

uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES ET POSTOCTORALES



uOttawa

L'Université canadienne
Canada's university

FACULTY OF GRADUATE AND POSDOCTORAL STUDIES

Maria Sierra Cordoba Serrano
AUTEUR DE LA THÈSE / AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (traductologie)
GRADE / DEGREE

Département de traduction et d'interprétation
FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT / FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

Cartograophie socio-traductionnelle des transferts littéraires Québec-Espagne (1975-2004)

TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS

Clara Foz
DIRECTEUR (DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS SUPERVISOR

Dominique Bourque
CO-DIRECTEUR (CO-DIRECTRICE) DE LA THÈSE / THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS (EXAMINATRICES) DE LA THÈSE / THESIS EXAMINERS

Annie Brisset

Linda Pietrantonio

Hélène Buzelin

Anthony Pym

Gary W. Slater
Le Doyen de la Faculté des études supérieures et postdoctorales / Dean of the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies

Cartographie socio-traductionnelle des transferts littéraires Québec-Espagne (1975-2004)

MARÍA SIERRA CÓRDOBA SERRANO

Directrice : Clara Foz
Codirectrice : Dominique Bourque

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de doctorat en traductologie (spécialisation en études canadiennes)

École de traduction et d'interprétation
Faculté des arts
Université d'Ottawa

© María Sierra Córdoba Serrano, Ottawa, Canada, 2009

Library and
Archives Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence
ISBN: 978-0-494-51810-6
Our file Notre référence
ISBN: 978-0-494-51810-6

NOTICE:
The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:
L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

Canada

Table des matières

Résumé ..... **iv**
Abstract ..... **v**
Remerciements ..... **vi**

PARTIE I : PROLÉGOMÈNES 1

CHAPITRE 1 : Introduction **2**
1.1 Délimitation et intérêt de l'objet d'étude *6*
1.1.1 Le choix des espaces socio-culturels et de la période étudiée 6
1.1.2 La délimitation du corpus 13
1.2 Le cadre théorique *26*
1.3 Méthodologie générale *69*

PARTIE II : UN TRANSFERT FORTEMENT INSTITUTIONNALISÉ 80

CHAPITRE 2 : La fiction québécoise traduite en Espagne : une question de réseaux **81**
2.1 Culture et politique étrangère *81*
2.1.1 La place de la diplomatie culturelle dans la politique étrangère canadienne 82
2.1.2 La place de la diplomatie culturelle dans la politique internationale québécoise 91
2.2 Relations institutionnelles culturelles entre les aires sources et cibles : Espagne-Canada/Espagne-Québec/Québec-Catalogne *96*
2.3 Cartographie institutionnelle *100*
2.3.1 Réseaux institutionnels des espaces sources 102
2.3.2 Réseaux institutionnels des espaces cibles 130

PARTIE III : TRADUIRE LA POLYPHONIE 135

CHAPITRE 3 : Une nouvelle voix se joint au chœur **136**
3.1 Ouvrir la voix/e : survol de l'écriture des femmes au Québec (1975-2004) *138*
3.2 Reprendre la parole perdue : survol de l'écriture des femmes en Espagne (1975-2004) *149*
3.3 L'écriture québécoise des femmes en traduction espagnole et catalane (1975-2004) *163*
3.3.1 *Baroque d'aube* traduit en Espagne : une « re-belle et infidèle »? 201

CHAPITRE 4 : Et d'autres voix font écho 227
4.1 Ces étrangers d'icitte : l'écriture migrante au Québec (1975-2004)..... 227
4.2 Ces étrangers du dehors : peut-on parler d'écriture migrante en Espagne? (1975-2004) 241
4.3 Traduire la polyphonie : l'écriture migrante québécoise en traduction espagnole (1975-2004) 252
4.3.1 Étude de cas : *Pasos,* une relation ambivalente avec l'Autre migrant..... 285

PARTIE IV : TRADUIRE LA « SPÉCIFICITÉ QUÉBÉCOISE » 301

CHAPITRE 5 : Des long-sellers et des best-sellers québécois 302
5.1 La « spécificité québécoise » : un concept changeant..... 302
5.1.1 Un observatoire privilégié de luttes symboliques: la traduction catalane et espagnole de *Maria Chapdelaine* 306
5.1.2 Gaétan Soucy ou comment universaliser la spécificité 335
5.1.3 *Flagging the nation* : la traduction de la littérature québécoise pour la jeunesse en Espagne 354

CONCLUSIONS 383

BIBLIOGRAPHIE.....396

ANNEXE 1.....417
ANNEXE 2.....422
ANNEXE 3.....426

Résumé

En tant que pratique culturelle située au-delà des frontières linguistiques et nationales, la traduction est placée au cœur des échanges internationaux entre divers espaces culturels qui négocient, de manière plus ou moins conflictuelle, la manière dont ils se perçoivent et échangent entre eux.

Afin d'analyser la traduction sous l'angle culturel, mais aussi de déterminer la manière dont les champs culturels négocient leur rapport à l'Autre dans la matérialité du texte, je combine deux approches, sociologique et sémiotique. Pour ce faire, d'une part, je me sers d'un cadre théorique incorporant la théorie sociale de Pierre Bourdieu (1992), à laquelle j'injecte le concept de « réseaux » pour rendre compte des relations effectives entre les agents et des relations qui dépassent les frontières nationales. D'autre part, j'emprunte plusieurs concepts et principes méthodologiques à la théorie du polysystème formulée par Even-Zohar (1978) et à l'approche descriptive inaugurée par Toury (1995) qui en découle.

Sur ces bases théoriques, ma thèse porte sur la production littéraire québécoise traduite vers l'espagnol et vers le catalan entre une date clé de l'histoire espagnole contemporaine, 1975, et 2004.

Après la présentation du cadre théorique et méthodologique (chapitre 1), ma thèse est divisée en deux grandes sections. La première section (chapitre 2) vise à mettre au jour les stratégies institutionnelles d'exportation et de promotion de la fiction québécoise en Espagne. La deuxième section, divisée en trois chapitres, examine le corpus proprement dit. Sont d'abord étudiés les facteurs structuraux (sociaux et littéraires) et, par voie de conséquence, les différentes logiques (politique, économique et littéraire) qui pèsent sur la phase de sélection, production et réception des bien transférés, ainsi que les agents qui ont un rôle central dans ces phases (e.g. éditeurs, directeurs de collection, traducteurs, etc.). Dans ce dernier cas, j'analyse leur trajectoire (Bourdieu, 1992) pour déterminer dans quelle mesure ces trajectoires, de même que d'autres aspects liés à la sociologie de l'institution se manifestent dans les textes traduits, mais également dans la classification ou *branding* des œuvres traduites. Étant donné que production et légitimation sont étroitement imbriquées (Dubois, 1978), est ensuite analysée la réception critique du corpus à l'étude.

Abstract

As a practice situated beyond national and linguistic borders, literary translation is located at the heart of international exchanges. It falls between various cultural spaces, which are negotiating, with a variable degree of conflict, the ways in which they perceive one another and interact. Translation, as we know, cannot be considered a mere textual practice operating on two symmetrical languages, but as a practice where the product is subjected to the same symbolic violence as other cultural goods.

In order to analyze translation from this angle, while also studying the way in which these cultural spaces negotiate their relationship to the Other within the text itself, I combine two approaches - one sociological, the other semiotic. More specifically, the project draws on a theoretical framework incorporating the social theory of Pierre Bourdieu (1992) to which I inject the concept of "networks" to explain the effective relationships between agents within, and beyond, national borders. Interwoven with this are concepts and methodological principles borrowed from the Polysystem Theory (PT) formulated by Even-Zohar (1978) and from the descriptive approach (Toury, 1995) which follows it.

On this theoretical foundation, my thesis looks at Quebec literature translated into Spanish and Catalan between 1975 – a key date in contemporary Spanish history (the end of Franco's dictatorship) – and 2004.

After presenting the theoretical and methodological framework (chapter 1), the thesis is divided into two main sections. The first section (chapter 2) aims to reveal the institutional strategies for exporting and promoting Quebecois fiction in Spain. The second section (chapters 3, 4, and 5) examines the corpus itself. Here I study the structural factors (social and literary), and by extension, the different logics (political, economic and literary) that influence the selection, production and reception of the transferred goods. I also analyse agents who have a central role in these phases, analyzing their trajectories (Bourdieu, 1992) within the literary fields to determine to what extent these, as well as other structural factors, have impacted the translated text and it's branding. Given that production and legitimation are tightly interlinked (Dubois, 1978), the critical reception of the corpus is also analyzed.

Remerciements

J'aimerais tout d'abord adresser mes plus grands remerciements à ma directrice, Clara Foz, et à ma codirectrice, Dominique Bourque. Merci de vos conseils, de vos corrections minutieuses et de votre patience pour la lecture, entre autres choses, de plus de 500 notes en bas de pages! Mais surtout, merci de votre profonde qualité humaine : votre encouragement à chacune des nombreuses étapes.

También me gustaría dar las gracias a Rainier Grutman, por las enriquecedoras charlas que he tenido el placer de compartir con él, por transmitirme con generosidad su pasión por la teoría. A Carmen Mata quisiera agradecer haberme apoyado en todo momento, por ponerme en contacto con escritores y editores y por tener siempre bellas palabras para animarme en los momentos de desaliento.

Merci à ma réviseure Josée Gonthier de sa fiabilité, sa patience et son professionnalisme, mais aussi de sa générosité.

Je remercie María Jesús Bronchal, Laura Ballesteros, Catherine Montgomery, Jesús Espiro, Maria Ángels Vilana et David Zabala, qui ont bien voulu m'accorder de leur temps précieux pour des entrevues. Merci à tous ceux qui ont répondu à mes questionnaires et mes courriels : Lídia Anoll, Anik Lapointe, Mari Jose Ruiz, Joan Pau Hernàndez, Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, Beatriu Cajal, Marisa Calés, Marta Tey, Alix Leveugle, Silvia Duso, Patricia Claxton, Pilar Giralt Gorina, etc.

Pour l'appui financier, merci à la Faculté des études supérieures, à l'École de traduction et d'interprétation, à l'Association des professeurs à temps partiel de l'Université d'Ottawa, mais aussi à Dominique Bourque de m'avoir embauchée systématiquement pendant 4 ans pour travailler sur son projet sur le dé-marquage des catégories de sexe. Ce projet m'a non seulement enrichie sur le plan intellectuel, mais il m'a aussi permis de survivre durant les premières années du doctorat où, en tant qu'étudiante internationale, l'appui financier dont je disposais était plus limité. Enfin, l'accomplissement de cette recherche n'aurait été pas possible sans la bourse de doctorat du CRSH.

Gracias a mi familia, quien, sin entender muy bien por qué tanto estudiar, ha sabido creer en mí. Esta tesis se la dedico a mi madre, que ha sabido transmitirme su tesón, coraje, y su espíritu de lucha, por enseñarme que los obstáculos no lo son tanto si a uno le apasiona lo que hace.

Last but certainly not least, my thanks go to Brian, without whom I couldn't have finished this adventure. Thank you for your unconditional support, your patience, and for being there for every single up and down. Thank you for the fascinating discussions about method and ethics, for being generous with your time, for making meals, for doing the laundry, proofreading, helping with letters and grant applications, and most of all, for bringing light in moments of darkness. I can't express with words how much I owe you.

PARTIE I

Prolégomènes

CHAPITRE 1 :
INTRODUCTION

Tout projet de recherche, à quelques exceptions près, comporte un élément autobiographique. Celui que le lecteur s'apprête à lire ne fait pas exception à la règle. L'itinéraire transatlantique parcouru par les biens culturels dont nous suivrons la piste dans la présente thèse est loin de nous être étranger…

Le trajet Ottawa-Madrid s'effectuera via Montréal et Barcelone, arrêts obligatoires pour observer les points de convergence entre différents groupes culturels dont les relations asymétriques sont source de conflits sur le plan politique, mais aussi sur le plan symbolique.

À n'en pas douter, notre emplacement actuel, Ottawa, nous a donné le recul spatial et conceptuel nécessaire pour étudier le « terrain de l'action » observé.

En choisissant d'examiner les échanges littéraires du Québec vers l'Espagne, nous voulions explorer un univers social nouveau à nos yeux, l'espace canadien, avec toutes ses contradictions et sa complexité, mais aussi redécouvrir, en tant qu'observatrice externe, notre espace d'origine : le champ social espagnol.

Le traductologue irlandais Michael Cronin rappelle souvent qu'il lui a fallu aller au Québec pour redécouvrir l'Irlande… cette recherche tient du même principe. Normalement, nous découvrons la nouveauté en y appliquant le schéma du connu et c'est ainsi que nous nous rendons compte des limites de ce que nous connaissions déjà, et donc de la nécessité de le redécouvrir. Dans ce sens, la traduction constitue une alliée de taille, puisque la rencontre frontale avec l'Autre qu'elle entraîne nous apprend autant du Soi que de l'Autre.

L'idée de ce projet est ainsi née d'une simple curiosité…

À peine arrivée au Canada et habituée au discours en vertu duquel la meilleure traduction est celle où le lecteur oublie qu'il s'agit d'une traduction, nous avons été confrontée, dans une classe de théorie de la traduction, à la traduction féministe *à la canadienne*. D'intrépides auteures québécoises ne se contentaient pas de jouer avec la langue pour

déconstruire le langage patriarcal, mais s'amusaient à faire traduire leurs « acrobaties linguistiques » : celles-ci étaient complètement recréés par d'autres auteures-traductrices féministes anglophones, ce qui leur permettait aussi de réfléchir à la différence linguistique et culturelle... Il s'agissait de textes incompréhensibles pour quiconque autre que leurs auteures.

Notre réaction immédiate fut de déterminer si ce type d'acrobaties formelles féministes existait en Espagne... Nous n'avons pas trouvé de pratiques de traduction semblables entre les différentes langues de la Péninsule, mais en cherchant une réponse à notre question, nous avons découvert qu'une de ces auteures, Nicole Brossard, avait été traduite vers l'espagnol en Espagne et publiée par la prestigieuse maison d'édition Seix-Barral et qu'elle avait été interviewée par les quotidiens *Avui* et *El País*... Nous nous sommes demandé qui était à l'origine de l'initiative pour traduire cette auteure, dans la mesure où étaient en jeu deux niveaux de minorisation, une auteure québécoise inconnue en Espagne et des pratiques expérimentales féministes conçues, qui plus est, pour « travailler » la langue, mais à partir de la combinaison anglais-français. Ce cas nous menant à d'autres, une question s'est posée : si, en Espagne, comme ailleurs dans le monde, les textes choisis pour la traduction provenant du continent américain sont surtout écrits en anglais, et si les traducteurs et les éditeurs de textes en français ont la possibilité de choisir et connaissent mieux – entre autres, pour des raisons évidentes de proximité géographique – le corpus littéraire hexagonal, comment le Québec peut-il manifester son existence en Espagne? Et en Catalogne ? Qu'est-ce qui motive en Espagne le choix de faire traduire des textes québécois? Tel a été notre point de départ.

♣♣ ♣♣ ♣♣

En tant que pratique culturelle située au-delà des frontières linguistiques et nationales, la traduction est placée au cœur des échanges internationaux entre divers espaces culturels qui négocient, de manière plus ou moins conflictuelle, la manière dont ils se perçoivent et échangent des produits culturels entre eux. En tant que pratique culturelle dont le produit fonctionne selon la même logique que le marché des biens symboliques, la traduction ne peut donc être conçue comme une simple pratique textuelle qui opère sur deux langues symétriques.

Afin d'aborder la traduction sous cet angle tout en étudiant la façon dont les champs culturels négocient leur rapport à l'Autre dans la matérialité du texte, nous combinons deux approches pour analyser notre corpus : la principale est sociologique et l'autre est d'ordre sémiotique.

Partant de ces bases, cette thèse porte sur les transferts culturels du Canada vers l'Espagne et, plus précisément, sur la fiction québécoise traduite vers l'espagnol et vers le catalan en Espagne entre 1975 et 2004. Pour expliquer le concept de « transfert culturel », nous empruntons la définition opératoire adoptée par la Chaire de recherche du Canada en transferts littéraires et culturels sous la direction de Walter Moser[1]. Ce concept y est défini comme suit :

> Le transport de matériaux culturels d'une culture à une autre. Il y a donc déplacement et transport, franchissement d'une distance, passage d'un seuil. Au point de départ, il y a sélection de ce qui sera transporté, prélèvement, décontextualisation; au point d'arrivée, réinsertion, recontextualisation. Le matériau transféré se transforme dans le processus, puisque son identité et son sens sont fonction d'une relation à un contexte.

En plus de nous concentrer sur l'étude du transfert, qui insiste « sur le "mouvement entre" plutôt que sur les deux pôles qui délimitent le mouvement » (*Ibid.*), nous examinerons la totalité de ce processus, qui comporte différentes phases, au fil des différentes sections de cette thèse.

Nous nommerons la première phase du transfert[2] l'**initiation**. Elle comprend tout ce qui se passe avant qu'un texte ne soit choisi par l'éditeur pour être traduit. Concrètement, l'étude de cette phase visera à mettre au jour les stratégies d'exportation et de promotion de la fiction québécoise en Espagne, autrement dit la façon dont certains agents et acteurs

[1] Chaire de recherche du Canada en transferts littéraires et culturels, « Transfert culturel », http://www.socialsciences.uottawa.ca/transferts/fra/index.asp (consulté le 10 aout 2008).

