivain »). Dans ce nuage de mots, on retrouve aussi le monde de la nuit (« boîte », « bar », « drogue »), le vocabulaire de la prostitution (« putain », « pute », « tapineur », « maquereau ») et des verbes de violence (« détester », « haïr », « cogner », « assassiner »).

Le retour au texte révèle qu'une fois que l'identité d'un personnage est nommée de manière insultante vont suivre systématiquement d'autres insultes. Dans les exemples (1) et (2), comme souvent dans notre corpus, figurent des associations reliant l'adjectif *sale* au substantif *pédé*.

(1) **Espèce de sale fumier de pédé !** criai-je à Mason. (Horace McCoy 1949 : 33)

(2) **Ta gueule, lui dit Hawes, sale pédé. Il ajusta l'arme pour tirer.** (Robin Cook 1984, chapitre 42)

Comme le suggèrent ces extraits datant de temporalités différentes, les personnages gays sont donc systématiquement insultés, privés de parole, frappés, voire tués⁵. En cela, la représentation des gays dans la fiction criminelle rejoint celle des femmes cisgenres⁶.

Dans notre corpus figure un autre topos : celui du meurtre des « pédés » (2), (3), (4).

(3) **Une espèce de pédé s'est fait trouver la couenne à coups de talon aiguillezz.** (Judith Jance 1988 : 25)

(4) **Et les citoyens respectés ne se font pas assassiner ? – Moins souvent que les putains et les pédés.** (Les Roberts 1989 : 82)

Ce topos du meurtre est mis en relief cyniquement par certains écrivains comme Les Roberts (exemple 4). Dès lors, si l'on retrouve de nombreux personnages masculins gays dans la Série Noire, cette première enquête suggère qu'il est plus souvent question de personnages typifiés ou de corps susceptibles d'être cibles de violences que de personnages développés pour l'intrigue.

Dans cette approche lexicale de notre corpus de traductions, ce sont aussi les associations récurrentes qui gravitent autour du mot « gay » à partir de la fin des années 70 qui nous intéressent. Le nuage de mots ci-dessous présente ainsi les associations lexicales récurrentes qui précèdent ou suivent le mot « gay » dans la Série Noire durant la période 1978-1989.

⁵ L'attitude de l'ouvrage ou de l'auteur peut cependant être, suivant les cas, homophobe ou pas, mais cela ne peut être apprécié que par une étude de cas qualitative (cf. partie suivante).

⁶ Au sein de POLARisation, nous engageons un chantier de recherche sur l'écriture de la gifle dans la fiction policière. <https://polarisation.hypotheses.org/category/les-coups-ont-un-genre>.

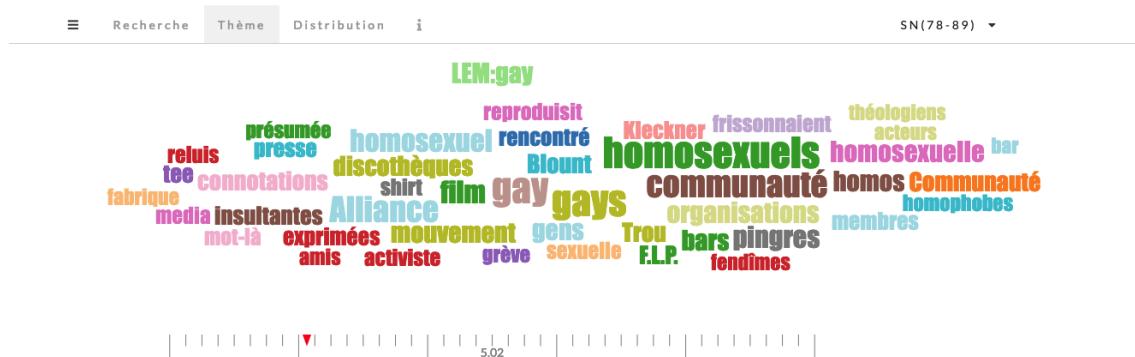


Figure 4. Le mot gay, l'avènement de nouvelles thématiques

Avec le mot « gay » qui apparaît à partir des années 70, après Stonewall donc, survient une autre thématique : celle des droits et des représentations des personnes queers. Dans ce nuage de mots, figurent les mots de la lutte LGBT (« communauté», «organisation», «grève», «mouvement», «activiste»). On retrouve aussi les items «présumée», «connotations», «homophobie» qui associés au vocabulaire métalinguistique («mot-là», «insultant») révèlent l'émergence d'un discours centré sur les représentations et la défense des droits LGBT dans le récit criminel :

- (5) Le Times Union n'avait pas publié de commentaire sur le crime [...]. Néanmoins, le journal reproduisit une lettre à l'éditeur envoyée par Hardy Monkman, président de la **Ligue gay** contre l'injustice des media, accusant le journal « de références insultantes à l'égard d'un groupe de **citoyens gays** et exigeant « un temps égal ». Ce que cela signifiait, je l'ignorais. Le **mouvement gay** avait encore une certaine force dans le canton d'Albany, mais de temps à autre, un leader faisait des déclarations publiques exprimées en termes d'une stupidité si sublime que les **homosexuels** des deux sexes, dans toute la vallée de l'Hudson, en frissonnaient ou – comme ce devait être le cas de Billy Blount – s'en fichaient et disparaissaient. (Richard Stevenson 1982 : 14)

(6) Chaque fois qu'un homosexuel est tué, sa mort crée un remue-ménage dans la **communauté gay**. Avec la peur du SIDA, l'homophobie se multiplie. J'ai reçu au moins trois garçons qui ont quitté volontairement la rue depuis l'explosion. (Les Roberts 1989 : 63)

Si le lexique pour décrire la communauté LGBT dans la Série Noire reste longtemps dominé par le mot « pédé » (faggot dans le texte original) et un contexte haineux, on observe une transformation notable à partir des années 70. Le premier changement est lexical et concerne l'émergence du mot « gay », dans les polars américains et dans leurs traductions. Outre les mots pour désigner la communauté LGBT, la méthode quantitative permet aussi de faire ressortir des structures syntaxiques récurrentes, voire des énoncés figés et stéréotypés susceptibles de nous éclairer sur les représentations LGBT dans l'histoire de la Série Noire, de la seconde moitié du XXème siècle.

4. Les mots en discours : de la prise en charge totale aux mots qui ne vont pas de soi

Plusieurs motifs se répètent dans la Série Noire – quelle que soit la période observée. La première structure repose sur la juxtaposition du verbe *être* au terme *pédé* – occupant la fonction d'attribut du sujet.

(7) Tu as dit au barman que **Harry était pédé** ? (Ed. Lacy 1953 : 73)

(8) **Rowley était pédé**, j'ai dit. (Rupert Croft-Cooke 1973 : 40)

(9) Elle avait été très déçue quand je lui avais dit qu'il **était pédé**. (Marcia Muller & Bill Pronzini 1987 : 66)

Dans ces échanges, la structure [sujet + verbe *être* + *pédé* + ponctuation finale] fait de l'identité du personnage désigné par le terme insultant *pédé* l'information principale, le prédicat de l'énoncé. Avec cette structure, que le narrateur ou l'auteur adhère ou non à l'idéologie homophobe, l'injure est totalement prise en charge énonciativement par le personnage qui prononce ces propos - sans modalisation ni commentaire. En tant que linguiste, peu nous importe l'intention de l'auteur : qu'il s'agisse des mots pris en charge par le « bon type » ou le « mauvais gars » du récit, ces énoncés circulent dans notre corpus et, en dehors, dans l'ensemble du discours social. Dans ce contexte, si la fiction policière est une « fiction de voix » qui laisse à l'oralité une place prépondérante (Levet 2024), avec ce type d'énoncés, il s'agit d'imposer le « style » de la Série Noire, à partir de l'usage de l'argot. D'ailleurs, si la structure syntaxique peut changer, le degré de prise en charge énonciative du mot « *pédé* » est systématiquement maximal, du point de vue du personnage :

(10)« Pendant que **le pédé** me jouait son petit air, l'autre gars se servait de ses yeux. » (James Hadley Chase 1949, chapitre 4)

(11)« J'ai continué à filer Carey et **le pédé**, lieutenant. » (Samuel Krasney 1962 : 77)

Dans ces contextes, l'article défini, en emploi spécifique crée paradoxalement un effet de généricté – faisant du personnage désigné par l'item « *pédé* » non plus un individu mais un type. Dans notre corpus, figure une autre structure qui apparaît dans les énumérations suivantes :

(12)C'est pas toujours marrant de gagner sa croûte comme détective. [...] Pendant des années, on ne voit que les saloperies de l'existence. On évolue dans un univers d'escrocs et de putains, de pédés et de tantouzes, de drogués, de maquereaux, d'assassins. (Day Keene 1955 : 3)

(13)Il traitait **les femmes et les pédés** de la même façon et ça marchait très bien. (Rupert Croft-Cooke 1973 : 27)

(14) Il ne fait rien de ses dix doigts. La fortune de la famille nage autour de quinze millions de dollars. Il consacre le plus clair de son temps à jouer au tennis et à défendre la démocratie contre les métèques, les pédés, les cocos, les classes inférieures et les intellos sous toutes leurs formes. (Robert Parker 1981 : 52)

(15) Aucun de mes gens ne veut travailler au marché aux puces de Berkeley. Les ethnies sont trop variées pour eux. Il y a trop de pédés et de gauchistes. (Marcia Muller 1986 : 26)