[2] Précisons qu'il arrive que les différentes phases se chevauchent ou se développent de manière simultanée.

– surtout des espaces culturels sources, mais également des espaces cibles, autant au niveau fédéral que provincial et aussi bien publics que privés – ont développé des stratégies et des structures afin de promouvoir un intérêt pour la littérature québécoise en Espagne auprès des éditeurs espagnols et catalans.

La phase suivante est celle de la **sélection** des œuvres à traduire par les éditeurs, dont la décision est influencée par d'autres agents du champ littéraire. Nous passerons ensuite à la phase de **production**. Seront d'abord étudiés les facteurs structuraux et les différentes logiques (politique, économique et littéraire) qui influencent ces deux phases, ainsi que les principaux agents y intervenant, et ce, dans différentes instances des champs littéraires cibles (éditeurs, directeurs de collection, traducteurs, etc.). Pour certains d'entre eux, nous analyserons ensuite leur trajectoire (Bourdieu, 1992) au sein de leur(s) champ(s) et déterminerons dans quelle mesure ces trajectoires, de même que les facteurs structuraux, ainsi que des facteurs extralittéraires analysés dans la phase d'initiation, se manifestent dans les textes traduits. Plus précisément, nous examinerons les stratégies traductives adoptées consciemment ou inconsciemment par les traducteurs, ainsi que la **classification** ou *branding* des œuvres traduites, c'est-à-dire la manière dont elles sont étiquetées et introduites dans les espaces cibles.

Étant donné que la production et la légitimation sont étroitement imbriquées (Dubois, 1978), sera ensuite analysée la **réception** critique de la fiction québécoise traduite en Espagne.

1.1 Délimitation et intérêt de l'objet d'étude

1.1.1 Le choix des espaces socio-culturels et de la période étudiée

Puisque notre objectif est d'étudier la littérature québécoise d'expression française, nous nous concentrerons sur un espace culturel concret, le Québec[3] d'après la Révolution tranquille. Rappelons que cet espace se démarque des autres espaces canadiens-francophones, mais, qu'en même temps, il leur sert de planète autour de laquelle ils tournent.

Le cas du Québec s'avère très pertinent parce que c'est précisément cet espace francophone canadien, et non les autres, qui entretient des relations plurisectorielles avec l'ensemble de l'Espagne, et particulièrement avec la Catalogne, Communauté autonome espagnole avec laquelle le Québec a signé, entre autres choses, une entente-cadre de coopération en 1996, et a maintenu depuis des relations politiques et culturelles très dynamiques et fructueuses.

Néanmoins, il est évident que l'espace québécois ne peut pas être étudié de manière isolée, mais doit l'être dans son rapport avec l'espace fédéral canadien qui l'inclut. Il s'agit d'un point important car, comme l'affirme Godin (1994, p. 102) « c'est le gouvernement canadien [...] qui semble avoir été le principal artisan de ce développement [le rayonnement des littératures québécoise et canadienne] depuis 1980 ».

À divers égards, le choix du Québec dans le cadre de cette thèse se révèle pertinent.

D'une part, si l'on prend comme point de référence le Canada, on voit que l'appartenance politique de l'espace québécois à l'espace canadien, auquel il puise une partie très importante du financement de sa culture, en même temps que sa volonté de se distinguer de cet espace, présente une originalité : loin de la logique politique propre à l'exportation de la littérature des champs surpolitisés (ex. régimes dictatoriaux) ou de celle des cas de domination coloniale, la logique politique guidant l'exportation de la fiction québécoise fournit un cas riche de renseignements qui invite à étudier la dépendance politique sous un nouvel angle.

---

[3] Nous aborderons plus tard la polyphonie de voix présentes dans chaque espace culturel à l'étude. Cependant, à ce stade, il nous semble important de souligner que, malgré l'apparence en quelque sorte homogène des espaces socio-culturels présentés, nous les concevons comme pluriels.

D'autre part, si l'on se place cette fois dans l'espace littéraire mondial et que l'on situe le champ littéraire québécois dans cet espace, l'analyse des obstacles auxquels se heurte l'exportation de la littérature d'un champ dominé comme le champ québécois permet de relever avec plus d'acuité (que si l'on avait pris comme point de départ un espace littéraire dominant) les différentes formes de domination (économique et plus spécifiquement culturelle et littéraire) qui façonnent les échanges littéraires internationaux.

Quant aux aires culturelles cibles, l'Espagne et la Catalogne, commençons par quelques remarques, afin d'éviter toute confusion ultérieure. Dans ce que nous appelons « l'Espagne » ou « l'espace culturel espagnol », qui correspond en termes géo-politiques à l'État espagnol (divisé en 17 Communautés autonomes, dont la Catalogne), il faut remarquer qu'en plus de l'espagnol ou du castillan[4], langue officielle de l'État, il existe cinq autres langues — le catalan, le galicien, le basque, le valencien et l'aranais — qui bénéficient d'un statut de co-officialité dans certaines Communautés autonomes. Ainsi, la Constitution espagnole reconnaît deux catégories de territoires : un État espagnol unilingue composé de territoires officiellement unilingues et de territoires officiellement bilingues.

Dans le cadre de ce projet, nous parlerons de l'Espagne ou de « l'espace culturel espagnol » pour nous référer à l'espace culturel où circulent et sont « consommées » les traductions espagnoles de notre corpus, sans oublier qu'il ne s'agit pas d'un espace homogène, mais d'un espace au sein duquel cohabitent différents noyaux identitaires régionaux plus ou moins marqués, ainsi que différentes voix venues d'ailleurs.

De toute évidence, cet espace inclut aussi la Catalogne, où les productions littéraires publiées en Espagne (originales et traduites) circulent et sont également consommées, étant donné que l'espagnol y est, avec le catalan[5], une langue officielle. Qui plus est, l'activité éditoriale espagnole est concentrée à Barcelone et à Madrid[6] : un coup d'œil au

---

[4] Dans le cadre de cette thèse, nous emploierons le terme « espagnol » parce que notre point de vue est international. D'un point de vue interne, le terme « castillan » serait plus politiquement correct, car strictement parlant, les espaces culturels (et leurs langues) catalans, galiciens, basques, etc. sont tous « espagnols ». En même temps, les identités culturelles de ces espaces se définissent par opposition à l'« Autre espagnol ». Pour cette raison, nous emploierons le terme « espagnol » comme un synonyme de « castillan », un emploi très répandu.

[5] Ce qui ne veut pas dire que le catalan ait en Catalogne le même statut que l'espagnol. En fait, étant donné que le statut des langues au sein des Communautés autonomes est déterminé par leurs constitutions internes respectives, le catalan est clairement privilégié en Catalogne.

[6] On trouve 53 maisons d'édition en Catalogne et 71 à Madrid (le reste des Communautés autonomes en comptent 18 au maximum).

lieu de publication des traductions du corpus permet de le constater. Il est donc impossible de parler de l'« espace culturel espagnol » sans inclure la Catalogne.

Or, il existe en Catalogne une histoire, une langue et une production littéraire catalophone. Cette Communauté autonome – dont le statut d'autonomie a été approuvé pour la première fois en 1932, annulé par Franco en 1938 et approuvé de nouveau en 1979 – revendique, tout comme le Québec, la reconnaissance de son identité distincte dans le domaine culturel et politique.

Par conséquent, quand nous parlons de la Catalogne, ou d'« espace culturel catalan », nous faisons référence à cet espace de circulation et de consommation de traductions catalanes des œuvres québécoises, qui se veut différent de l'espace culturel espagnol. Toutefois, loin d'être unilingue, il s'agit d'un espace qui est officiellement bilingue, biculturel et « bilittéraire » (et officieusement multilingue et multi-littéraire). Cette différentiation entre l'Espagne et la Catalogne vise à mettre l'accent sur la doxa nationaliste catalane qui domine à l'intérieur de cette Communauté. Le recoupement complexe entre ces deux espaces culturels cibles à l'étude, avec leurs points convergents et divergents, présente un nœud conflictuel d'un grand intérêt sur le plan culturel.

Le choix de l'Espagne a été motivé non seulement par notre trajectoire personnelle, mais également parce que le marché éditorial espagnol est perçu par les éditeurs canadiens et québécois comme un pont vers les lecteurs de l'Amérique latine et des États-Unis[7] (King Daum, 2005), un aspect qui, cependant, reste à démontrer. Pour l'heure, retenons la « croyance » de l'univers littéraire (Casanova, 1999). De plus, étant donné que, d'après *The Economist* (January 19th-25th 2008, pp. 71-72), le marché de la traduction le plus important dans le monde est le marché éditorial en langue espagnole – la traduction y représente 20 % des livres publiés en espagnol chaque année –, analyser comment les éditeurs et les acteurs institutionnels québécois approchent ce marché, leurs stratégies, leurs obstacles, leurs défis, etc., se révèle prometteur.

En ce qui concerne la Catalogne, nous l'avons choisie en raison du dynamisme de ses relations avec le Québec, qui s'explique par une homologie doxologique nationaliste. Comme nous le verrons, le Québec a été pour la Catalogne un « modèle » inspirateur dans des domaines variés. Le projet nationaliste de ces deux espaces a constitué un point

[7] Outre l'exportation de produits finis par l'Espagne, depuis les années 90, les maisons d'édition les plus importantes en Amérique latine ont leur maison-mère en Espagne. Il s'agit en fait de groupes éditoriaux très puissants qui font la concurrence aux maisons d'édition locales latino-américaines. Bien que l'importation de produits finis espagnols devienne de moins en moins fréquente, la présence de succursales des grandes multinationales espagnoles, une initiative perçue positivement par certains secteurs parce qu'elles adoptent des prix locaux, s'apparente à une nouvelle forme, subtile, de colonialisme.

de rencontre primordial. Par conséquent, même si le Québec a aussi signé des accords avec d'autres Communautés autonomes espagnoles (notamment avec le Pays Basque), ces relations ne sont pas comparables, en nombre et en intensité, à celles établies avec la Catalogne, d'où le choix de cet espace. Le seul accord cadre de coopération en vigueur sur le territoire espagnol concernant le Québec est celui qui a été conclu entre cette province et la Catalogne.

Étant donné que le Québec et la Catalogne ont des relations « privilégiées », notre hypothèse est que les échanges littéraires Québec-Catalogne obéissent à une logique différente de celle qui régit les échanges entre l'Espagne et le Québec. Nous pensons en effet que les différents rapports d'altérité ont un impact distinct non seulement au niveau de l'initiation et de la sélection du transfert, mais au niveau de la production, et ce, non seulement dans l'étiquetage des traductions, mais aussi dans la matérialité du texte traduit, qui diffère des traductions espagnoles aux traductions catalanes.

Par ailleurs, le choix de l'espace culturel catalan est important non seulement en tant que point de comparaison avec l'espace espagnol, mais aussi parce que les transferts entre champs dominés appartiennant à des pays différents ont été peu étudiés, fort probablement parce qu'ils sont peu fréquents (Casanova, 2002; Domínguez, 2006).

À propos de la période choisie : 1975-2004

La période d'étude correspond aux années 1975 à 2004 inclusivement. Nous avons choisi l'année 1975 parce qu'elle coïncide avec la fin de la dictature franquiste (Franco meurt en 1975) et de la censure imposée sur les productions culturelles, et 2004 puisque nous avons commencé cette recherche en 2005.

Dans les lignes qui suivent, nous ne présenterons qu'en termes très généraux la période étudiée, car les questions principales qui hantent ces espaces (mouvements nationalistes, mouvements des femmes et immigration) feront chacune l'objet d'un chapitre.

1975-2004 en Espagne

C'est le début d'une nouvelle période historique. En principe, la production culturelle n'est plus soumise à une censure étatique. Cependant, celle-ci ne disparaît pas du jour au lendemain. En réalité, trois phases caractérisent cette période : la première porte sur la décennie 1975-1985, une époque quelque peu négligée par les chercheurs, mais qui se révèle très intéressante parce que, même si le régime franquiste est terminé, la

structure sous-jacente à ce régime politique ne meurt pas complètement avec son chef. Il faudra attendre trois ans après l'arrivée du premier gouvernement socialiste en 1982 pour que la structure de l'ancien appareil bureaucratique soit démantelée.

Par rapport au cas particulier de la Catalogne, la seule donnée que nous aimerions ajouter est le fait qu'en 1979, avec la réapprobation du statut d'autonomie et l'arrivée du premier gouvernement démocratique, il y a réactivation des idées nationalistes et intensification des revendications identitaires, lesquelles sont suivies d'initiatives gouvernementales palpables. Ces initiatives s'intensifieront au cours des années et s'étendront à divers secteurs, la culture et la langue catalanes étant des domaines prioritaires. Il s'agit en fait du prolongement des initiatives qui avaient été amorcées au XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle[8], mais avaient été interrompues avec l'avènement du régime franquiste en 1939. De l'avis de Keating (1997, p. 142, cité par Paquin, 2001, p. 124) : « La rébellion franquiste ne s'attaquait pas qu'à la démocratie, au socialisme et à l'anticléricalisme; elle avait également pour cible le nationalisme minoritaire ».

[8] Le XIX^{e} siècle voit arriver la renaissance catalane (*Renaixença*), qui s'inscrit dans le courant européen du Romantisme et qui entraîne une redécouverte de la langue et de la culture catalanes. Ce mouvement culturel est également accompagné en Catalogne d'une progression marquée de l'industrialisation, qui se traduira par les revendications d'une bourgeoisie catalane voulant adopter des mesures protectionnistes pour son industrie (et ce, contre la volonté du centre castillan, qui n'avait pas intérêt à répondre à cette demande de protection, car hausser les tarifs douaniers nuirait au reste de l'Espagne, qui importait une grande partie de ses produits). Ces revendications accentueront la différence entre la Catalogne et le reste du pays: « En Catalogne, l'effort culturel et linguistique se conjugue avec la frustration des milieux dirigeants de la région. C'est ainsi que l'on passe du provincialisme au régionalisme, puis au nationalisme » (Pérez, 1998, p. 92, cité par Paquin, 2001, p. 121). Progressivement, le nationalisme catalan prend forme (il faut expliciter que l'existence d'une identité catalane existait depuis le Moyen Âge, mais qu'elle a été plus ou moins ignorée en fonction des différents degrés de centralisation imposés par le centre castillan). En 1887, des éléments conservateurs du *Centre Català* fondent la *Lliga Catalana*, qui revendique l'autonomie gouvernementale et l'usage plus étendu de la langue catalane. En 1901, la *Lliga Catalana* s'intègre à la *Lliga Regionalista*. L'indépendance apparaît impossible à l'époque parce qu'en raison de la perte de Cuba, puis des Philippines (des débouchés importants pour l'industrie catalane), la Catalogne se trouve en état de crise et a besoin de vendre ses produits au reste de l'Espagne. Les nationalistes obtiendront cependant un certain nombre de victoires dans les premières décennies du XX^{e} siècle : en 1914, la Catalogne se voit accordée une petite autonomie gouvernementale qui autorise les quatre provinces catalanes à unir leurs ressources, ce qui favorise la renaissance de la langue catalane et des institutions culturelles et économiques; puis en 1932, après une brève pause (la dictature de Primo de Rivera, entre 1923-1930), la Catalogne obtient un statut d'autonomie, résultat des négociations avec les républicains de Madrid, qui déboucheront sur une forme de semi-fédéralisme (*el Estado Integral*) dans lequel les régions ont la possibilité d'acquérir leur pleine autonomie (Paquin, 2001). C'est à ce moment que le régime franquiste fait son apparition et c'est donc la fin temporaire de l'autonomie catalane. Pour un développement approfondi de la naissance du nationalisme catalan, voir Paquin, S. « La Catalogne » dans *La revanche des petites nations*, Montréal, VLB, 2001.

La deuxième période comprend les années 1984 à 2004 et commence avec l'abolition définitive de la censure, pour se terminer en 2004, fin de la période analysée dans cette thèse.

En ce qui concerne le champ littéraire espagnol post-franquiste, la disparition de la censure et l'ouverture totale de l'Espagne à l'étranger (déjà amorcée dans les dernières années du régime) conduisent entre autres à la publication d'œuvres d'exilés républicains éditées à l'étranger, à la traduction des œuvres étrangères longtemps censurées, etc. Progressivement, le champ littéraire espagnol rattrape le retard qu'il avait accumulé par rapport à ses voisins européens et accède à la « modernité littéraire ». La modernité littéraire est généralement associée à Barcelone où, dès les années 60 et 70, une vie intellectuelle relativement autonome s'est reconstituée. Barcelone devient la « capitale littéraire » du monde hispanique (Casanova, 1999, p. 337) et, à côté d'autres capitales littéraires semi-centrales, telles que Rome et Francfort (*Ibid.*), elle fait de plus en plus concurrence aux grands centres littéraires comme Paris, New York et Londres.

Si, au cours des premières années de la démocratie, le roman politique acquiert une grande popularité, les tendances et les thèmes se multiplient progressivement. Cet état de fait coïncide avec l'essor des prix littéraires et avec le boom éditorial, qui atteindra son apogée au début des années 90, et conduira à une augmentation sans précédent du nombre d'éditeurs, de distributeurs et de libraires. La situation se stabilisera par la suite et, aujourd'hui, l'édition en Espagne est une industrie qui génère quelque trois milliards de dollars par année (King Daum, 2005, p. 2).