Ces énumérations portent un programme politique explicite : celui qui isole les figures sociales marginales. Dans ces exemples, l'actualisation discursive de ces figures sociales est généralisante et renvoie à l'espèce plutôt qu'aux individus. Plus précisément ici, l'exemple (12) suggère une prise en charge totale de l'idéologie véhiculée, tandis que les citations (13), (14) et (15) sous-tendent une ironie citationnelle, avec une voix discordante. Dans ce cadre, l'ironie par polyphonie fonctionne car il ne s'agit pas de la norme - ces énoncés se démarquent des autres (Hamon 1996). Outre certains énoncés ironiques, ce sont des récits dans leur intégralité qui se démarquent de la doxa dominante. Par exemple, le roman de Robert Parker *Ramdam-dame* (1981) raconte, à travers la voix du personnage masculin, une rencontre entre un gardeducorps et une lesbienne féministe. Avant cela, dans le *blond évaporé* de Joseph Hansen, publié en 1971 en Série Noire, le personnage principal et narrateur, Dave Brandsetter, n'est pas typifié et les injures pour désigner les personnes LGBT sont très peu fréquentes. Ce roman incarne un tournant et notre corpus révèle ainsi qu'à partir des années 70, l'écriture des rapports LGBT présente quelques exceptions (voir paragraphe suivant).

En France, à partir des années 70, au moment où le mot « gay » commence à être utilisé, le mot « pédé » se voit entouré de commentaires métalinguistiques, voire de procédés de rectification qui montrent une inadéquation du mot à la chose (Authier-Revuz 1984) :

(16) - **Cet homme** dans le lit a déjà beaucoup souffert. [...]
 - **Ce quoi ?**
 - **Ce pédé**, dis-je. **Cet être humain.** (Donald Westlake 1971 : 85)

(17) La dernière fois que Robbie a tourné dans un film, c'était dans « Le Calico Cat », monsieur Saxo, et vous savez quand ça s'est passé. Toute l'industrie a eu peur du sida. L'année a été maigre pour les pédés.
Je tiquai. Ce mot m'a toujours déplu et le fait qu'un gay l'emploie ne me le rendait pas plus agréable. (Les Roberts 1989 : 4)

Ces énoncés s'inscrivent dans ce que Jacqueline Authier-Revuz (1984) nomme la *modalisation autonymique*, c'est-à-dire des gloses qui surgissent au fil des discours lorsqu'un énonciateur éprouve le besoin de s'arrêter sur les mots qu'il est en train d'utiliser et qui pour lui « ne vont plus de soi ». Pour représenter, dans le discours, un mot qui ne convient pas au sujet parlant, les marqueurs sont multiples (guillemets, commentaires méta-énonciatifs). L'exemple (16) traduit une négociation linguistique, entre le narrateur et un flic brutal et homophobe,

à propos du référent désigné par les items « homme », « pédé » et « être humain ». Dans un premier temps, la remise en question porte sur la dénomination « homme » amenée par le locuteur 1 et interrogée par le locuteur 2 : « ce quoi ? ». Le premier locuteur reprend ensuite la parole pour corriger une erreur d'interprétation et réduire l'identification référentielle en utilisant, avec distance (ce que prouve la rectification qui suit) le syntagme « ce pédé ». Et puis, à l'instant même où cette désignation insultante est prononcée survient une autocorrection avec le syntagme « cet être humain ». Ce syntagme « cet être humain » est plus généralisant que « cet homme » et vise à faire comprendre à son interlocuteur que le terme « pédé » est déshumanisant. Il élève le niveau d'abstraction en apportant un effet universalisant. Dans l'exemple (17), la reformulation est interne à la narration et donc externe à l'acte de parole cité. Le vocabulaire métalinguistique (« ce mot », « emploie ») souligne la mise à distance critique de l'énonciateur vis-à-vis du mot « pédé ». Il s'agit bien ici de marquer l'inadéquation du mot à la chose, de corriger, à travers la narration, les mots de l'autre en utilisant, sans commentaire, le mot « gay ». Ainsi dans ces deux extraits peut-on lire l'émergence d'une subjectivité qui s'oppose au discours normatif sur l'homosexualité, l'opposition d'un *je-dis* face à un *on-dit*.

5. Évolution de la représentation des personnages et communautés homosexuelles dans le roman noir américain et dans sa traduction en série Noire

Ce passage en revue montre que la question de la représentation des personnages LGBTQIA+ se pose principalement à propos de la Série Noire, seule collection dans le paysage du roman policier français à leur faire une place importante. Cela reflète l'accent mis sur ces personnages par les auteurs de roman noir américain et plus généralement l'intérêt de ceux-ci pour les marges sociales. Cela n'empêche pas que, pendant longtemps, les perceptions des personnages LGBTQIA+ aient été essentiellement négatives, associées à des représentations méprisantes, à des stéréotypes et à des destins funestes. Ce n'est qu'à partir des années 1970, semble-t-il, qu'émergent une vision plus positive, associée à un éclairage critique sur le mot « pédé », à l'apparition du mot « gay » et à une représentation des personnages LGBTQIA+ comme faisant partie de communautés et non seulement comme des êtres isolés. On voudrait à présent confronter ces impressions à un aperçu qualitatif de l'évolution des représentations LGBTQIA+ dans la version originale américaine, afin d'évaluer dans quelle mesure les traductions de la Série Noire reflètent ce qui se passe dans les textes en anglais.