1975-2004 au Québec

Dans l'espace socio-culturel source, la période suivant la Révolution tranquille voit le passage du Canada français au Québec, c'est-à-dire à une identité dotée d'un contenu politique et rattachée à un espace politique et territorial. Au cours de cette période plusieurs événements socio-politiques auront lieu : l'accession au pouvoir d'un parti souverainiste, le Parti québécois, en 1976; la loi 101 qui établit que le français est la seule langue officielle au Québec, avec institutions et services offerts aux anglophones[9]; le référendum sur la souveraineté-association de 1980 (40 % pour et 60 % contre); le rapatriement en 1982 de la Constitution canadienne sans la ratification du Québec,

[9] Bien qu'il existe une minorité de Québécois-anglophones au Québec, et bien qu'au niveau national la situation ait changé, du point de vue de son exportation à l'étranger, dans le discours officiel québécois le terme « Québécois » est généralement associé à la langue française, et exclut les Québécois-anglophones, qui sont généralement assimilés au reste du Canada.

province qui exige d'être reconnue dans la Constitution en tant que « société distincte » au sein du Canada; la défaite du Parti québécois en 1986, et la tentative fédérale, en 1987, de rallier le Québec à la Constitution par l'accord du lac Meech, qui sera finalement rejeté en 1990. En 1992, le référendum sur l'entente de Charlottetown, et, finalement, en 1995, le référendum sur la souveraineté (49,05 % pour et 50,05 % contre).

Mais les questions constitutionnelles Ottawa-Québec ne sont pas les seules qui hantent les Québécois pendant cette période. La consolidation et les acquis des mouvements de femmes nés durant les années 60 sont particulièrement présents pendant cette période, de même que les questions liées à la diversité culturelle des nouveaux arrivants et aux premières nations.

Sur le plan culturel, ni le gouvernement fédéral canadien ni le gouvernement provincial québécois ne laissent la culture aux lois du marché. Au contraire, ils mènent des politiques d'aménagement culturel, comme nous le verrons au chapitre 2.

Sur le plan littéraire, c'est au cours des années 70 que se consolide l'indépendance du champ littéraire québécois par rapport au champ français, et que cette consolidation, ajoutée à la fin de la censure franquiste en Espagne, a été déterminante quant à la période choisie. La diversité des thèmes et des approches, la présence de voix nouvelles, notamment celles des femmes et des allophones, en substance « le signe de l'hétérogène » (Greif, 2004, p. 38) caractérise le champ littéraire québécois de la période choisie.

Que représente ce choix (1975-2004) d'un point de vue méthodologique?

Étant donné qu'il peut exister un décalage entre la date de publication de l'œuvre originale et celle de la traduction, on pourrait avancer que, pour déterminer quels ouvrages littéraires québécois ont été traduits et publiés en Espagne entre 1975 et 2004, il aurait fallu que nous devancions notre date initiale à une année antérieure à 1975, par exemple 1970, pour assurer l'écart temporel suffisant afin que l'œuvre soit traduite et publiée en 1975.

Or, ce décalage pose plusieurs problèmes. Tout d'abord se pose la question de savoir de combien d'années il faudrait reculer dans le champ littéraire source; par ailleurs, comment justifier ce choix d'un point de vue méthodologique (par exemple, pourquoi 1970 plutôt que 1965?). Mais surtout, notre décision quant à l'année 1975 (et pas avant) se base sur la conjoncture historique de l'Espagne. Étant donné qu'avant 1975 règne une censure politique, et que nous ne voulons pas aborder les conditions d'un circuit culturel surpolitisé, il semble impératif de commencer en 1975, c'est-à-dire à partir

d'une année où non seulement la traduction et la publication d'œuvres québécoises, mais aussi leur sélection, se font sans être contrecarrées par une censure politique officielle (nous avons mentionné que la censure officieuse n'est abolie qu'en 1985).

1.1.2 La délimitation du corpus

Jusqu'à maintenant, nous avons employé le concept général d'« espaces socio-culturels » pour situer notre projet dans l'espace et le temps. Or, pour bien délimiter notre corpus et pour être en mesure d'en justifier les inclusions et les exclusions, nous nous servirons d'un concept plus précis, celui de « champ littéraire », que nous empruntons à la sociologie des champs, élaborée par Pierre Bourdieu après 1965 dans ses travaux portant sur la littérature, mais aussi la religion, l'université, etc.

De manière générale, le champ est défini comme une structure de relations entre les agents, les pratiques et les objets d'un domaine d'activités particulier (Bourdieu, 1994). (Nous reviendrons plus tard sur ce concept.) Les trois champs littéraires à l'étude (québécois, espagnol et catalan) sont reconnus comme des domaines identifiables et sont dotés de maisons d'édition, d'une production abondante, d'écrivains, de traducteurs, de subventions, de revues, de prix, de critiques, de pages dans les quotidiens, etc.

Bien évidemment, la différence réside dans le fait que si les champs espagnol et catalan sont des champs dont l'autonomisation s'est achevée depuis des siècles (même si le champ catalan a connu des interruptions dues aux différents événements de l'histoire espagnole), l'indépendance du champ littéraire québécois (sur des bases nationales)[10] ne s'achève, en revanche, que dans les années 70. Une autre différence qui découle de la première est la position respective de ces champs dans l'espace littéraire mondial (Casanova, 1999) : les champs québécois et catalan occupent une position dominée ou périphérique et le champ espagnol une position que l'on pourrait qualifier de « semi-centrale ». La position occupée par un champ dépend du « capital littéraire » (*Ibid.*) qu'il a accumulé. Nous développerons le concept de capital littéraire en détail plus tard, mais pour le moment, retenons que par « dominés » on désigne les zones les plus démunies de capital littéraire et que la domination recouvre différentes situations :

[10] C'est-à-dire, en tant que champ dont l'apparition et le développement sont étroitement liés à la prise de conscience d'une identité nationale collective.

dépendance politique (et par extension linguistique et littéraire), linguistique (et par extension littéraire) ou seulement littéraire. Ces différences positionnelles auront un impact direct sur les rapports qui s'établissent entre ces trois champs. À cet égard, la traduction (aussi bien l'importation que l'exportation de traductions) pourrait être conçue comme un vecteur permettant de mesurer la domination d'un champ. Ainsi, en analysant si la fiction québécoise traduite en Espagne passe par la légitimation d'un autre champ (d'un autre « centre ») avant d'« arriver » en Espagne, on pourrait cerner la position relative non seulement du champ québécois, mais aussi du champ espagnol au sein de l'espace littéraire international.

Mener une analyse bourdieusienne en termes de champs revient, entre autres choses, à étudier les positions des agents qui en font partie. Bourdieu (1998) conçoit les œuvres comme des « prises de positions » dans un champ et les « carrières » des écrivains comme des « trajectoires » à l'intérieur du champ (ou dans des champs différents). C'est précisément la notion de « trajectoire » (Bourdieu, 1998), c'est-à-dire, la série de positions que les agents occupent dans un champ ou dans des champs différents, qui nous permettra d'établir les critères pour délimiter un corpus comme le nôtre, délimitation qui présente plusieurs défis et soulève des questions : est-ce que par « fiction québécoise » on entend une œuvre écrite par un auteur québécois? par un auteur qui réside au Québec? ou encore publiée par un éditeur québécois? ou qui parle du Québec? La définition de ce corpus pose un problème qui, en réalité, n'est pas propre à la fiction québécoise, mais à tout corpus issu d'une littérature relativement jeune, définie par des critères culturels plutôt que strictement linguistiques, et à la fois centre et périphérie. En effet, dans le cas du champ québécois, plusieurs facteurs sont à considérer : d'une part, la relation ambivalente par rapport au champ français, « banque centrale symbolique » (Casanova 1999), et donc source de légitimation, en même temps qu'espace à partir duquel se démarquer. Cependant, ce champ québécois constitue également un « centre » par rapport à d'autres littératures périphériques franco-canadiennes. À cette situation s'ajoute l'arrivée sur la scène littéraire québécoise d'auteurs allophones écrivant en français et faisant partie du champ littéraire québécois. Enfin, la multipositionnalité des écrivains dans plus d'un champ semble être une

constante dans le cadre littéraire québécois, d'où les difficultés posées par la délimitation du corpus.

À partir du concept bourdieusien de trajectoire, nous avons retenu tous les textes de fiction produits par les écrivains d'expression française dont la trajectoire est intimement liée au champ littéraire québécois. Nous avons donc inclus non seulement les auteurs canadiens d'origine québécoise, mais aussi les auteurs d'origine non québécoise, pourvu que ces auteurs aient pris activement position dans le champ littéraire québécois, en publiant des articles dans des revues littéraires ou dans des journaux québécois, en assistant à des colloques littéraires au Québec, en étant membre de l'Union des écrivaines et des écrivains québécois, etc.

Les œuvres incluses sont donc très diverses :

a) Les auteurs d'origine québécoise

- Les œuvres d'écrivains qui sont nés, vivent, écrivent et publient au Québec. Par exemple, Nicole Brossard et Yves Beauchemin.
- Les œuvres d'écrivains qui sont nés, vivent et écrivent au Québec, mais qui publient également ailleurs, par exemple en France. C'est le cas de *L'enfant qui voulait dormir* de Michel Brûlé publié chez Jeunesse-Grasset à Paris, même si cet auteur d'origine québécoise écrit et publie normalement au Québec. D'ailleurs, il est actuellement l'éditeur de la maison d'édition montréalaise *Les Intouchables*. Un autre exemple serait *Putain* de Nelly Arcan, publié à Paris et *best-seller* en France et au Québec, etc.
- Les œuvres d'écrivains qui sont nés, vivent et écrivent au Québec pendant un certain temps, mais qui choisissent ensuite, comme Anne Hébert, de vivre dans un autre pays. Les œuvres de cette auteure constituent en effet des prises de position, non seulement dans le champ français, mais aussi dans le champ québécois.

b) Les auteurs d'origine non-québécoise :

- Les œuvres d'auteurs acadiens, franco-ontariens ou du reste du Canada qui ont pris activement position dans le champ littéraire québécois. C'est le cas de *La plus populaire du monde* (traduit en espagnol) de l'acadien Jacques Savoie, œuvre publiée au Québec.

Un cas limite que nous avons exclu est celui d'*Instruments des ténèbres* (1996) de Nancy Huston, publié en coédition par Leméac/Actes Sud et traduit en espagnol en 1998 sous le titre *Instrumentos de las tinieblas*. Bien que N. Huston soit parfois considérée comme

faisant partie du corpus québécois comme d'autres auteurs de la francophonie canadienne qui publient au Québec (anglophone « de naissance », elle est née en Alberta et a été éduquée aux États-Unis...), son cas nous semble différent. D'abord, parce qu'elle habite en France depuis 1973 et n'a jamais résidé au Québec. En outre, hormis le fait d'avoir été publiée par une maison d'édition québécoise, on ne peut pas dire qu'elle ait pris position dans ce champ (il en va autrement pour le champ canadien).

- Les œuvres d'auteurs non-canadiens qui ont émigré au Québec, où ils vivent et publient ou ceux qui ont habité au Québec pendant un certain temps, où ils ont écrit, même s'ils sont retournés dans leur pays d'origine ou ailleurs par la suite. C'est le cas d'Émile Ollivier, Marie-Célie Agnant, Folch-Ribas, ou de Ying Chen (qui habite à Vancouver depuis 2003) et Dany Laferrière (qui a habité à Miami entre 1990 et 2002, puis est retourné à Montréal). Dans cette catégorie, nous avons aussi considéré les œuvres d'auteurs publiés hors Québec (en France) pourvu qu'au moment de la publication des œuvres (et donc de leur traduction) ces auteurs aient au moins commencé leur activité d'écrivain dans le champ littéraire québécois. C'est le cas de Folch-Ribas, Catalan qui vit et écrit au Québec depuis 1971, mais dont quelques œuvres traduites en Espagne, comme *Dehors les chiens* (1986) et *Une aurore boréale* (1973) ont été publiées à Paris.

Après le réperage des auteurs du champ source répondant aux critères énumérés, il faut maintenant déterminer quels critères ont été appliqués du point de vue des champs littéraires cibles : les œuvres traduites doivent avoir été publiées en Espagne. Ce qui veut dire que toute traduction espagnole d'un auteur du champ littéraire québécois publiée en dehors de l'Espagne, par exemple en Amérique Centrale ou du Sud, a été exclue de notre corpus de traductions. Seulement ce qui a été publié en Espagne, en espagnol et en catalan, a été inclus. La seule exception présente dans le corpus est la traduction catalane de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, publiée en Andorre. Cette inclusion se justifie du fait de l'appartenance de la littérature andorrane en catalan au champ littéraire catalan, du fait que la traduction a été vendue et reçue davantage en Catalogne, mais avant tout en raison de la position active que les agents liés à cette entreprise de traduction prennent dans le champ littéraire catalan.

Genres choisis

Nous nous sommes concentrée sur le genre narratif en support papier, et avons abordé toutes les formes narratives de fiction, notamment : le récit romanesque, c'est-à-dire le roman dans ses différents sous-genres (roman policier, de science-fiction, autobiographique, psychologique, autofiction[11], etc.), le récit journalistique, la nouvelle, etc. *Les femmes et la guerre* de Madeleine Gagnon représente un cas limite. Son inclusion se justifie en raison de la porosité de la frontière entre la réalité et la fiction dans cette œuvre, à mi-chemin entre le reportage, le documentaire d'histoire contemporaine et la fiction. Nous l'avons inclus car, en quoi *Les femmes et la guerre* est plus « réel » que *Un dimanche à la piscine à Kigali* de G. Courtemanche, récit journalistique inclus dans notre corpus, également basé sur des expériences vécues par l'auteur[12]? Est-ce seulement en raison de l'existence d'un pacte de fiction, d'ailleurs quelque peu ambigu[13], chez Courtemanche?

La littérature pour la jeunesse (LJ) a également été incluse. D'emblée, il faut préciser que nous n'avons retenu que les formes narratives : les romans, les nouvelles, les contes et les albums illustrés[14]. Nous avons donc exclu la poésie et le théâtre de jeunesse, les bandes dessinées, ainsi que tout autre ouvrage pédagogique de non-fiction pour la jeunesse.

C'est l'âge de ses destinataires qui fonde la spécificité de la LJ. Généralement, elle s'adresse à un lectorat dont l'âge maximal est d'environ quinze ans (*Dictionnaire du littéraire,* 2002, p.175). Nous n'entrerons pas ici dans les détails du public potentiel que l'écrivain a en tête au moment d'écrire ses œuvres. La question de savoir s'il s'agit de livres considérés *a posteriori* comme appropriés pour la jeunesse ou d'œuvres conçues *a priori* pour un public jeune importe peu. Dans le cadre de cette thèse, nous retiendrons

---

[11] Nous avons exclu les biographies (mais non le roman biographique) et les autobiographies, les journaux intimes, et d'autres genres autobiographiques (mais non l'autofiction).

[12] Il convient de noter que tandis que le récit de M. Gagnon est à la première personne, celui de G. Courtemanche est à la troisième.

[13] Dans le préambule d'*Un dimanche à la piscine à Kigali*, Courtemanche (2000) affirme que « Ce roman est un roman. Mais c'est aussi une chronique et un reportage. Les personnages ont tous existé et dans presque tous les cas j'ai utilisé leur véritable nom ».

[14] Les différences entre un album illustré et un récit court avec illustrations pour les tout-petits (0-3 ans) sont parfois tellement difficiles à déterminer qu'afin d'être inclusive, nous avons retenu les albums illustrés dans notre corpus.

les œuvres qui ont été classées dans la catégorie des livres-jeunesse par les éditeurs, puis par les libraires et les bibliothécaires, et enfin, par la critique.

Méthodologie pour la compilation du corpus traductionnel

Pour être en mesure de voir ce qui a été traduit, et parce qu'il n'existe pas de bibliographies de traductions dans notre domaine ou que celles qui existent sont incomplètes, il a d'abord fallu examiner l'ensemble de la production littéraire publiée au Québec entre 1975 et 2004[15]. Pour ce faire, notre choix s'est porté sur la *Bibliographie du Québec* qui recense tous les documents publiés au Québec et acquis par dépôt légal[16] ou par achat. On y trouve en outre des documents publiés à l'étranger, mais relatifs au Québec. Nous avons écarté les documents portant sur le Québec publiés à l'étranger, mais avons retenu certains documents publiés à l'étranger par des auteurs « québécois » (entendu au sens large).

Publiée sur support papier tous les mois de 1968 à 2002, la *Bibliographie du Québec* paraît désormais en version électronique. Donc, de 2002 à 2004, nous avons consulté la version en ligne, et étant donné la délimitation des genres exposée antérieurement, nous avons choisi l'indexation par sujet et sommes allée à la section « 800 Littérature et techniques d'écriture » puis dans la même section à « Romans canadiens et québécois ». Cette dernière section inclut non seulement des romans, mais aussi des nouvelles, contes, récits journalistiques, etc. Nous avons exclu de la section « Romans canadiens et québécois » toute production canadienne en anglais, ainsi que les traductions vers le français, limitant ainsi notre corpus aux ouvrages originaux fictionnels en français publiés au Québec ou aux auteurs québécois publiés à l'étranger (en France, en l'occurrence) et réédités ou non au Québec. Quant à la littérature pour la jeunesse, constituée d'une section séparée, nous avons consulté les rubriques « Documents jeunesse » et « Littérature de jeunesse » (en ne retenant que le genre romanesque). Nous avons, ici aussi, écarté toute production en anglais ou en espagnol, ou encore les traductions en français publiées au Québec, ainsi que des ouvrages en français écrits par

[15] Dans le cadre de cette période, nous avons tenu compte des premières éditions, mais aussi des rééditions des œuvres québécoises (dont la première parution datait d'avant 1975). C'est ainsi (en considérant les rééditions) que nous avons pu découvrir des œuvres québécoises traduites en Espagne telles que *Maria Chapdelaine, Les chambres de bois, Kamouraska* et *Une aurore boréale.*

[16] Le premier règlement du dépôt légal est entré en vigueur en 1968.

des auteurs appartenant au champ littéraire français, même s'ils ont été réédités par une maison d'édition québécoise. Comme auparavant, nous avons retenu trois œuvres publiées à Paris, mais écrites par des auteurs « québécois ».

Le même tri a été effectué pour les années 1994 à 2001, mais sur papier.

De l'année 1983 à l'année 1985, comme la *Bibliographie* ne distingue pas encore les ouvrages par genre littéraire, nous nous sommes reportée à la section « Littérature canadienne et littérature québécoise » (qui inclut cette fois la littérature jeunesse). Procédant aux mêmes exclusions que préalablement, nous avons exclu les genres suivants : poésie, théâtre, essai, mémoire, biographie, autobiographie et journal intime, ainsi que toute traduction ou œuvre écrite en anglais ou dans une autre langue. De même, pour la littérature de jeunesse, nous avons exclu toutes les œuvres françaises rééditées au Québec.

De 1975 à 1984, période encore plus difficile à traiter parce qu'il n'existe qu'une section générale intitulée « Langues et littératures », il nous a fallu retenir, d'une part, la littérature pour la jeunesse publiée au Québec en français par des auteurs appartenant au champ littéraire québécois (traductions exclues) et, d'autre part, les ouvrages de fiction (romans, nouvelles, contes, récits) publiés au Québec (ou en France) par des auteurs appartenant à ce champ.

Après avoir sélectionné les entrées qui correspondaient à nos critères, nous les avons toutes vérifiées (quelque 800 entrées par année) pour déterminer ce qui avait été traduit. Pour ce faire, nous avons utilisé, aussi bien pour les traductions vers l'espagnol que vers le catalan, le catalogue en ligne de la *Biblioteca Nacional de España* (BNE). Grâce au dépôt légal en vigueur en Espagne depuis 1958, ce catalogue recense – en plus des documents acquis par donation ou achat – tous les documents imprimés (et non nécessairement édités[17]) en Espagne dans toutes les langues, officielle et co-officielles, de ce pays. Pour vérifier ces résultats, nous avons également consulté le *Catálogo de Bibliotecas Públicas del Estado Español* et la *Biblioteca Nacional de Catalunya* pour les traductions vers le catalan.

[17] Ce catalogue recense, en plus des œuvres éditées par des maisons d'édition espagnoles, d'autres documents imprimés (et non nécessairement édités), tels que les rapports gouvernementaux, le journal official de l'État, certains bulletins, etc.

Nous avons donc pris comme point de départ les entrées du champ québécois que nous avions retenues (c'est-à-dire, les auteurs et les œuvres répondant aux critères établis), puis nous avons regardé ce qui avait été traduit vers l'espagnol ou vers le catalan entre 1975-2004. Nous avons aussi retenu les rééditions des traductions d'ouvrages québécois, pourvu qu'ils aient été réédités à partir de 1975.

Nous avons trouvé 77 traductions (dont les références complètes se trouvent à l'annexe I). Pour mieux manier et analyser ce corpus, nous l'avons divisé en quatre sous-corpus : les traductions de l'écriture québécoise des femmes, de l'écriture migrante, de la littérature pour la jeunesse (désormais LJ), et les traductions d'œuvres mettant en relief « la spécificité québécoise » (concept sur lequel nous reviendrons). Étiqueter le corpus en fonction de critères divers (tantôt génériques, tantôt thématiques) comporte des limites, puisque certaines œuvres appartiennent à plus d'une catégorie et que nous risquons de faire l'économie de certains aspects. De plus, certaines œuvres résistent aux classifications. Néanmoins, devant l'impossibilité de tout aborder, nous avons choisi une division qui semble opératoire. D'abord parce que trois des sous-corpus identifiés (à savoir, l'écriture des femmes, l'écriture migrante et la LJ) correspondent à des sous-champs « existant » dans le champ littéraire source. Ensuite parce que le dernier sous-corpus de notre liste (qui regroupe des œuvres dont la spécificité québécoise est mise au premier plan) sert à tester une des hypothèses que nous testerons dans cette thèse, à savoir si les affinités idéologiques entre les communautés culturelles qui échangent des biens culturels ont une incidence directe non seulement sur l'initiation, la sélection et la réception du matériel transféré, mais aussi sur la production du texte traduit.

Pour expliquer le concept de « sous-champ », nous nous inspirons de Boisclair (2004, pp. 20-21), qui le définit comme suit :

> [...] un champ initié par un engagement spécifique qui met en place les instances nécessaires afin d'assurer la production, la circulation, la diffusion, la légitimation et la consécration des auteurs et des œuvres qui participent à sa formation, mais sans attenter à la domination du champ élargi. Le sous-champ recourt aux appareils du champ élargi, mais installe, au besoin, les appareils qui pourraient être bénéfiques à son autonomie relative.

Si l'écriture des femmes et l'écriture migrante constituent des sous-champs dans le champ littéraire québécois, qu'en est-il des champs cibles ? En fait, dans ces espaces, comme nous le verrons, nous avons plutôt affaire à des « genres », c'est-à-dire à des regroupements d'œuvres en ensembles qui partagent des caractéristiques liées soit au

contenu, à la thématique ou aux buts visés, sans qu'existent pour autant des instances de production, de circulation et de consécration qui leur soient propres.

Quant à l'importance accordée aux différents sous-corpus, elle n'est pas proportionnelle au nombre des traductions que l'on y trouve : ainsi, la LJ est le sous-corpus le plus représenté (50,7 % du corpus sans compter les albums illustrés), mais notre analyse de ce sous-corpus n'est cependant pas la plus étendue, en raison de son public spécifique et de sa position dominée[18] au sein du champ littéraire.

La structure de cette thèse reflète en fait la portée des sous-corpus : le chapitre 3 est axé sur la traduction de l'écriture de femmes, le chapitre 4 sur la traduction de l'écriture migrante et le chapitre 5 sur la traduction de la spécificité québécoise, que nous aborderons en premier lieu à partir d'un sous-corpus d'œuvres pour les adultes et, en second lieu, à partir de celui de la LJ.

[18] Nous reviendrons sur cet aspect dans la section 5.1.3 de cette thèse.

La réception critique : délimitation du corpus de revues et de journaux

Puisqu'une des parties de cette thèse concerne la réception des traductions par la critique journalistique et universitaire espagnole, nous indiquerons dans ce chapitre d'introduction, pour éviter de longues parenthèses lors de l'analyse en tant que telle, les critères de sélection retenus pour l'échantillonnage des revues consultées.

N.B. L'astérisque fait référence à des revues où le catalan est également la langue de publication.

A) La critique journalistique

Critères de sélection : les journaux en espagnol et en catalan avec le plus grand tirage[19]. Nous avons tenu compte de toutes les éditions « autonomiques » (c'est-à-dire des différentes éditions existant au sein d'un journal pour les différentes Communautés autonomes de l'Espagne) et nous avons consulté aussi bien la section quotidienne consacrée à la culture que les suppléments littéraires (hebdomadaires) de ces journaux.
ABC (supplément: Blanco y Negro cultural)
El Mundo (El Cultural)
El País (Babelia)
El Periódico de Catalunya (Viernes & Libros)
La Vanguardia (Cultura/s)
**Avui* (Llibres)
**El Periódico de Catalunya* (Viernes & Libros)

Pour compiler les articles de ces journaux, nous avons eu recours à la base de données *My News on line*, qui contient tous les articles des journaux publiés en Espagne entre 1996-2006. Nous avons donc complètement couvert la période 1996-2006[20]. Pour les études de cas, ponctuellement (lorsque le compte rendu s'avérait particulièrement pertinent) des journaux autres que ceux ici énumérés ont été retenus.

En ce qui concerne la période de 1975 à 1996, elle n'a pas été prise en compte du point de vue de la critique journalistique : étant donné que notre corpus ne comporte que cinq traductions datant d'avant 1996 (soit *Maria Chapdelaine, Kamuraska, Una aurora boreal, Fuera perros, Gatuperios*), que pour certains journaux l'existence de

[19] Pour des données spécifiques sur ces tirages, on peut visiter le site de l'*Oficina de la Justificación de la Difusión* (OJD) : http://www.ojd.es.

[20] La période à l'étude finit en 2004, mais en ce qui concerne la réception, pour bien la mesurer, il aurait fallu continuer au moins quelques années après cette date. Étant donné la contemporanéité de l'objet d'étude, les derniers articles consultés dataient de 2005. Il faut dire que c'est l'un des désavantages de travailler avec un objet si contemporain. En même temps, le cycle de réception d'un livre devient de plus en plus court (Buzelin, 2006), étant donné le rythme accéléré de production des marchés éditoriaux.

suppléments littéraires est plutôt récente et qu'il nous aurait fallu parcourir toutes les éditions de sept quotidiens publiés sur 21 ans pour seulement quatre traductions, nous avons décidé de nous limiter aux articles de la base de données mentionnée. De plus, étant donné que la réception critique n'est pas le seul objet ou l'objet central de cette thèse et que les résultats prévus ne justifient pas l'effort (Pym, 1998), la période qui va de 1975 à 1996 a été écartée.

B) La critique littéraire

À partir de la base de données DIALNET, qui comprend toutes les publications de chercheurs qui travaillent dans des universités espagnoles, nous avons pu sélectionner l'échantillon de revues universitaires retenues pour notre étude.

i. Revues littéraires universitaires

Critères de sélection : les revues universitaires littéraires, particulièrement celles des universités espagnoles ayant des centres de recherche en études canadiennes et québécoises ou où travaillent des chercheurs dans ce domaine. La période couverte par la revue a encore été un critère de sélection (doivent couvrir une bonne partie de la période à l'étude). La date entre parenthèses indique la première année d'existence de la revue. À moins d'indication contraire, la publication de la revue continue au moins jusqu'en 2005.
Alfinge: Revista de filología (Universidad de Córdoba) (1983)
Anales de filología francesa (Universidad de Murcia) (1985)
Anuari de filologia. Seccio G, Filologia romànica (Universitat de Barcelona) (1992-2002)
Anuario de estudios filológicos (Universidad de Extremadura) (1978)
Cuadernos de filología francesa (Universidad de Extremadura) (1984-2003)
Philologia hispalensis (Universidad de Sevilla)- (1986)
Revista de filología de la Universidad de La Laguna (1981)
Thélème: Revista complutense de estudios franceses (1992)

ii. Revues spécialisées

a) Revues spécialisées en études des femmes

Critères de sélection : les revues théoriques (et non pour des militantes), publiées en Espagne et sur papier, avec une périodicité régulière.
Arsenal: revista de historia de mujeres (1994)
**Asparkía* (1992)
**Duoda: revista d'estudis feministas* (1990)
**Feminismos: revista del centro de estudios de la mujer de la Universidad de Alicante* (2003)
**Lectora: revista de dones i textualitat* (1995-2004)
Orientaciones: revista de homosexualidad (2001)
Revista Clepsydra (2002)

b) Revues en études canadiennes

Critères de sélection : les revues spécialisées en études canadiennes/québécoises ou avec une section consacrée au Canada/Québec.
Revista Española de Estudios Canadienses (1994-1996)
Erable (1994)

Nous avons également cherché des articles critiques dans des monographies collectives publiées en Espagne à partir de 1975 et comportant une partie (ou plus) sur la littérature québécoise.

c) Revues littéraires de LJ

Critères de sélection : les revues littéraires (et non éducatives) destinées à un public adulte, publiées sur papier, qui incluent des comptes rendus sur des traductions. Comme il y avait un grand nombre de revues qui répondaient à ces critères, nous avons sélectionné quatre revues considérées par les deux bibliothécaires spécialisées en littérature pour la jeunesse du Centro Artur Martorell, à Barcelone, Neus Bas et Maria Mesegner, comme les quatre plus connues en Espagne dans ce domaine.
CLIJ :Cuadernos de literatura infantil y juvenil (1988)
**Faristol* (1985)
Lazarillo (1994)
Primeras noticias (1992)

iii. Revues littéraires non-universitaires

Critères de sélection : le nombre d'années qu'elles couvrent (doivent couvrir une bonne partie de la période à l'étude) et le type de revues (doivent inclure des articles sur les littératures étrangères)[21]
Delibros (1988)
Leer (1985)
Letra internacional (1986)
Quimera*: Revista de literatura (1980)*
Saber leer (1987)

iv. Revues littéraires des maisons d'édition

Nous n'avons retenu que celles qui étaient vraiment des revues littéraires, et exclu les bulletins informatifs (et plus commerciaux). La seule revue retenue dans cette catégorie est celle de la maison d'édition Txalaparta, publiée depuis 1998.

[21] Les revues en espagnol sont rarement incluses dans le *Social Citation Index*. En Espagne, il existe le *In-Recs : índice de impacto de las revistas españolas de ciencias sociales*, mais le nombre de revues littéraires qu'il inclut est insignifiant. Par conséquent, nous n'avons pas pu l'utiliser comme critère de sélection.

1.2 Le cadre théorique

Il ne fait aucun doute que le choix d'un cadre théorique doit être interprété comme une prise de position du chercheur dans son champ. Notre choix d'un appareil théorique particulier ne fait pas exception à la règle et l'exposé qui suit doit être vu non seulement comme une présentation des outils heuristiques les plus aptes pour aborder un objet d'étude, mais également comme une manière de nous situer dans la cartographie actuelle de la traductologie, et en particulier dans ce que l'on appelle la « socio-traduction » (Gambier, 2006), ou la « sociologie de la traduction » (Gouanvic, 1999; Chesterman, 2006; Sapiro, 2002). Comme le dit Bourdieu (1984, p. 72, cité par Gouanvic, 1999, p. 16) :

> Le privilège du sociologue, s'il y en a un, n'est pas de se tenir en survol au-dessus de ceux qu'il classe, mais de se savoir classé et de savoir à peu près où il se situe dans les classements. [...] Insérer le sujet de la science dans l'histoire et dans la société, ce n'est pas se condamner au relativisme; c'est poser les conditions d'une connaissance critique des limites de la connaissance vraie.

Avant d'aborder le développement du « tournant sociologique » en traductologie, nous ferons un survol[22] des « tournants » qui l'ont précédé pour bien situer ses antécédents.

Les origines de l'approche descriptive en traductologie

Pendant les années 50 et 60, la traduction était conçue essentiellement comme une opération linguistique qui relevait de disciplines telles que la linguistique ou les sciences du langage. D'abord abordée comme un phénomène linguistique se produisant exclusivement au niveau textuel (Vinay et Darbelnet, 1958; Catford, 1965; Jakobson, 1963, etc.), une dimension culturelle lui est bientôt ajoutée (Nida, 1964) : pour traduire, il faut non seulement avoir une connaissance de la langue, mais aussi de la culture dans laquelle la traduction a lieu. À cet égard, Nida est traditionnellement considéré comme le précurseur de l'approche fonctionnelle en traductologie, en raison de l'attention qu'il accorde à la fonction du message et à son adaptation à la culture cible.

D'ailleurs, ces deux approches, c'est-à-dire linguistique et sociolinguistique, sont caractérisées par l'établissement de principes de traduction au nom d'un concept prescriptif du traduire. C'est précisément par opposition à ces approches prescriptives que

[22] Malgré l'ordre chronologique que nous présentons, il faut plutôt lire cette synthèse en gardant à l'esprit que plusieurs approches se développent simultanément, voire de manière oppositionnelle.

se développe, à partir des années 70, un nouveau paradigme en traductologie, connu sous le nom de *Descriptive Translation Studies* (DTS)[23].

L'émergence de la Théorie du Polysystème (TP) et ses premières applications à la traduction

On peut situer la phase initiale de ce paradigme dans les années 70, moment où Even-Zohar développe sa Théorie du Polysystème[24] (TP) avec la collaboration de son disciple Gideon Toury. En fait, bien qu'Even-Zohar soit considéré comme le père de la TP, c'est à Toury qu'on doit la première application connue car publiée *en anglais* des hypothèses de la TP à la littérature et à la traduction[25].