Commençons par noter que l'émergence de la scène gay et lesbienne dans le polar anglophone a été lente. En simplifiant un peu, on peut distinguer trois moments :

a) un premier moment dans l'entre-deux-guerres, où l'homosexualité est représentée de manière hostile ou caricaturale. On peut passer rapidement sur les romans de cette période car elle est a priori en dehors de notre champ d'étude, même si certains d'entre eux ont pu contribuer à le modeler, étant donné que nombre de romans des années 1930 n'ont été traduits, ou réédités dans la Série Noire, qu'après la guerre. C'est par exemple le cas de deux titres canoniques, *Le*

Faucon maltais (1930) de Dashiell Hammett et *Le Grand Sommeil* (1939) de Raymond Chandler, qui sont intégrés au catalogue de la Série Noire en 1950 et 1948 respectivement et font tous deux une large place à des personnages homosexuels, généralement représentés de manière très négative, même si l'on peut noter une certaine ambivalence chez Chandler.

b) un deuxième moment dans l'après-guerre (1945-début des années 1960), quand le roman noir américain commence à délaisser les détectives privés pour se focaliser sur les marges sociales. Nombre de récits adoptent alors le point de vue de personnages que le poète et critique Kenneth Rexroth appelait des « désaffiliés » (Rexroth 1957 : 29), ou le sociologue Howard Becker des « déviants ». Becker, dans son livre *Outsiders* (1963), définit la déviance comme la désobéissance aux règles du groupe (1963/1991 : 8). Ce terme englobe des personnes qui n'ont pas nécessairement grand chose à voir les unes avec les autres, sauf justement « le fait et l'expérience d'être étiquetés comme déviants » (1963/1991 : 9, notre traduction). Et il va de soi que plus les règles du groupe sont contraignantes sur les plans politique, juridique, racial ou sexuel, comme c'était le cas dans la société américaine très normée des années 1950, plus la polarisation entre le groupe et les personnes étiquetées comme déviants sera forte.

Si l'on considère le roman noir de l'après-guerre, on s'aperçoit donc qu'il met en scène toute une population marginale, dont il raconte les histoires avec souvent une bonne dose d'empathie : vagabonds, alcooliques, psychopathes, nymphomanes, toxicomanes, délinquants juvéniles, tueurs, voleurs, kidnappeurs, escrocs, prostituées, homosexuels, travestis, personnages issus de minorités raciales et combinaisons diverses de tout cela. Parmi eux, les personnages homosexuels commencent à être valorisés en tant que rebelles à l'ordre social. On voit même apparaître dans les années 1950 toute une vague de paperbacks gays, qui ne sont pas forcément criminels mais croisent parfois le champ du polar⁷.

Pour illustrer cette transformation, on peut citer un roman-charnière : *Kiss Tomorrow Goodbye* (1948) de Horace McCoy, traduit en français dans la Série Noire par Marcel Duhamel et Max Roth sous le titre *Adieu la vie, adieu l'amour* (1949). Le protagoniste et narrateur du récit est un tueur psychopathe à la fois féroce et très intelligent, nommé Ralph Cotter. Il y a dans son récit une scène clé, quand il se rend dans une boîte d'homosexuels et lesbiennes à la recherche d'un contact criminel. Il a d'abord la nausée face aux personnes qui s'y retrouvent, et l'exprime de manière ultra-homophobe. Mais il est tout à coup frappé d'une illumination et la situation se renverse :

Pushing my way through this laughing, shouting crowd, [...] I made a sudden and extraordinary discovery. The noxiousness and disgust I had felt a few moments earlier were gone, my own strength and virility, of which I was so proud when I entered, with which I could prove our difference, now served only to emphasize our sameness. We all had a touch of twilight in our souls; in every man there are homosexual tendencies, this is immutable, there is no variant [...]. The sameness was of the species, of the psyche, of the... They were rebels, too, rebels introverted; I was a rebel extroverted - theirs was the force that did not kill, mine was the force that did kill... (McCoy 1948: 254)

⁷ Voir à ce sujet Bronski (2003) et Forrest (2005).

Je me frayais un chemin à travers cette foule qui riait et criait, [...] quand je fis une découverte soudaine et extraordinaire. La répugnance et le dégoût que j'avais ressentis quelques instants plus tôt avaient disparu, et ma force et ma virilité, dont j'étais si fier en entrant, avec lesquelles je croyais prouver ma différence, ne faisaient que souligner notre identité. Nous avions tous une part de crépuscule dans nos âmes ; en tout homme il y a des tendances homosexuelles, c'est immuable, cela ne varie jamais [...]. L'identité était une identité d'espèce, une identité de la psyché, de la... Ils étaient des rebelles, eux aussi, des rebelles introvertis : moi j'étais un rebelle extraverti. Leur force était la force qui ne tuait pas ; ma force était la force qui tuait... (notre traduction)