L'importance de la TP, surtout connue en traductologie par les travaux de Gideon Toury réside dans le fait qu'elle dote la discipline d'un cadre méthodologique explicite pour mener des recherches en traduction, ce qui n'existait pas avant[26]. Les concepts et les hypothèses polysystémiques constituent la base de ce qui est connu sous le terme des Études descriptives de traduction (EDT) ou *Descriptive Translation Studies* (DTS), en anglais, paradigme qui, tout en partant de la TP[27], ne se limite pas à celle-ci, mais se développe dans plusieurs directions. Cependant, comme Gentzler (2001, p. 103) le souligne : « polysystem theory [...] became so identified as the theory underlying contemporary translation studies [*DTS*], that for many the two were indistinguishable ».

S'inspirant des formalistes russes, surtout des travaux de Tynjanov – « the true father of literature as system » (Even-Zohar, 1990, p. 29) – et de Jakobson, Even-Zohar formule l'hypothèse de la littérature en tant que « polysystème », c'est-à-dire un

---

[23] À côté de cette approche contextuelle, d'autres approches textuelles centrées sur la « lettre » ou la « signifiance » se développent simultanément (l'approche herméneutique de George Steiner; la poétique du traduire de Meschonnic ou de Berman et les approches déconstructivistes, pour ne mentionner que celles qui se concentrent sur la traduction littéraire).

[24] Il faut cependant remarquer que la TP n'est pas une théorie rigide et définitive, mais qu'elle constitue plutôt un ensemble d'hypothèses qu'il faut tester pour chaque cas particulier. À cet égard, Lambert (1995, p. 110) affirme que « its aim is not to theorize but to provide models and methodology for research », d'où le geste initial d'Even-Zohar (1978) de nommer la TP *Hypothèse du Polysystème.*

[25] Even-Zohar l'avait déjà fait dans sa thèse doctorale (*Introduction to a Theory of Literary Translation*, Université de Tel-Aviv, 1971), mais la thèse étant écrite en hébreu, sa réception fut très limitée.

[26] Même si d'autres programmes de recherche ont reconnu l'hétérogénéité et la mobilité des cultures, le seul à intégrer à l'époque le phénomène de la traduction dans l'étude de la culture était la TP (Lambert, 1995).

[27] En fait, un grand nombre de traductologues ne liront pas Even-Zohar directement, mais prendront connaissance de ses travaux par l'intermédiaire Toury.

ensemble hétérogène et dynamique de systèmes ouverts qui sont continuellement en interaction et en concurrence (Even-Zohar, 1990, p. 12) :

> The term "polysystem" is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach. It thus emphasizes the multiplicity of intersections and hence the greater complexity of structuredness involved.

Dans cette perspective, les œuvres traduites représentent un système opérant à l'intérieur d'autres systèmes sociaux plus larges, littéraires et historiques entre autres, ce qui permet d'inscrire et d'étudier le phénomène de la traduction dans son contexte socio-historique. Cette théorie a donc contribué à légitimer la traduction, les œuvres traduites ayant traditionnellement été reléguées au second plan. À cet égard, mentionnons ici l'article « The position of translated literature » (1990), dans lequel l'auteur examine les différentes positions (centrale/périphérique) que la traduction peut occuper au sein d'un système littéraire et les fonctions de ces traductions en tant que forces innovatrices ou conservatrices (cf. modèles primaires/secondaires) au sein du système littéraire cible. Selon cet auteur, bien que la traduction occupe normalement une position périphérique dans le système cible, elle peut occuper une position centrale dans les cas suivants :

> (a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is "young," in the process of being established; (b) when a literature is either "peripheral" (within a large group of correlated literatures) or "weak," or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature (Even-Zohar, 1990, p. 47).

Pour Even-Zohar, la position occupée par la traduction dans le polysystème a un impact direct sur les stratégies traductives adoptées. Si la traduction contribue à la création de nouveaux modèles, le traducteur est en mesure de transgresser les conventions de la culture cible. En revanche, si la traduction contribue au maintien des forces conservatrices du système, le traducteur aura à suivre les modèles secondaires imposés par le système cible.

La TP développe donc une série de binômes conceptuels pour étudier le fonctionnement interne du polysystème :

Centre/périphérie : Even-Zohar affirme que « As a rule, the center of the whole polysystem is identical with the most prestigious canonized repertoire » (1990, p. 18), et définit le « repertoire » comme « the aggregate of rules and material which govern both the making and handling, or production and consumption of any given product » (1990, p. 40). En d'autres termes, un modèle ou un répertoire est, pour Even-Zohar, situé au

centre du système s'il est susceptible de servir de modèle à la production de nouveaux textes. Cela revient à dire, cette fois en employant la terminologie bourdieusienne, qu'un texte ou un modèle se situe au centre s'il est détenteur de capital symbolique (et peut donc influencer la production d'autres textes), ce qui implique que le modèle a été consacré par les agents situés au centre (eux aussi détenteurs de capital symbolique). Cependant, il ne faut pas oublier que le centre comme la périphérie ne sont que des positions transitoires en lutte continuelle (Even-Zohar, 1990, p. 14).

Modèles primaires/secondaires : les notions d'« innovation » et de « tradition » s'expriment chez Even-Zohar en termes de modèles primaires et secondaires[28]. Comme dans le cas précédent, ces notions ne sont pas permanentes mais transitoires : il faudra donc attendre (relativement) peu de temps pour qu'un modèle innovateur (ou primaire) devienne un modèle conservateur (secondaire), car c'est précisément ce changement continu qui garantit le renouvellement du système, lequel entrerait autrement dans un état de crise[29].

Comme on a pu l'observer, la TP s'intéresse aux **modèles**[30]. Ces modèles peuvent se présenter selon différents niveaux : « For instance, there may well be a model for "a novel," but there will also be one for "dialogue", "description of the physiognomy of the hero", etc. » (Even-Zohar, 1990, p. 41). Un genre littéraire peut également être un modèle.

Les EDT

Comme nous l'avons déjà mentionné, même si Even-Zohar est le père de la TP, c'est son disciple Gideon Toury qui sera connu pour l'application des idées polysystémiques à la traduction proprement dite (1980, 1995), donnant lieu à l'approche descriptive en traductologie.

---

[28] « When a repertoire is established and all derivative models pertaining to it are constructed in full accordance with what it allows, we are faced with a conservative repertoire (and system). Every individual product (utterance, text) of it will then be highly predictable, and any deviation will be considered outrageous. Products of such a state I label "secondary". On the other hand, the augmentation and restructuration of a repertoire by the introduction of new elements, as a result of which each product is less predictable, are expressions of an innovatory repertoire (and system). The models it offers are of the "primary" type [...] » (Even-Zohar, 1990, p. 21).

[29] Voir Yahalom (1981) pour l'analyse d'un système en état de crise.

[30] L'importance des modèles dans la TP se décrit comme suit : « It would be a terrible disappointment for writers to have their particular texts accepted but their literary models rejected. This would mean, from their point of view, the end of their productiveness within literature, an indicator of their lack of influence and efficiency » (Even-Zohar, 1990, p. 20).

Toury (1995, p. 1) soutient que pour affirmer son autonomie, une science a besoin d'études descriptives :

> [...] no empirical science can make claim for completeness and (relative) autonomy, unless it has a proper descriptive branch. Describing, explaining and predicting phenomena pertaining to its object level is thus the main goal of such a discipline. In addition, carefully performed studies into well defined corpuses, or sets of problems, constitute the best means of testing, refuting, and especially modifying and amending the very theory, in whose terms research is carried out.

La traductologie nécessite donc hypothèses et méthodologies de recherche bien définies. Selon Toury (1995), il faut partir de faits observables, les textes traduits, pour être en mesure d'émettre des hypothèses théoriques. À cet égard, Toury (1995), en émet une selon laquelle la traduction est un fait de la langue et de la culture cible.

Dans *In Search of a Theory of Translation* (1980), Toury affirme que les textes traduits sont « facts of one language and one textual tradition only: the target's » (1980, p. 16, cité par Hermans, 1999, p. 40). Plus tard, il modifie légèrement cette affirmation : « translations are facts of target cultures; on occasion facts of special status [...] but of the target culture in any event » (1995, p. 26). Pour Even-Zohar et pour Toury, la position et la fonction des traductions sont toujours déterminées par la culture cible. Selon eux, la traduction répond toujours à un besoin, à une « déficience » dans la culture cible (*Ibid.*), à « a lack of repertoire » (Even-Zohar, 1990, p. 47).

Cette vision téléologique selon laquelle la traduction viendrait toujours combler un vide ou remplir une fonction (attribuée *a priori*) dans la culture cible a été suivie par nombre de traductologues. Or, comme l'indique Bourdieu lui-même : « L'attention exclusive aux fonctions conduit à ignorer la logique interne des objets culturels, leurs structures en tant que *langages*; mais, plus profondément, elle conduit à oublier les groupes qui produisent ces objets » (1994, p. 67).

Les chercheurs adoptant des approches post-coloniales (Niranjana, Tymoczko, etc.) ont d'ailleurs contesté ces hypothèses fonctionnalistes, car, dans les cas qu'ils étudient, la traduction ne vient pas combler un vide dans la culture cible, mais est plutôt initiée/imposée par la culture source qui, par l'entremise de la traduction, forge et consolide des représentations propres au colonisateur.

L'étude du corpus analysé dans cette thèse permettra de montrer que cet argument est valide bien au-delà des contextes coloniaux ou post-coloniaux. Après avoir constaté que l'entreprise de la traduction de la fiction québécoise en Espagne se produit

généralement à l'instigation de la culture source, et ce, même si cette culture n'est pas en position dominante ou chargée de visées impérialistes, notre hypothèse est que les traductions espagnoles des œuvres québécoises ne remplissent pas une fonction spécifique dans le champ littéraire espagnol. En d'autres termes, il ne semble pas exister en Espagne d'espace créé pour la réception de ces traductions. Comme nous le verrons, cet espace serait tributaire de l'engagement personnel de certaines personnes de l'un et de l'autre champ, ainsi que des investissements consentis par le gouvernement provincial québécois, mais surtout fédéral canadien.

Revenons à Toury, pour qui la traduction est un fait de la culture cible. D'après cet auteur, il faudra en premier lieu examiner les textes traduits pour ensuite les comparer aux originaux, de même qu'à des textes « équivalents » (appartenant au même genre, par exemple) dans le système cible. Cette comparaison se fait normalement avec d'importants corpus grâce auxquels on peut repérer les **répétitions systématiques** tant au niveau externe (choix de certains auteurs, genres, thèmes dominants ou motifs, au détriment des autres) qu'au niveau interne (omissions, traductions de noms propres, rendus des variétés dialectales, etc.). Ces répétitions renvoient au concept de *normes* sous-jacentes au comportement traductif, si importantes pour Toury[31].

Deuxième phase : dissémination et dispersion

Les travaux de Toury seront repris par José Lambert, Hendrick van Gorp, André Lefevere, Theo Hermans, James Holmes, Raymond van den Broeck et postérieurement par d'autres chercheurs en Espagne, au Canada, en Turquie, en Finlande, etc. Chacun aura des orientations plus ou moins divergentes quant au modèle.

En fait, une fois le modèle descriptif testé par un grand nombre de chercheurs travaillant sur des projets de grande envergure – tels que ceux entrepris, entre autres lieux, en Israël (d'où le nom de l'École de Tel-Aviv, en référence à ce groupe) ou en Belgique (École de Louvain) –, une scission se produit : d'un côté, certains auteurs révisent et nuancent leurs positions, mais ajoutent peu d'idées nouvelles au modèle existant : c'est, par exemple, le cas de Toury dans *Descriptive Translation Studies and*

[31] Toury (1995, p. 58) distingue deux types de normes : les normes préliminaires et les normes opérationnelles (matricielles et linguistico-textuelles). Nous ne développerons pas cet aspect de son modèle parce que le concept de norme ne sera pas utilisé dans cette thèse.

Beyond, 1995. Pour sa part, bien que ses hypothèses de travail demeurent grosso modo les mêmes, Even-Zohar ajoute d'autres éléments à son modèle, d'autres « facteurs », tels que le producteur, le consommateur, l'institution et le marché[32]. En s'inspirant du schéma de la communication de Jakobson, Even-Zohar (1990, p. 34) établit les facteurs suivants :

> It suffices to recognize that it is the *interdependencies* between these factors which allow them to function in the first place. Thus, a CONSUMER may "consume" a PRODUCT produced by a PRODUCER, but in order for the "product" (such as "text") to be generated, a common REPERTOIRE must exist, whose usability is determined by some INSTITUTION. A MARKET must exist where such a good can be transmitted. None of the factors enumerated can be described to function in isolation, and the kind of relations that may be detected run across all possible axes of the scheme.

Bien qu'il ajoute ces nouveaux facteurs, Even-Zohar n'analyse pas de manière explicite les conditions d'interaction sociale entre eux : « What is the nature of the political and social relationships between the groups involved in the processes? And what are the criteria underlying the "generation" of a product or the "existence" of a market? », se demande Wolf (2007, p. 7). Pour Even-Zohar, c'est l'absence de répertoire, les vides dans les systèmes cibles qui sont à l'origine des changements continus entre le centre et la périphérie et donc à l'origine du fonctionnement du polysystème, d'où l'avis de Gentzler lorsqu'il affirme qu'« Even-Zohar seldom relates texts to the "real conditions" of their production, only to hypothetical structural models and abstract generalizations » (1993, p. 123).

Par ailleurs, certains auteurs commencent à se détourner des idées initiales des *DTS* et inspirés par la TP aussi bien que par les *Cultural Studies*, insistent davantage sur les dimensions idéologique et sociologique de la traduction, c'est-à-dire sur la traduction en tant qu'espace lié à des questions politiques et de pouvoir.

Ces nouvelles orientations du paradigme descriptif sont visibles déjà dans *Translation, History and Culture*, édité par Bassnett et Lefevere en 1990, qui inaugurent ce que l'on a appelé le *cultural turn* en traductologie (terme utilisé pour la première fois par Snell-Hornby, qui collabore à l'ouvrage en question). Plus tard, Lefevere développera le concept de « *patronage* » (1992), qu'il lie à la notion de pouvoir. Ce concept renvoie à des personnes ou à des institutions qui ont le pouvoir d'encourager ou de prévenir la lecture, l'écriture et la réécriture de la littérature. Hermans (1996), pour sa part, développera davantage le concept de « norme » de Toury pour insister sur les croyances

[32] Probablement en réponse à certaines critiques qu'on lui a faites par rapport à l'absence d'agents dans son modèle et aussi parce qu'il commence à s'inspirer de Bourdieu au début des années 90.

et les valeurs qui les sous-tendent. Il analyse également les agents et les intérêts qu'ils ont pour les maintenir ou les subvertir.

Le tournant culturel a réorienté la traductologie vers d'autres disciplines, vers « a process of disciplinary hybridization » comme l'écrira Sherry Simon (1996, p. ix), donnant lieu à diverses approches en traductologie : les approches féministes (Simon, von Flotow, Godard, etc.), post-coloniales (Niranjana, Tymoczko, etc.) centrées sur les axes nord-sud et est-ouest, ou encore, sur le « colonialisme interne » (comme Cronin, 1996, dans son étude sur l'Irlande).

Ce tournant culturel en traductologie ne se situe pas dans le vide, mais s'inscrit dans le moment historique qui suit la décolonisation et l'effervescence des mouvements d'émancipation (féminisme, mouvements gais et lesbiens, droits civiques, mouvements nationalistes sous-nationaux, etc.), qui mettent en relief les rapports asymétriques de pouvoir entre différents groupes sociaux. Au niveau théorique, les théories postcoloniales et les théories féministes fournissent les outils nécessaires pour penser la domination. Ce sont précisément ces mêmes outils qui aident à repenser les pratiques traductives et le potentiel du sujet traduisant pour contester, mais aussi pour reproduire les mécanismes de domination.

D'ailleurs, il est paradoxal de constater que ces nouvelles approches, qui déboucheront sur des questions liées à l'éthique, finiront par énoncer des jugements, non au nom d'un concept prescriptif du traduire comme dans les années 50 et 60, mais plutôt au nom d'un activisme de gauche qui a donné lieu sur le plan politique à « la rectitude politique ». Dès lors, ces approches « réactualise[nt] une vision de la traduction et de sa critique où cette fois la bien-pensance (le "politiquement correct") sert à fixer la nouvelle norme, la norme réparatrice, de la "bonne" [...] traduction » (Brisset, 2003, p. 40).

Cette tendance « réparatrice » en traductologie nous semble avoir motivé le remplacement de la perspective culturaliste poscoloniale par la sociologie, principalement par le modèle sociologique de Pierre Bourdieu, qui a été d'ailleurs perçu comme l'occasion de procéder à une nouvelle réévaluation des approches descriptives existantes (Hermans, 1999, Inguilleri, 2005, entre autres).

Les avantages qu'offre la sociologie bourdieusienne sont multiples : d'abord, elle porte une grande attention aux asymétries entre les différentes langues et cultures[33], puis

[33] Ces asymétries avaient déjà été soulevées par les chercheurs adoptant une perspective culturaliste. Néanmoins, les traductologues qui s'inspirent de Bourdieu n'ont généralement pas les mêmes visées

elle offre un modèle plus élaboré que ceux adoptés par le paradigme culturaliste[34] pour analyser la complexité des agents qui interviennent dans l'entreprise de la traduction. Enfin, le modèle de Bourdieu appliqué à la traduction propose un double exercice de réflexivité (déjà inauguré par le paradigme culturaliste) : en plus d'examiner les enjeux sociaux des pratiques traductives, « les positions de pouvoir assumées par les traductions et leurs agents dans leurs champs spécifiques » (Gouanvic, 1999, p. 11), ce modèle nous permettra d'examiner les positions et les luttes symboliques des traductologues qui étudient ces enjeux, en tenant compte qu'ils le font à partir d'une certaine position occupée ou à occuper dans le champ de la traductologie. Autrement dit, il s'agira autant d'une socio-traduction que d'une socio-traductologie (Gambier, 2006, 2007).

Les approches sociologiques en traduction

L'étude du social était déjà présente dans le paradigme descriptif. C'est notamment le cas des travaux de Sherry Simon (1989) et d'Annie Brisset (1990), mais aussi de Lefevere (1992), de Hermans (1996), et de Pym (1992, 1998). Dans son ouvrage *Translation in Systems* (1999), Hermans insistait sur la nécessité de redéfinir la TP à la lumière des modèles de Pierre Bourdieu et de Luhmann. Pour sa part, Toury avait modifié progressivement son orientation formaliste[35] pour adopter un angle de vision plus

---

émancipatrices (souvent déclarées ouvertement) que ceux opérant sous le paradigme postcolonial, pour qui la traduction devient un instrument politique et non seulement un objet d'étude.

[34] Inghilleri (2005, p. 139) met de l'avant « the almost exclusive focus on the text which writers and scholars working within this [culturalist] paradigm maintain ». Considérant la formation des chercheurs travaillant dans ce paradigme (la plupart étant des littéraires), la priorité est davantage accordée au texte traduit en tant que pratique discursive qui s'inscrit dans un *contexte* donné, mais aussi en tant qu'expression de la subjectivité du sujet traduisant. On encourage la visibilité et l'engagement social du traducteur (pensons à Venuti, aux traducteurs féministes, etc.). Le sujet traduisant n'est donc pas tout à fait absent, comme le suggère Inghilleri. Plus précisément : les chercheurs qui travaillent dans l'optique culturaliste n'analysent en tant qu'agents que les traducteurs qui interviennent dans la traduction. Mais avant tout, ces études ne partent pas des modèles qui puissent articuler la relation entre la subjectivité et la structure (champ/ polysystème) dont les agents font partie, comme le fait Bourdieu par le biais des concepts de champ et d'*habitus*.

[35] Il faut aussi préciser que le fonctionnalisme « dynamique » développé par les formalistes russes et dont s'inspire Even-Zohar pour formuler sa TP contenait déjà, bien qu'implicitement, une dimension sociale. À la différence du modèle structuraliste de Saussure, avec lequel le formalisme russe a été maladroitement identifié, le fonctionnalisme dynamique n'est pas aussi a-historique ou statique que le structuralisme français, mais, au contraire, il laisse la porte entrouverte aux recherches socio-historiques. Roman Jakobson était d'avis que tout système est diachronique en même temps que synchronique :

> Pure synchronism now proves to be an illusion: every synchronic system has its past and its future as inseparable structural elements of the system [...]. The opposition between synchrony and diachrony [...] loses its importance in principle as soon as we recognize that every system exists

sociologique (voir Toury, 1999). Quant à Even-Zohar, entre la date de publication de ses *Papers on Historical Poetics* et la révision de cette publication en 1990, parue dans un numéro spécial de *Poetics Today*, il s'était familiarisé avec le travail de Pierre Bourdieu, qu'il qualifie de « fascinant » (1990, p. 3), le trouvant « very much to the point » (1990, p. 38). Suivra une conférence organisée en 1996 par l'Université de Louvain intitulée « Systems and fields », qui avait comme but principal d'analyser la compatibilité de la TP et du modèle de Bourdieu. Les premiers pas vers l'incorporation du modèle de Bourdieu aux *DTS* étaient donc franchis. Tous ces événements et travaux préfigurent ce que l'on appelle à l'heure actuelle le « tournant sociologique » en traductologie, qui représente une évolution du paradigme descriptif plutôt qu'un nouveau paradigme.

Avant de passer à une application plus détaillée des concepts bourdieusiens à la traductologie, nous présenterons très brièvement le modèle qui sous-tend cette approche sociologique.

Dès la fin des années 1960, Pierre Bourdieu formule sa théorie des champs ; *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (1992)[36] est considéré comme la formulation la plus achevée de celle-ci. Cette théorie « ne porte pas d'abord sur la littérature, mais se donne comme un "modèle" théorique susceptible d'être adopté à divers terrains [...] dont celui des pratiques culturelles et des "biens symboliques" » (Meizoz, 2003, p. 123), dont la traduction fait partie, même si Bourdieu ne la mentionne presque pas. Bourdieu définit le champ comme « un réseau de **relations objectives** [...] entre des **positions** [...]. Chaque position est objectivement définie par sa relation objective aux autres positions » (Bourdieu, 1998, p. 378, c'est nous qui soulignons). La position (dominante/dominée) occupée par un agent dans le champ littéraire dépend du capital symbolique qu'il a accumulé au long de sa trajectoire sociale. Selon Bourdieu, chaque **position** d'agent le prédispose à des **prises de position** différentes dans le champ, une prise de position pouvant être aussi bien une œuvre qu'un discours d'accompagnement, un choix du genre littéraire, des formes, un choix stylistique, etc. Bourdieu remarque que cette relation entre la position et la prise de position n'a rien d'une détermination mécanique, car entre elles « s'interpose [...] l'**espace des possibles** [...], un espace orienté et gros des prises de positions qui s'y annoncent comme des

---

as an evolution, whereas, on the other hand, evolution is inescapably of a systemic nature (Tynjanov and Jakobson 1971, p. 79-80).

Dans son essai « On literary evolution » (1971, p. 68), Tynjanov parlait du fait littéraire en tant qu'auto-régulé ("auto-function") et conditionné par d'autres systèmes ("syn-function"). En Europe et aux États-Unis, cette branche « dynamique » du fonctionnalisme a cependant été négligée.

[36] Nous nous servirons de la réédition de 1998.

potentialités objectives, des choses "à faire", "mouvements" à lancer, revues à créer, adversaires à combattre, prises de position établies à "dépasser" » (1998, p. 384). En d'autres termes, chaque producteur construit son propre concept créateur en fonction de la perception des possibilités disponibles que lui assurent les catégories de perception et d'appréciation inscrites dans son ***habitus*** par une certaine **trajectoire**[37], ainsi qu'en fonction d'une propension à accepter ou à refuser telle ou telle de ces possibilités que lui inspirent les intérêts associés à sa position dans le jeu (1994, p. 71). C'est donc l'*habitus* qui permet aux agents de percevoir une lacune, et donc une possibilité d'innovation. L'*habitus* représente des dispositions intériorisées qui fonctionnent comme des principes inconscients d'action, de perceptions et de réflexion; autrement dit, l'*habitus* est une structure structurante, qui organise les pratiques et la perception des pratiques, mais il est aussi une structure structurée par les effets du champ. Selon Bourdieu, tous ceux qui entrent dans le champ littéraire n'ont pas le même *habitus*, et ne sont dès lors pas égaux, car ils n'ont pas été préparés de la même manière à la **lutte,** qui est « le principe générateur et unificateur du champ » (1998, p. 381). La lutte symbolique a lieu entre les agents et les institutions qui investissent dans le jeu (***illusio***[38]) en y prenant position, et dont les stratégies (c'est-à-dire, les prises de position)[39] dépendent de l'**intérêt** qu'ils ont à conserver ou à transformer la structure du champ.

Selon Bourdieu, le champ littéraire est divisé en deux **sous-champs** (le **sous-champ de grande production** et le **sous-champ de production restreinte**), qui sont régis par deux logiques inverses, **l'hétéronomie** et **l'autonomie** :

Le premier champ, celui de la grande production, fonctionne selon (*Ibid.*, p. 236) :

> [...] la logique « économique » des industries littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire, mesuré par exemple au tirage, et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle [...].

De l'autre côté, le champ de production restreinte est régi par (*Ibid.*, p. 235) :

> l'économie anti-« économique » de l'art pur qui, fondée sur la reconnaissance obligée des valeurs de désintéressement et sur la dénégation de l' « économie » du « commercial ») et du profit « économique » (à court terme), privilégie la production et ses exigences spécifiques, issues d'une histoire autonome; cette production qui ne peut reconnaître d'autre demande que celle qu'elle peut produire elle-même mais seulement à long terme, est orientée vers l'accumulation de **capital symbolique** [c'est nous qui soulignons], comme capital « économique » dénié, reconnu, donc

---

[37] Le terme trajectoire est défini par Bourdieu (1994, p. 88) comme une « Série des *positions* successivement occupées par un même agent (ou un même groupe) dans un espace lui-même en devenir et soumis à d'incessantes transformations ».

[38] Cette notion renvoie au fait d'être investi dans le jeu, de prendre le jeu au sérieux (Bourdieu, 1994).

[39] Une remarque s'impose par rapport au terme « stratégies » : Bourdieu insiste sur le fait que ces stratégies ne sont pas toujours délibérées.

légitime, véritable crédit, capable d'assurer sous certaines conditions et à long terme, des profits « économiques ».

Pour Bourdieu, l'hétéronomie, c'est-à-dire la dépendance par rapport aux forces externes, peut être non seulement économique, mais également politique et religieuse.

En fait, les concepts d'autonomie et d'hétéronomie ont fait l'objet d'un grand nombre de critiques. La plus récurrente réside dans le fait que la dichotomie rigoureuse entre l'autonomie et l'hétéronomie est une vision émanant du centre (Aron, 1995, p. 67). Ainsi, du point de vue des périphéries :

> [On] désigne par autonomie un mouvement de séparation, visant à constituer à côté de la littérature française ou contre elle un ensemble institutionnalisé d'instances de production et de consécration concurrentes. Mais parce que le plus souvent, cette tentative résulte d'initiatives politiques [comme au Québec], morales ou religieuses, donc parce qu'elles procèdent d'instances extérieures au champ littéraire tel qu'il s'est défini dans le centre culturel, elle est perçue comme une rupture dans les codes mêmes de la littérature.

C'est justement l'« hétéronomie » politique[40] à la base de sa constitution qui permet l'indépendance du champ québécois par rapport au champ français. Dans ces cas-là, Aron

---

[40] « Hétéronome » parce que la littérature québécoise s'est constituée sur des bases nationales, mais « autonome » dans le sens où elle constitue un secteur d'activité sociale identifiable avec ses enjeux spécifiques. Ces différents sens du terme « autonomie » chez Bourdieu peuvent semer la confusion (voir Aron, 1995, pour une analyse détaillée des trois niveaux de sens du terme « autonomie » chez Bourdieu). Curieusement, voire paradoxalement, pour Bourdieu la dépendance par rapport aux forces politiques dans la constitution d'un champ est quelque chose qui diffère du mécénat d'État (existant une fois le champ consolidé et structuré selon un pôle plus autonome et international et un autre plus politique et hétéronome). Pour Bourdieu, le mécénat d'État n'est pas nécessairement une forme d'hétéronomie politique, d'autant moins si les agents occupent une position dominante (Bourdieu, en entrevue avec Dubois, 1997, p. 16) :

> Les productions que l'on peut appeler d'avant-garde pour aller vite, sont des productions sans marché, qui ne peuvent survivre dans une grande mesure qu'artificiellement, grâce à des aides, etc. Est-ce que cela implique nécessairement une dépendance? Pas du tout. Prenez l'exemple de la sociologie. Elle peut s'intéresser aux objets que lui assigne l'État aujourd'hui : les pauvres, les exclus, la drogue, etc. Mais elle peut aussi se servir des moyens que lui assure l'État pour étudier l'État. Elle peut se servir de la liberté que donne l'État pour critiquer l'État. Le fait de recevoir des subsides de l'État n'implique pas du tout que l'on soit soumis aux exigences et aux verdicts de l'État. Au contraire, du jour où on a la *tenure,* du jour où on est professeur titulaire, on a une liberté garantie. Encore faut-il s'en servir... Ce qui pose la question des conditions véritables de l'autonomie. Est-ce que l'indépendance vient uniquement par l'argent? Est-ce qu'elle ne vient pas aussi par des médiations telles que la position occupée dans les classements spécifiques dans le champ? J'appelle cela la loi de Jdanov, une loi très triste : les dominés dans un champ, littéraire, artistique, philosophique, sociologique, etc. ont une propension particulièrement grande à l'hétéronomie, c'est-à-dire à se plier aux demandes de l'église, du parti, de l'État, du roi, alors que les gens les plus consacrés selon les normes spécifiques, les plus reconnus par les pairs, sont ceux qui ont le plus de liberté. C'est une loi tendancielle, ce n'est pas mécanique.

Cet aspect sera analysé au chapitre 2 de cette thèse, qui contient une section consacrée au mécénat d'État dans le cas du champ littéraire québécois. Pour le moment, avançons que les liens entre le champ littéraire

(1995) propose le terme d'indépendance, que nous reprenons dans cette thèse pour éviter la confusion.

D'ailleurs, même si l'on adoptait un point de vue émanant du centre, la notion d'autonomie (relative)[41] que Bourdieu postule pour parler du champ littéraire poserait des problèmes à l'orée du XXI[e] siècle. Bien que Bourdieu insiste sur le fait que la prédominance d'une logique autonome ou hétéronome au sein du champ littéraire dépend des rapports entre le champ littéraire et **le champ du pouvoir**[42] et varie en fonction des états historiques du champ et des traditions nationales en question, la question qui se pose est de savoir si cette notion est opératoire pour une analyse des champs littéraires contemporains, tantôt centraux, tantôt périphériques : l'interpénétration de plus en plus grande entre le monde de l'art et le monde de l'argent, que Bourdieu soulevait dans *Les règles de l'art*, la fusion des maisons d'édition dans des conglomérats éditoriaux, où les critères de rentabilité priment sur des critères plus proprement littéraires, et, en général, les exigences qu'impose la globalisation éditoriale remettent en question l'autonomie des champs littéraires. Pour faire face aux nouvelles exigences de l'industrie éditoriale, les éditeurs, même ceux appartenant au champ de production restreinte, prennent des mesures et des solutions différentes : parfois, comme nous le verrons pour le cas de la maison d'édition Seix Barral, ils adoptent une politique éditoriale mixte en matière de traduction : ils investissent dans la traduction de *best-sellers*, dont les profits à court terme (profits obtenus principalement grâce au puissant appareil de diffusion du groupe éditorial dont la maison fait partie) leur permettent d'investir dans des auteurs non-commerciaux plus risqués. Ceux qui, pour conserver leur indépendance, ne veulent pas se joindre à un groupe éditorial ont recours à des stratégies différentes : se spécialiser, trouver un créneau qui n'a pas été couvert par les grands groupes (c'est le cas de

---

québécois et les institutions politiques peuvent certainement avoir une incidence sur le degré d'autonomie du champ québécois. Ici encore, on peut dire que la position de Bourdieu émane du centre.

[41] Bourdieu (1998, p. 234) décrit le champ littéraire comme un « univers relativement autonome (c'est-à-dire, relativement dépendant, notamment à l'égard du champ économique et du champ politique ». Cet univers « fait sa place à une économie à l'envers, fondée, dans sa logique spécifique, sur la nature même des biens symboliques, réalité à double face, marchandises et significations, dont la valeur plus proprement symbolique et la valeur marchandes restent relativement indépendantes » (*Ibid.*).

[42] C'est-à-dire « l'espace de rapports de force entre les différentes espèces de capital ou, plus précisément, entre les agents qui sont suffisamment pourvus d'une des différentes espèces de capital pour être en mesure de dominer le champ correspondant et dont les luttes s'intensifient toutes les fois que se trouve mise en question la valeur relative des différentes espèces de capital (par exemple, le taux de change entre le capital culturel et économique » (Bourdieu, 1994, p. 56).

Txalaparta et d'Ediciones El Cobre). Une autre solution consiste à publier des ouvrages de référence dont les profits économiques permettront de miser sur des auteurs littéraires risqués, qui, à long terme, constitueront un fonds et comporteront des profits non seulement symboliques, mais aussi économiques (c'est le cas d'Akal). D'autres maisons n'auront pas le choix : elles fermeront leurs portes ou se joindront à un conglomérat éditorial. Enfin, des cas exceptionnels existent aussi, comme celui de Límits (que nous analyserons au chapitre 5), dont les responsables ne vivent pas de leur activité éditoriale, ce qui, en principe, leur permet une plus grande autonomie par rapport aux impératifs économiques.

Pour notre part, dans le cadre de cette thèse, nous réserverons les termes d'autonomie/d'hétéronomie pour nous référer spécifiquement aux forces externes économiques et parlerons de l'existence des deux logiques (production restreinte et grande production), qui régissent les actions des différents agents et instances participant à l'entreprise de la traduction. Pour parler des autres forces externes, soit politiques et culturelles/littéraires, nous éviterons ces concepts, parce que dans cette thèse nous avons affaire à des champs littéraires pour qui la dépendance/l'indépendance littéraire et politique prend un sens particulier, qui sera exploré ultérieurement.