Ce passage représente une mutation radicale. On y voit en effet quelque chose d'impensable dans le roman noir d'avant-guerre : le moment où le narrateur se transforme sous les yeux des lecteurs, en abandonnant son hostilité virulente envers les personnes homosexuelles des deux sexes et en reconnaissant son identité commune avec elles. On peut rapprocher ce retournement de la publication la même année (1948), du rapport d'Alfred Kinsey, *Sexual Behavior in the Human Male* (« Comportement sexuel du mâle humain »), révélant que 37 pour cent de la population masculine américaine avait connu des expériences homosexuelles. Dans le même esprit, on notera que l'antihéros et narrateur de McCoy et les personnes gays et lesbiennes qui l'entourent ne sont plus séparés par une barrière ontologique : désormais, ils incarnent seulement des modalités variables d'une même rébellion contre la société (« introverties » ou « extraverties » mais non plus « inverties » ni « perverties », comme on disait auparavant).

L'autre nouveauté du livre de McCoy est qu'il montre un *milieu* homosexuel et non plus des personnages isolés comme au temps de Hammett. La figure de l'homosexuel n'est plus un être solitaire. Elle fréquente un espace communautaire avec sa culture propre, l'*underground* gay de villes comme New York ou San Francisco, proche de l'*underworld* du roman noir en tant que milieu hors-la-loi lui aussi.

c) On peut situer un troisième moment dans notre histoire, entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, autour de la rébellion du Stonewall Inn, à Greenwich Village (juin 1969), qui est considérée comme le début de la *gay liberation* aux Etats-Unis. C'est le moment où la culture gay commence à s'affirmer et s'afficher publiquement avec fierté. Ce tournant se reflète dans le polar américain, comme on voudrait le suggérer à travers trois ouvrages représentatifs.

Ainsi, dans *A Jade in Aries* (1970) de Donald Westlake, publié sous le pseudonyme de Tucker Coe, l'ex-policier Mitch Tobin enquête sur le meurtre d'un mannequin noir dans la bohème homosexuelle de Brooklyn. Tout au long du récit, il s'oppose à un flic brutal et homophobe qui représente la position sociale hostile dominante. La narration véhicule encore certains clichés archaïques et maladroits, mais elle montre aussi quelque chose de nouveau : un travail d'introspection du héros-narrateur, Mitch Tobin, dont la perception des homosexuels, au départ distante, se charge d'empathie au fil du roman. On peut rapprocher cette transformation de la « modalisation autonymique » mentionnée plus haut. Il ne s'agit pas, comme au temps de McCoy, de reconnaître la puissance de rébellion des personnes homosexuels, mais au contraire de dissiper leur aura

d'altérité sulfureuse pour les faire rentrer dans la normalité. Citons une scène où Tobin est témoin d'un baiser entre hommes :

I thought, *I should feel disgusted*, but I didn't, I felt nothing about it at all. I had as much reaction as I would have to seeing an automobile go by in the street. But then, as I neared the top of the stairs, I finally did have a reaction of sorts: surprise. At myself. I had always thought that in eighteen years on the New York police force, I had seen just about everything there was to see, but I had never before in my life seen two homosexuals kiss. And now that I had, the only reaction I could dredge up was surprise at never having seen it happen before. (Westlake 1970/1975: 79-80)

J'ai pensé : *ça devrait me dégoûter*, mais ça n'était pas le cas, ça ne me faisait ni chaud ni froid. Ça ne me faisait pas plus réagir que si j'avais vu passer une automobile dans la rue. Mais en arrivant en haut des escaliers j'ai fini par avoir une sorte de réaction : de la surprise. Envers moi-même. J'avais toujours pensé qu'au cours des 18 années que j'avais passées à la police de New-York, j'avais vu à peu près tout ce qu'on peut voir mais je n'avais jamais vu de ma vie deux homosexuels s'embrasser. Et maintenant que je le voyais, la seule réaction que je pouvais trouver en moi, c'était de la surprise de n'avoir jamais vu une telle scène auparavant. (notre traduction)

On relève ici un tournant, où le narrateur reconsidère sa propre attitude vis-à-vis de l'homosexualité et où, ce faisant, la marge, l'exception, deviennent en quelque sorte ordinaires.

C'est au cours de ces mêmes années qu'apparaissent les premiers détectives homosexuels du roman noir. Au départ, ce sont des créatures hybrides et artificielles, marquées par les signes de l'altérité sociale, comme dans le livre de George Baxt, *A Queer Kind of Death* (1966) dont le héros, Pharoah Love, est un détective qui appartient à plusieurs communautés minoritaires, puisqu'il est à la fois gay, juif et noir. Mais très vite ces détectives se normalisent : de ce point de vue, le vrai tournant se situe dans le roman *Fadeout* de Joseph Hansen, écrit en 1967 mais publié seulement en 1970, après Stonewall donc, après s'être pendant trois ans heurté au refus des éditeurs. Il s'agit du premier titre d'une série consacrée au privé californien Dave Brandsetter, qui se poursuivra jusqu'en 1991 et en comprendra onze autres. Contrairement au détective de George Baxt, dont la nature d'outsider est soulignée par le récit, Brandsetter s'affirme dans ces livres comme un détective gay évoluant à l'air libre et au grand jour. Ce que ce roman a de spectaculaire, c'est justement le fait que l'homosexualité n'y a rien de spectaculaire. Même s'il couche avec des hommes, Brandsetter a le même comportement hard-boiled que les détectives de Raymond Chandler ou Ross Macdonald. Comme eux – et contrairement à Pharoah Love – il est le narrateur de son histoire. Avec lui, on peut dire que les personnages gays acquièrent une pleine reconnaissance, non plus dans les marges, mais au centre du récit policier.

Or, cette évolution ne se reflète pas de manière automatique ni transparente dans les traductions françaises de la Série Noire.

Ainsi, en ce qui concerne le tournant de l'après-guerre illustré par *Kiss Tomorrow Goodbye* de McCoy, on relève que la traduction de ce roman par Marcel Duhamel et Max Roth coupe le passage cité en exemple, exactement au moment

où Ralph Cotter fait la « découverte soudaine et extraordinaire » de son identité partagée avec les homosexuels. Cette coupe inverse complètement le sens de la scène et même celui du roman tout entier, qui reste bloqué sur des positions homophobes. Il est probable que cette trahison n'est pas due au hasard mais à une position éditoriale systématique, le même Duhamel refusant par la suite plusieurs paperbacks criminels à thème homosexuel, comme *Whisper His Sin* de Vin Packer et *Strange Sisters* de Fletcher Flora, qui lui sont proposés pour la Série Noire par l'agent littéraire Maurice Renault en 1957 et 1962 respectivement⁸. Il semble donc qu'il y ait chez Duhamel une résistance à la représentation positive de l'homosexualité dans sa collection.

Cette résistance se retrouve encore dans les années 1960 et 1970, comme le suggèrent les traductions en Série Noire des trois romans que nous avons cités, *A Jade in Aries*, *A Queer Kind of Death* et *Fadeout*. De ce point de vue, les titres français choisis pour ces trois romans sont éloquents. *A Queer Kind of Death* est traduit par *Drôle de sauna*, ce qui semble incompréhensible étant donné qu'il n'y a pas de sauna dans le récit : peut-être l'expression renvoie-t-elle au fait que la victime est assassinée par électrocution dans sa baignoire, ou à l'idée stéréotypée du sauna comme lieu de rencontre homosexuelle. *Fadeout* est traduit en français sous le titre équivoque d'« Un blond évaporé », qui renvoie au stéréotype de l'homosexuel efféminé ou victime de violences⁹. Quant à *A Jade in Aries*, qui en anglais évoque les signes du zodiac (*Aries* étant le bétail), il paraît en Série Noire sous le titre *Tantes à gogo*, ce qui en fait une sorte de précurseur de *La cage aux folles*. Or, le propos du roman est justement de déconstruire une telle vision, comme le montre le paragraphe cité plus haut, où Mitch Tobin s'étonne de ne pas s'étonner en étant témoin d'un baiser entre hommes. Ce paragraphe avait lui aussi été coupé de la version française en Série Noire. Comme dans la traduction de *Kiss Tomorrow Goodbye* de McCoy, ce qui est visé, c'est l'introspection du narrateur et la révision de son attitude vis-à-vis de la communauté homosexuelle. Là encore, le fait qu'il ne s'agisse pas d'un hasard mais d'une politique éditoriale semble confirmé par la présentation de l'histoire donnée sur la quatrième de couverture du roman (consultable aujourd'hui encore sur le site des éditions Gallimard), qui ne laisse guère de doute à ce sujet :

Il y en avait une qui pleurait son chéri assassiné, une qui faisait la retape à l'insu de son amant officiel, d'autres qui se chamaillaient, d'autres qui minaudaient, qui s'embêtaient dans la vie, il y en avait une qui avait tué pour qu'on ne découvre pas qu'elle menait une existence dévergondée. Ah! les femmes, direz-vous. Le hic, c'est que ce n'étaient pas des femmes. Mais des messieurs¹⁰.

⁸ Voir échanges épistolaires entre Maurice Renault et Marcel Duhamel, Bibliothèque des littératures policières, Paris.

⁹ Dans cette première enquête du détective Dave Brandstetter, celui-ci repense souvent à son ancien amant Rob, décédé quelques années avant le début de l'intrigue. Dans la traduction française, quand il est question du corps de l'ancien amant, il est plus souvent question du corps agonisant à l'hôpital que du corps désiré. De surcroît, alors que le roman de Hansen se termine sur des scènes d'amour physique, celles-ci sont supprimées dans la traduction française de 1971, dans laquelle trois chapitres (dont le dernier) manquent à l'appel.

¹⁰ <https://www.gallimard.fr/catalogue/tantes-a-gogo/9782070484522> (consulté le 29 juin 2025).