Or, la « relative hétéronomie » des marchés éditoriaux n'entraine pas la disparition totale de la logique littéraire lorsqu'il s'agit de choisir une traduction. De l'avis de Sapiro (2007, p. 5) :

> L'espace de la circulation des textes est de plus en plus structuré autour de l'opposition entre un pôle de grande production et un pôle de production restreinte. Si la fabrication de *best-sellers* mondiaux, rendue possible par la libéralisation des échanges, illustre la logique économique de la quête de rentabilité à court terme, une bonne part du processus d'importation des littératures étrangères relève de la logique de ce que Pierre Bourdieu a appelé la « production restreinte », c'est-à-dire la production à rotation lente, qui se projette sur le long terme et vise la constitution d'un fonds, comme en témoignent les modes de sélection (souvent fondés sur des critères de valeur littéraire plutôt que sur les chances de succès auprès d'un large public) et les faibles tirages.

Il faut voir l'existence de ces deux pôles et logiques dans un continuum : les prises de position des agents du champ se distribuent entre ces deux limites, « la subordination totale et cynique à la demande et l'indépendance absolue à l'égard du marché et de ses exigences », sans qu'elles ne soient jamais complètement atteintes (Bourdieu, 1998, p. 235).

Qui plus est, plutôt que faire disparaître la logique littéraire, ce que la globalisation éditoriale entraîne c'est l'effacement des contours entre ces deux logiques : ainsi, par exemple, même les éditeurs indépendants essaient de se doter d'un circuit de commercialisation et de stratégies de communication (publicité, relations publiques, etc.) que Bourdieu aurait clairement associés à la logique de grande production. La longueur du cycle de production a également changé. Ainsi, le cycle de la production longue dont parlait Bourdieu pour caractériser le pôle de production restreinte (le succès immédiat étant propre aux produits des industries opérant selon une logique commerciale) contraste avec les mots suivants d'un éditeur indépendant comme Boréal (cité par Buzelin, 2006, p. 153) :

> Today, a book's reception takes place very quickly. If the reception is strong, if it's good, we know within two weeks of the launch. Often, if it's not that strong, the book may get a second chance. But if a month, a month and a half after it comes out, it still hasn't caught on, it's rare that it will get that second chance.

Bourdieu et la traductologie

Par rapport à l'influence de Pierre Bourdieu en traductologie, il faut dire que la sociologie des champs a fait l'objet d'un intérêt croissant depuis la fin des années 90. Tandis qu'au moment d'écrire une première version de cette introduction en 2005, la « sociologie de la traduction », au sein de laquelle le modèle bourdieusien occupe une place de choix, commençait à émerger et à chercher sa légitimité dans le champ de la traductologie, aujourd'hui, soit trois ans plus tard, nous considérons qu'elle occupe une position dominante dans la cartographie de la traductologie[43]. La « sociologie de la traduction », « an umbrella term » inclut des « sociologies » différentes (Chesterman, 2006; Wolf, 2007) : une sociologie des agents, une sociologie du processus et une sociologie du produit. De plus, la sociologie de la traduction pourrait déboucher éventuellement sur une « sociologie de la traductologie » (Gambier, 2007).

L'approche sociologique que nous adopterons dans cette thèse est d'inspiration bourdieusienne. Nous partons toujours de la position épistémologique de Bourdieu, mais lorsque, pour des aspects particuliers, les outils heuristiques de ce modèle s'avèrent insuffisants, nous avons recours à d'autres outils ou concepts, comme celui de réseau,

[43] Seulement depuis 2005, ont paru plusieurs monographies consacrées exclusivement ou partiellement à la sociologie de la traduction (*Constructing a Sociology of Translation*, 2007; *Translation Studies at the Interface of disciplines*, 2006; *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting,* 2006), ainsi que des numéros spéciaux de revues (par exemple, le numéro de *META* sur les réseaux (volume 52, numéro 4, 2007 ou les articles sur ce thème du nouveau *Journal of Translation Studies*, en 2008).

ainsi qu'à des concepts et des principes de la TP, et, dans une moindre mesure, de la sociocritique.

Voyons maintenant en quoi consiste en général une sociologie de la traduction basée sur le modèle de Bourdieu. Nous développerons les limites de celui-ci pour l'analyse spécifique de notre objet d'étude et les outils heuristiques qui nous permettront d'affronter ses limites.

Appliquée à l'analyse de la traduction, la sociologie bourdieusienne consiste à étudier les enjeux sociaux de la traduction en tant que production culturelle qui est diffusée dans un espace social spécifique (le champ cible), espace de lutte (ou de coopération – nous reviendrons sur cette idée plus tard) où des agents munis de dispositions ou d'*habitus* différents se disputent (ou coopèrent) pour l'obtention de profits symboliques (ou économiques). Le traducteur est l'agent « par lequel passe la logique objective du système de pratiques, de dispositions et de structures permanentes et générales qui sont à l'œuvre dans toute traduction » (Gouanvic, 1999, p. 17). Mais il n'est pas le seul à intervenir : il y a d'autres responsables de la traduction « parmi lesquels l'éditeur, les directeurs de collection, les agents littéraires, mais aussi les pionniers qui ont indiqué que l'œuvre méritait d'être traduite, ceux qui enfin plaident la cause de cette traduction comme critique ou comme historien des littératures » (Wilfert, 2002, p. 34). À ces responsables de la traduction dans les différentes instances du champ littéraire, s'ajoutent des agents « affiliés » à des institutions supra-littéraires (attachés culturels des ambassades, agents « culturels » des Affaires étrangères et du ministère de la Culture, associations universitaires, etc.) dont l'action peut avoir une incidence directe sur l'entreprise de la traduction. Il s'agira donc étudier les agents et les institutions qui participent à l'entreprise de la traduction, examiner les multiples causes (cf. Pym, 1998) les incitant à investir dans cette entreprise et expliquer les stratégies qu'ils ont adoptées en fonction des enjeux spécifiques du/des champ/s où ils ou elles interviennent. Dans cette thèse, l'examen des institutions et les causes les incitant à investir dans le transfert à l'étude fera l'objet du chapitre 2 ; l'examen des agents non-institutionnels sera privilégiée dans le chapitre 5.

De même, la sociologie bourdieusienne permet d'étudier la traduction non seulement en tant que pratique, mais aussi en tant que produit symbolique qui, une fois mis sur le marché, est soumis à la même logique de marché que les autres biens

symboliques; sa légitimation dépendra alors des différentes instances de consécration du champ cible. Il s'agira de l'approche privilégiée aux chapitres 3 et 4, sans que les agents y soient tout à fait absents. Dans cette partie — à la différence du chapitre 5, où le transfert sera abordé du point de vue des agents (traducteurs, éditeurs, agent littéraire) — nous mettons au jour une analyse multifactorielle qui comprendra des facteurs structuraux (littéraires et extralittéraires), mais aussi des facteurs liés à la présence et au rôle central de certains agents dans la sélection, la production ou la réception d'une traduction donnée. Il faut voir cette manière de procéder non comme un choix, mais plutôt comme la conséquence des difficultés éprouvées à recueillir des données sur les agents. Cependant, nous croyons pouvoir dire que la mise en relation des chapitres 2, 3, 4 et 5, nous conduit à une sociologie des produits symboliques, combinée à une sociologie des agents. Nous reviendrons sur cet aspect dans la section 1.3.

Avant la fin des années 90, un nombre relativement limité de traductologues ont eu recours à ce modèle, ou, s'ils y ont eu recours, ils se sont généralement limités à extraire des concepts pertinents pour l'objet de leur étude. À cet égard, et jusqu'à la fin de années 90, l'empreinte de Bourdieu dans la plupart des cas a été réduite à une série de termes plus ou moins populaires et appliqués de manière fragmentaire, comme les notions de *champ*, d'*habitus*, de *capital*, recours métonymiques qui risquent de simplifier la complexité du modèle bourdieusien.

Il faut remarquer que si Bourdieu aborde rarement la traduction de manière explicite[44], nulle part il ne nie la possibilité d'une application de son modèle à l'analyse du phénomène traductif. Les rares allusions à ce phénomène dans *Les règles de l'art* (1998) sont rapides ou figurent dans les notes en bas de page, ce qui, en soi, n'est pas étonnant : la traduction et les rapports interculturels entre les champs ne font tout simplement pas partie de l'objet d'étude du sociologue français. Le modèle bourdieusien n'est donc pas adéquat, en principe, pour analyser les « interférences » (Even-Zohar, 1990) entre les champs, voire à l'intérieur des champs.

Dans son article de 1998 intitulé « The Pivotal Status of the Translator's Habitus », Daniel Simeoni perçoit déjà la potentialité de ce modèle sociologique en traductologie. Il essaie de remplacer le concept de *norme* du paradigme descriptif par celui d'*habitus*, car

[44] Bourdieu se prononce brièvement sur la traduction, par exemple en 1992 dans *Traduire l'Europe* (dirigé par Françoise Barret-Ducrocq), dans « Une révolution consevatrice dans l'édition » (1999) et dans « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées » (2002).

ce dernier comprend la double dimension « structurante et structurée » (Simeoni, 1998, p. 21) de la pratique de la traduction. Ce faisant, Simeoni propose une articulation conceptuelle de la traductologie descriptive fonctionnelle et de la théorie des champs. Quelques années plus tard, dans le cadre de sa thèse doctorale (2001), Simeoni insiste davantage sur le potentiel de cet appariement : « La compatibilité des deux grands modèles organisateurs – théorie des champs et traductologie descriptive fonctionnelle – est en réalité évidente pour quiconque a travaillé l'objet-traduction par leur entremise » (*Ibid.*, p. 49) et il note en bas de page que, déjà en 1990, Even-Zohar notait le rapprochement possible entre ces deux modèles théoriques (*Ibid.*) :

> dans l'introduction au numéro spécial de Poetics Today (vol. 11 : 1) regroupant sous le titre Polysystem Studies dix-huit de ses articles, il évoque (p. 3) *the fascinating work of Pierre Bourdieu and several of his collaborators, who, without any real connection to Dynamic Structuralism (Functionalism) or Formalism, have arrived at many similar conclusions, in some areas superior, to my mind, to both the Russian Formalism and later developments (including my own).*

Simeoni (1998, 2001) insiste sur le fait qu'un rapprochement est non seulement possible mais souhaitable et il tente de montrer « comment la translation pourrait s'opérer **sans dommage** pour l'un ou l'autre des cadres analytiques » (2001, p. 75; c'est nous qui soulignons). Pour illustrer la compatibilité des deux modèles, il signale au fil de sa thèse les points d'articulation envisageables entre les EDT d'orientation polysystémique et la théorie sociologique des champs » (*Ibid.*)[45]. Néanmoins, il souligne qu'il n'insistera pas sur ce qui distingue ces deux modèles, sauf sur un point fondamental, une différence de

[45] Ces points de convergences sont développés dans la section 2.2 de sa thèse doctorale (2001). Faute d'espace, nous nous limitons ici à les mentionner, mais invitons le lecteur à consulter le document en question. Simeoni analyse notamment le caractère relationnel des deux modèles; les homologies entre le concept d'acceptation ou d'intégration (et celui de résistance) des EDT et celui d'habituation chez Bourdieu; le concept de choix, du bon usage d'un répertoire et celui de « sens de placement » chez Bourdieu; le principe contre l'originalité créative comme principe du développement des arts et des lettres (autrement dit, l'influence de la structure au détriment de celle de la créativité); l'importance consacrée aux études empiriques des deux modèles; la position relative des champs/systèmes dans l'espace social (dominante/centrale ; dominée/périphérique) ; un mouvement inverse de la recherche favorisant la convergence des travaux des polysystémistes de l'École de Tel Aviv, et de l'équipe du *Centre de sociologie européenne* à Paris (p. 21) : « les premiers ont commencé par se poser la question de la circulation des modèles *entre* systèmes nationaux (d'où l'intérêt initial d'Even-Zohar pour la traduction) pour aboutir à des études intrasystémiques, tandis que l'École de Bourdieu est partie d'analyses internes aux sociétés (en Algérie puis en France) puis à l'intérieur de celles-ci, aux multiples champs qui la composent, avant d'aborder la question de la diffusion et de la circulation des idées entre ensembles nationaux ».

posture épistémique (*Ibid.*) : les premiers travaux d'Even-Zohar ou de Toury attribuent au savant un discours objectif non réflexif, tandis que, comme on le sait, la sociologie bourdieusienne vise, pour sa part, à objectiver l'objectivation.

Néanmoins, à notre avis, pour bien tester la compatibilité de ces modèles, il faudrait insister non seulement sur les points en commun, mais aussi sur les différences afin de voir si effectivement la *translation* dont parle Simeoni pourrait s'opérer « sans *dommage* » (ce qui nous semble peu probable). Autrement dit, l'examen des différences aussi bien que des similitudes est à notre avis nécessaire pour montrer à quel point les différences entre les deux modèles sont surmontables et(ou) pour voir quel est le degré d'ajustement épistémique nécessaire pour les combiner. Nous reviendrons sur ce point à la fin de cette section.

L'entreprise de rapprochement de Simeoni a été critiquée à plusieurs reprises par Gouanvic (2005, 2007), qui lui reproche de ne pas avoir re-situé la notion d'*habitus* dans le cadre général de la théorie sociale de Bourdieu, et en particulier dans sa relation avec la notion de « champ » qui lui est indissociablement liée (2007, p. 14) :

> Une recontextualisation de l'*habitus* dans les champs (non pas seulement les champs spécialisés[46] mais les champs du pouvoir) laisserait apparaître les limitations insurmontables de l'entreprise de rapprochement. Ce n'est pas uniquement la notion de norme qui devrait être redéfinie, mais celle de système (de polysystème) et il faudrait qu'y soit injectée la notion de « capital », essentielle à la théorie de Bourdieu. Bref, il faudrait que la théorie du polysystème soit complètement réévaluée au contact de la théorie sociale de Bourdieu, au point où la théorie du polysystème tendrait à renoncer à son paradigme propre pour accueillir celui de Bourdieu et qu'elle fasse son autocritique au point de mettre en discussion ses fondements théoriques.

Nous sommes d'accord avec Gouanvic sur la nécessité de situer les concepts de Bourdieu dans le cadre de l'appareillage théorique au sein duquel ils fonctionnent, c'est-à-dire, de manière relationnelle ; nous sommes également d'accord avec lui pour dire que l'entreprise d'appariement ne se ferait pas sans heurts, mais mènerait à un grand nombre de contradictions et/ou réajustements. Néanmoins, nous avons des réserves par rapport à ses conclusions pessimistes quant au rapprochement des deux théories en question, d'autant plus que les raisons qu'il avance ne sont pas, à notre avis, très convaincantes.

---

[46] Gouanvic (2007, p. 84) précise que « [...] la traduction n'est pas un corps de métier homogène et qu'il est capital d'effectuer les distinctions entre les types de pratiques de traduction dont on parle dans les champs spécifiques. Elles prouvent également qu'on ne peut parler de l'*habitus* comme trajectoire sociale sans tenir compte de l'état des champs où les agents exercent leur pratique ».

Dans son ouvrage le plus récent, *Pratique sociale de la traduction : le roman réaliste américain dans le champ littéraire français, 1920-1960* (2007), Gouanvic présente une très brève analyse, dans laquelle il met en relief les « problèmes fondamentaux » que posent la TP et les EDT en général, dont le plus problématique pour l'auteur est l'« objectivisme » (p. 30) que présupposent les polysystémistes. Gouanvic critique la posture d'impartialité assumée par les chercheurs polysystémistes, mais aussi le fait que la TP et le modèle de Toury qui en découle sont construits en dehors des agents (*Ibid.* p. 30). Le silence général de la TP et des EDT par rapport aux agents et au traducteur en particulier, qui n'est perçu que comme une « courroie de transmission entre le socio-sémiotique et le texte traduit » (*Ibid.*, p. 30), constituerait-il selon Gouanvic un obstacle majeur au rapprochement de ces deux modèles ?

Nous avons vu que Simeoni mettait de l'avant cette divergence entre ces deux théories, sans pour autant déclarer l'impossibilité de les combiner. De plus, bien que la place qu'occupent les agents dans la théorie du polysystème ou dans les EDT ne soit pas comparable à celle qui leur est accordée dans la théorie sociale de Bourdieu, il faudrait souligner, comme le fait Simeoni à juste titre (2001, p. 75), que si les agents sont absents des premiers travaux de la TP, à partir des années 90, le contact avec la théorie sociale de Bourdieu a permis à Even-Zohar d'infléchir le cadre d'analyse pour mettre davantage l'accent sur leur rôle. En somme, on peut regretter que Gouanvic n'ait pas développé davantage et de manière plus détaillée les « problèmes » de la TP et des EDT, qu'il se contente de renvoyer à Hermans (1999), et qu'il n'ait pas du tout considéré ce que la TP pourrait apporter à la théorie des champs (nous reviendrons sur ce possible apport plus tard). Gouanvic tire une conclusion hâtive et, à notre avis, quelque peu impressionniste, n'avançant aucun autre argument que ceux que nous venons de mentionner. Il en arrive à la conclusion que les études polysystémiques ne peuvent pas rendre compte de la complexité de la traduction (2007, p. 31). Selon lui, seul le modèle de Bourdieu pourrait entreprendre cette tâche :

> On voit à propos de la définition des normes, que le modèle de Toury est bel et bien objectiviste de part en part. Il peut bien prétendre être descriptif, une fois qu'il a réifié la traduction. Bref, il est descriptif de sa conception réifiée de la traduction, mais non de la traduction dans sa complexité. Comment rendre compte de la complexité de la traduction? En interprétant la théorie sociologique de Pierre Bourdieu de sorte que la traduction soit placée au centre de la pensée sociologique et en voyant comment s'articule la traduction par rapport aux autres activités de production des textes.