Conclusion

Afin de combiner les approches quantitative et qualitative de notre champ d'étude, nous sommes partis d'une enquête statistique consacrée aux mots privilégiés dans les traductions françaises de polars américains pour nommer la communauté LGBTQIA+ (1.), avant de nous focaliser sur l'étude d'items récurrents pour désigner, ou stigmatiser, cette communauté, en particulier « pédé » et « gay » (2.), avant d'aborder la mise en discours de ces termes (3.). Pour finir, nous avons confronté ces résultats à certains romans américains qui ont marqué l'histoire des représentations LGBTQIA+ dans le polar, et à leur traduction française, en suggérant que l'évolution progressiste qui a eu lieu aux États-Unis, portée par ces romans entre autres, ne s'est reflétée qu'imparfaitement en France (4.), même quand les romans étaient eux-mêmes traduits en Série Noire.

Pour terminer, nous voudrions revenir sur la traduction du lexique, et particulièrement sur ce mot central à notre problématique, « queer », qu'on trouve par exemple dans *A Queer Kind of Death* de Baxt. Ce mot ambivalent, qui signifie aussi « étrange », « inattendu » ou « excentrique », a très souvent été employé dans le roman policier classique non seulement en lien avec l'homosexualité mais aussi pour signaler une situation qui déroge à la norme, sans contexte homosexuel. Le titre du roman de Baxt joue sur ce double sens. Il montre comment le vocabulaire propre au roman policier est propice à l'émergence d'une reconnaissance homosexuelle, en opérant un glissement entre le *queer* criminel et le *queer* homosexuel, elle-même préparée par la focalisation du roman noir américain sur la déviance.

Dans le roman de Westlake, *A Jade in Aries*, le mot « queer » est généralement traduit par « pédéraste ». Or, si *queer* est en anglais un mot ambivalent, qui peut être insultant ou valorisant suivant les cas, et sur les sens duquel on peut jouer, en français « pédéraste » est forcément condamnable, et de surcroît renvoie étymologiquement à l'attrance d'hommes adultes pour de jeunes garçons. D'une manière plus générale, le lexique français n'offre pas de termes aussi riches de possibilités que « queer », raison pour laquelle ce mot (comme le mot « gay »¹¹) a récemment été adopté dans notre langue, comme indiquant l'homosexualité non pas seulement en tant qu'orientation sexuelle, mais plutôt comme un positionnement en dehors de l'hétéronormativité¹². Citons à ce propos la définition de « queer » dans le Petit Robert, où le mot est entré en 2018 : « Personne dont l'orientation ou l'identité sexuelle¹³ ne correspond pas aux modèles dominants ».

Ces différences linguistiques entre l'anglais et le français peuvent bien sûr servir à articuler des positions idéologiques divergentes, liées à la perception de ce qu'on a appelé la « déviance » en anglais et en français. On l'a vu, dans le contexte américain, le « déviant » cache un potentiel de rébellion positive (dont le roman noir est une scène privilégiée), au sens précisément où, en tant que

¹¹ Même si le mot « gay » n'est pas aussi inclusif, en français, qu'en anglais.

¹² Le mot « gay » en français aurait donc moins été importé pour des raisons inclusives que le mot « queer ».

¹³ Écartant l'identité de genre.

personne désaffiliée, marginale et minoritaire, il transgresse les « règles du groupe » et « ne correspond pas aux modèles dominants ». Mais, dans un contexte français où la rébellion s'est longtemps exprimée plutôt en termes de classes, par exemple à travers un vocabulaire marxiste, la déviance a longtemps été tenue séparée de cette positivité rebelle. Elle a été cantonnée dans le domaine du pathologique et considérée, dans une vision lombrosienne, comme une tare psychologique et physiologique¹⁴. C'est une hypothèse qu'il nous faut encore étayer, mais il nous semble qu'elle explique au moins en partie la résistance de la traduction française aux mutations progressistes du roman noir américain et aux revendications minoritaires qui s'y expriment.

BIBLIOGRAPHIE

- Authier-Revuz, J. (1984) « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », *Langages* 73 : 98-111.
- Baxt, G. (1966) *A Queer Kind of Death*, New York: Simon & Schuster. Traduction française par G. Louédec (1967) *Drôle de sauna !*, Paris : Série Noire.
- Becker, H. S. (1963/1991) *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance*, New York: Free Press, 2nd edition.
- Bibliothèque des littératures policières (2022) « Polar et homosexualité », 09/06/2022, <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/decouverte/focus/polar-homosexualite-01> (consulté le 25 juin 25).
- Bronski, M. (2003) *Pulp Friction: Uncovering the Golden Age of Gay Male Pulps*, New York : St. Martin's Griffin.
- Brunet, E. (2003) « Peut-on mesurer la distance entre deux textes ? », *Corpus* 2, en ligne, <https://doi.org/10.4000/corpus.30>.
- Chandler, R. (1939) *The Big Sleep*, New York : Knopf. Traduction française par B. Vian (1948) *Le Grand sommeil*, Paris : Série Noire.
- Cook, R. (1984) *The Devil's Home on Leave*, London : Martin Secker & Warburg Ltd. Traduction française par J.B. Piat (1984) *Les mois d'avril sont meurtriers*, Paris : Série Noire.
- Croft-Cooke, R. (1973) *Nasty Piece of Work*, London : Martin Secker & Warburg Ltd. Traduction française par J. Hérisson (1973) *Au charbon les hommes !*, Paris : Série Noire.
- Hadley Chase, J. (1949) *You Never Know with Women*, London : Jarrolds. Traduction française par J. Sendy (1949) *Garces de femmes*, Paris : Série Noire.
- Flora, F. (1954) *Strange Sisters*, New York : Lion Books.
- Forrest, K. V. (2005) *Lesbian Pulp Fiction: The Sexually Intrepid World of Lesbian Paperback Novels 1950-1965*, San Francisco : Cleis Press.

¹⁴ Rappelons que, par la loi du 6 août 1942, le régime de Vichy avait pénalisé les relations homosexuelles, qui avaient été décriminalisées en 1791. La loi de 1942 ne sera abrogée qu'en 1982 et l'homosexualité retirée de la liste des maladies mentales en 1992 seulement. Aux États-Unis, l'Association psychiatrique américaine l'avait retirée de sa liste en 1973.

- Gonon, L., V. Goossens, O. Kraif, I. Novakova, J. Sorba (2018) « Motifs textuels spécifiques au genre policier et à la littérature “blanche” », 6e CMLF, Université de Mons, Belgique.
- Gunn, D. W. (2012) *The Gay Male Sleuth in Print and Film: A History and Annotated Bibliography*, Lanham : Scarecrow Press.
- Hamon, P. (1996) *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris : Hachette Université.
- Hammett, D. (1930) *The Maltese Falcon*, New York : Knopf. Traduction française par H. Robillot (1950) *Le Faucon de Malte*, Paris : Série Noire.
- Hansen, J. (1970) *Fadeout*, New York : Harper & Row. Traduction française par F. Robinet (1971) *Un blond évaporé*, Paris : Série Noire.
- Jance, J. (1987) *Taking the Fifth*, New-York : Avon. Traduction française par J.M. Alamagny (1988) *Coups de pompes*, Paris : Série Noire.
- Keene, D. (1953) *Mrs Homicide*, New York : Ace Books. Traduction française par H. Couppié (1955) *Mort aux rouquines*, Paris : Série Noire.
- Kinsey, A. (1948) *Sexual Behavior in the Human Male*, Philadelphia : Saunders.
- Krasney, S. (1961) *A Mania For Blondes*, New York : Ace Books. Traduction française par J. Debruz (1962) *Blonde hécatombe*, Paris : Série Noire.
- Lacy, Ed. (1952) *Sin in Their Blood*, New York : Eton Books. Traduction française par J.-G. Marquet (1953) *Chasse aux sorcières*, Paris : Série Noire.
- Levet, N. (2024) « Du polar “amerloque” au roman de langue verte : enjeux génériques du style “roman noir” », in D. Rabaté, V. Berthelier, M. Vervel (éds.) *Polar et styles d'époque, Styles du roman policier*, en ligne, <http://www.fabula.org/colloques/document12580.php> (consulté le 19 janvier 2025).
- Muller, M. (1984) *Leave a Message for Willie*, New York : St Martins Press. Traduction française par M. Charvet (1986) *Les puces tuent*, Paris : Série Noire.
- Muller, M. et B. Pronzini (1986) *Beyond the Grave*, New York : Walker and Company. Traduction française par M. Charvet (1987) *Mais où sont les trésors d'antan*, Paris : Série Noire.
- Roberts, L. (1988) *Not Enough Horses*, New York : St Martins Press. Traduction française par M. Charvet (1989) *Les trottoirs de Santa Monica*, Paris : Série Noire.
- McCoy, H. (1948) *Kiss Tomorrow Goodbye*, New York : Random House. Traduction française par M. Duhamel et M. Roth (1949) *Adieu la vie, adieu l'amour*, Paris : Série Noire.
- [Meaker, M.] Packer, V. (1954) *Whisper His Sin*, New York : Gold Medal.
- Parker, R. (1980) *Looking for Rachel Wallace*, New York : Seymour Lawrence. Traduction française par M. Deutsch (1981) *Ramdam-Dame*, Paris : Série Noire.
- Plackcy, N. S. (2016) « The Gay Detective : Homosexuality in Crime Fiction », *Criminal Element* (15/11/2016), en ligne, <https://www.criminalelement.com/the-gay-detective-homosexuality-in-crime-fiction-comment-sweepstakes/> (consulté le 25 juin 25).
- Rexroth, K. (1957) « Disengagement: The Art of the Beat Generation », *New World Writing* 11: 28-41.

- Stevenson, R. (1981) *Death Trick*, Glasgow : William Collins & Co. Traduction française par M. Charvet (1982) *Les damnés du bitume*, Paris : Série Noire.
- [Westlake D.] Coe, T. (1970/1975) *A Jade in Aries*, London : Sphere Books. Traduction française par F. Robinet (1971) *Tantes à gogo*, Paris : Série Noire.