Cette prise de position n'est pas, bien entendu, « neutre ». La poursuite du survol que nous avons interrompu pour présenter le « débat Simeoni-Gouanvic », nous permettra de constater que Gouanvic est le premier à introduire le modèle complet de Bourdieu en traductologie. Peut-on penser qu'il se fait le gardien de la légitimité acquise par ce modèle, peut-être sans trop questionner ce que les autres modèles existants en traductologie, concrètement le modèle dominant (les DTS), pourraient y apporter?

Quoiqu'il en soit, en ce qui nous concerne, nous retiendrons que les arguments avancés par Gouanvic n'infirment nullement l'hypothèse d'une possible compatibilité entre les deux modèles.

Revenons maintenant au survol que nous avions entamé sur l'influence de Bourdieu en traductologie.

Après l'article de Simeoni de 1999, plusieurs publications qui analysent la traduction sous un angle bourdieusien voient le jour : *La République mondiale des lettres* de Pascale Casanova, *Sociologie de la traduction : la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950* de Jean-Marc Gouanvic et *Translation in Systems* de Theo Hermans. En 1999, paraît aussi l'article de Johan Heilbron « Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System ».

Commençons par les contributions des traductologues, soit celles de Hermans et de Gouanvic. *Translation in Systems* est une réflexion métathéorique : l'auteur trace l'évolution du paradigme prescriptif, ses limites et sa potentielle réévaluation à la lumière des modèles de Bourdieu et de Luhmann. Pour sa part, l'ouvrage que fait paraître Gouanvic la même année a pour objectif de penser la traduction de la science-fiction américaine dans la France des années 1950 en des termes qui rendent compte des enjeux sociaux de cette pratique culturelle. Pour ce faire, l'auteur se sert de la théorie sociale de Bourdieu, en considérant toutefois que la traduction est « une pratique textuelle qui opère sur de l'interlingual » (Gouanvic, 1999, p. 13). L'intérêt du travail de Gouanvic réside dans le fait que cette étude de sociologie bourdieusienne de la traduction est « sans doute la première du genre » (Gouanvic, 1999, p. 12), mais aussi parce qu'il applique pour la première fois « à bras le corps l'ensemble de sa théorie sociale » (*ibid.*, p. 12) plutôt que de manière fragmentaire, comme on l'observe à l'époque chez la plupart des traductologues. D'ailleurs, un autre mérite de cet ouvrage est d'examiner un corpus « tant

sous l'angle sociosémiotique interne[47] que sous l'angle de la sociologie de l'institution », double aspect qui, selon Gouanvic, est absent dans d'autres travaux traductologiques qui s'inspirent de Bourdieu.

En ce qui concerne Casanova et Heilbron, il s'agit de disciples de Bourdieu qui s'intéressent à la traduction et qui reprennent le programme d'« une science des relations culturelles internationales » que le maître avait proposé en 1989 lors d'une conférence à l'Université de Fribourg, où il avait été invité par son collègue Joseph Jurt. Sa communication, « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », sera publiée en 1990 dans un numéro des *Cahiers d'Histoire des Littératures romanes* et plus tard, en décembre 2002, quelques mois après sa mort, dans les *Actes de la recherche en sciences sociales*.

Entre cette communication à l'Université de Fribourg et la parution de son article dans les *Actes*, sa disciple Pascale Casanova avait publié *La République mondiale des lettres* (1999). Dans cet ouvrage, la comparatiste française applique le modèle de Bourdieu à ce qu'elle appelle « l'espace littéraire mondial »[48], élargissant ainsi la portée du modèle de Bourdieu.

Casanova retrace l'histoire de cet espace et décrit sa structure, qu'elle présente comme un univers inégal où les plus démunis littérairement sont soumis à une violence invisible, même si « la croyance littéraire a pour effet d'occulter le principe même de la domination littéraire » (1999, p. 22). Elle distingue trois formes de domination, économique, politique et littéraire, mais se concentre sur la dernière (*Ibid.*, p. 23) :

> Toute la difficulté pour comprendre cet univers littéraire, c'est en effet d'admettre que ses frontières, ses capitales, ses voies et ses formes de communication ne sont pas complètement superposables à celles de l'univers politique et économique.

Selon Casanova, l'espace littéraire mondial est structuré selon l'opposition (vue dans un continuum) entre, d'un côté, au pôle autonome (ayant Paris comme capitale littéraire) les champs littéraires dominants et, de l'autre, au pôle hétéronome, les champs dominés[49];

---

[47] Curieusement, Gouanvic n'indique jamais s'il s'inspire du paradigme descriptif pour mener l'analyse sémiotique. Il parle, cependant, de « traits répétitifs » dans son analyse sémiotique, ce qui rappelle l'idée tant utilisée en EDT de « régularités ».

[48] Dans son article de 2002, elle parlera de « champ littéraire mondial ». Elle emploie ces termes comme des synonymes.

[49] La correspondance mécanique qu'établit Casanova entre, d'une part, le pôle autonome (incarné par le centre français) = champ dominant = internationalisme et, d'autre part, le pôle hétéronome = champ dominé « dépendant des instances politiques – nationales le plus souvent » (2002, p. 8) = nationalisme ou régionalisme est clairement une vision franco-centrique : nous avons vu précédemment comment le terme « autonomie » prend un sens différent du point de vue de la périphérie. De plus, le critique Pohl (2001), en montrant des contre-exemples, a mis en doute les parallélismes presque mécaniques qu'établit Casanova

autrement dit, entre, d'un côté « les champs littéraires les plus dotés de capital linguistico-littéraire » et, de l'autre, « les champs nationaux démunis ou en formation et qui sont dépendants des instances politiques – nationales le plus souvent » (2002, p. 8).

D'après Casanova, est rattaché à chaque langue, non seulement un capital proprement linguistique (Calvet, 1999)[50], mais aussi un capital littéraire ou linguistico-littéraire, relativement indépendant du précédent[51]. Le capital linguistico-littéraire est lié au « prestige »[52], à la croyance proprement littéraire rattachée à une langue, à la valeur qui lui est accordée littérairement et qui tient à son ancienneté[53], au prestige de sa poésie, aux traditions, au nombre de traductions à partir de cette langue, etc. (Casanova, 1999). Selon la comparatiste française, on pourra mesurer le volume de capital linguistico-littéraire d'une langue « non pas au nombre d'écrivains et de lecteurs dans cette langue, mais au nombre de polyglottes littéraires ou protagonistes de l'espace littéraire (éditeurs,

---

entre internationalisme/autonomie et régionalisme/hétéronomie. Pour notre part, lorsque nous adopterons une perspective globale et situerons les champs à l'étude dans l'espace littéraire international, nous ne parlerons pas de champs autonomes ou hétéronomes, mais de champs dominants ou centraux et dominés ou périphériques, car qualifier un champ d'autonome ou d'hétéronome dépend du point d'observation et de la relativité de toute observation. Comme nous l'avons dit auparavant, nous réserverons ces termes pour parler des relations d'un champ donné par rapport aux forces économiques.

[50] Calvet (1999) emprunte le concept de « système linguistique mondial » à de Swaan (1993, 2001) pour élaborer ce qu'il appelle le modèle gravitationnel, fondé sur le fait que les langues sont liées entre elles par des personnes bilingues, leur échelonnage nous permettant de présenter leurs relations en termes gravitationnels. Autour d'une langue hyper-centrale (l'anglais) gravitent ainsi une dizaine de langues super-centrales (le français, l'espagnol, l'arabe, le chinois, le hindi, etc.) autour desquelles gravitent cent à deux cents langues centrales qui sont à leur tour le pivot gravitationnel de quatre à cinq mille langues périphériques. C'est au nombre de locuteurs multilingues qui parlent une langue que l'on peut mesurer la centralité (politique) de cette langue dans le système.

[51] « Il y a donc une valeur littéraire attachée à certaines langues ainsi que des effets proprement littéraires, liés notamment aux traductions, qui sont irréductibles au capital plus proprement linguistique attaché à une langue, au prestige lié à l'emploi d'une langue dans l'univers scolaire, politique, économique... Cette valeur spécifique doit être radicalement distinguée de ce que les analystes politiques du "système linguistique mondial" décrivent aujourd'hui comme les indices de centralité d'une langue. Dépendant de l'histoire de la langue, de la nation politique, ainsi que de la littérature et de l'espace littéraire, le patrimoine linguistico-littéraire est lié aussi à un ensemble de procédés techniques élaborés au cours de l'histoire littéraire, de recherches formelles, de formes et de contraintes poétiques ou narratives, de débats théoriques et d'inventions stylistiques qui enrichissent la gamme des possibilités littéraires. Si bien que la "richesse" littéraire et linguistique est efficiente à la fois dans les représentations et dans les choses, dans la croyance et dans les textes » (Casanova, 1999, p. 33).

[52] « Le "prestige littéraire" s'enracine aussi dans un "milieu" professionnel plus ou moins nombreux, un public restreint et cultivé, l'intérêt d'une aristocratie ou d'une bourgeoisie éclairée, des salons, une presse spécialisée, des collections littéraires concurrentes et prestigieuses, des éditeurs recherchés, des découvreurs réputés [...] et bien sûr, d'écrivains célèbres [...] » (1999, p. 29).

[53] « L'ancienneté est un élément déterminant du capital littéraire : elle témoigne de la "richesse" – au sens du nombre de textes – mais aussi et surtout de la "noblesse" d'une littérature nationale, de son antériorité supposée ou affirmée par rapport à d'autres traditions nationales et, par voie de conséquence, du nombre de textes déclarés "classiques" (c'est-à-dire échappant à la rivalité temporelle) ou "universels" (c'est-à-dire libérés de tout particularisme) » (1999, p. 28).

intermédiarités cosmopolites, découvreurs cultivés, etc.) qui la pratiquent et au nombre de traducteurs littéraires – tant à l'exportation qu'à l'importation – qui font circuler les textes depuis ou vers cette langue littéraire » (1999. p. 37).

Dans cet univers hiérarchique, la traduction est, selon Casanova, un échange inégal, une des formes spécifiques de domination qui s'exerce dans le champ littéraire mondial. Les enjeux de la traduction dépendront de la position des langues d'origine et d'arrivée dans l'espace littéraire mondial, mais également de la position de l'auteur traduit à la fois dans son champ national et selon la place que ce champ occupe dans l'espace mondial. Ainsi, bien que le français soit une langue dominante, l'enjeu de la traduction d'un auteur québécois, appartenant donc à un champ dominé, est différent de celui d'un auteur français. Enfin, il faut considérer selon Casanova la position des traducteurs et d'autres agents médiateurs, à la fois dans le champ littéraire national et en fonction de la place de ce champ dans le champ littéraire mondial (la traduction d'un auteur québécois aux États-Unis n'a pas les mêmes effets que sa traduction en catalan et, dans ce dernier cas, la traduction par un traducteur, un éditeur ou un préfacier consacrant n'aura pas les mêmes effets qu'une traduction publiée par une maison d'édition inconnue ou produite par un traducteur démuni de capital littéraire). Selon la position de la traduction ou de ses agents, la traduction peut avoir des fonctions différentes, dont les deux principales sont d'après Casanova : a) la **traduction-consécration**, soit lorsque les champs dominants importent un texte venant d'un champ littéraire dominé; et b) **la traduction-accumulation**, soit lorsque les champs nationaux dominés importent des textes d'un champ dominant, car ils cherchent à importer du capital littéraire.

Nous nous servirons du modèle de Casanova tout au long de cette thèse, tout en appliquant les réajustements déjà présentés en note par rapport aux concepts d'autonomie/d'hétéronomie.

Pour sa part, en 1999 également, Heilbron publie son article « Towards a Sociology of Translation : Book Translations as a Cultural World-System » dans le *European Journal of Social Theory* et soutient que la traduction de livres pourrait être vue en tant que « système mondial de la culture ». À la différence de Casanova, il est au fait des

publications qui ont vu le jour dans le champ de la traductologie depuis les années 70 : les traductologues qu'il cite dans son travail en témoignent[54].

Le système mondial des traductions peut être décrit d'après Heilbron comme un ensemble de relations fortement hiérarchisées dont le fonctionnement se base sur la structure centre/périphérie. Les données statistiques concernant le marché international des livres traduits permettent d'identifier la structure des échanges dans ce domaine. Étant donné qu'environ la moitié des livres traduits proviennent de l'anglais, cette langue occupe une position hyper-centrale. Suivent ensuite trois langues, l'allemand, le français, puis le russe[55] qui représentent entre 10 et 12 % du marché mondial des traductions. Viennent ensuite des langues semi-périphériques, qui représentent de 1 à 3 % (comme l'espagnol et l'italien, le danois, le suédois, le polonais et le tchèque, etc.). Les autres langues sont périphériques et représentent moins de 1 % du marché des livres traduits (et ce en dépit du nombre de leurs locuteurs : le chinois, l'arabe ou le japonais représentent des groupes linguistiques parmi les plus importants en nombre de locuteurs mais demeurent par contre périphériques dans ce système de traductions). Heilbron repère par la suite plusieurs tendances par rapport aux flux de traduction dans ce système : 1) les flux de traduction vont du centre vers la périphérie plutôt que l'inverse, comme l'avait déjà remarqué Even-Zohar (1990); 2) la communication entre les langues périphériques passe très souvent par un centre[56]; 3) plus une langue est centrale dans le système mondial de la traduction, plus les genres de livres traduits de cette langue sont nombreux et enfin, et 4) plus une langue est centrale dans le système mondial de la traduction, moins on traduit dans cette langue et plus on traduit à partir de cette langue.

Heilbron ne rend pas compte, cependant, des cas où une langue centrale, comme le français, appartient à une communauté culturelle périphérique, comme c'est le cas au Québec.

S'y ajoutent d'autres articles publiés en 2001 et 2002. Kalinowski publie en 2001 publie « Traduction n'est pas médiation : un regard sociologique sur les traducteurs français de Hölderlin ». Cet article, dans lequel elle analyse « la population des

[54] Publications dont il a pu prendre connaissance grâce à sa collègue Gisèle Sapiro, qui, avant de faire sa thèse à Paris avec Pierre Bourdieu, avait été étudiante d'Even-Zohar (Simeoni, 2002, p. 13).

[55] Les données fournies par Heilbron datent de 1980. Un panorama différent serait tracé pour le début du XXI[e] siècle. On sait par exemple qu'après le démembrement de l'URSS, le volume des traductions du russe a baissé.

[56] Nous verrons si l'hypothèse formulée par Heilbron selon laquelle la « communication between peripheral groups often passes through a center » (1999, p. 435) est prouvée dans le cas des transferts Québec-Catalogne.

traducteurs français de Hölderlin et les enjeux et les divisions qui la structurent » (Kalinowski, 2001, p. 26), se révèle d'un grand intérêt car l'étude des traducteurs, de leurs « sociographies », ou trajectoires selon les termes de Bourdieu, permet d'identifier des clivages qu'on ne pourrait pas découvrir si on se limitait à une analyse textuelle interne des traductions. Wolf (2002) adopte aussi cette perspective sociologique dans son article « Translation Activity between Culture, Society and the Individual: Towards a Sociology of Translation ». Elle part de la traduction en tant que pratique sociale et de la nécessité d'étudier tous les agents qui y participent. Malheureusement, il y a dans cet article une confusion conceptuelle importante en ce qui concerne certains concepts bourdieusiens de base; Wolf établit par exemple une équation inappropriée entre le capital symbolique et le capital économique. L'analyse, il est vrai, sera affinée par la suite.

En plus de ces articles et ouvrages individuels d'importance, on observe depuis quelques années la prolifération de numéros spéciaux de revues consacrés exclusivement à la réflexion sur l'applicabilité du modèle bourdieusien à la traductologie. Nous faisons particulièrement référence **1)** au numéro spécial des *Actes de la recherche en sciences sociales* paru en septembre 2002 sous la direction de Johan Heilbron et Gisele Sapiro, dont le titre est *Traduction : les échanges littéraires internationaux*; **2)** au numéro de *The Translator,* paru en 2005 et dirigé par Moira Inghilleri et dont le titre est *Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting.*

Dans le numéro spécial des *Actes de la Recherche*, les articles ont été écrits aussi bien par des disciples de Bourdieu que des tenants de la TP, comme Casanova, Sapiro, Heilbron, Wilfert, Kalinowski, Shavit et Serry. Ce numéro propose un regard « proprement sociologique » sur la traduction littéraire (Heilbron et Sapiro, 2002, p. 4) qui se centre sur « les enjeux et les fonctions des traductions, leurs agences et agents, l'espace dans lequel elles se situent » (*ibid.*, p. 4).

D'après nous, l'importance de cette approche réside tout d'abord dans sa vision globale, qui dépasse le cadre strict des champs nationaux ou les rapports exclusifs entre deux champs[57] : même quand on aborde les flux de traduction entre deux champs donnés, ces flux sont resitués dans un espace transnational caractérisé par des rapports de force (politiques, économiques et culturels) entre des pays et des groupes linguistiques, leurs langues et leurs littératures. Sont analysés les conditions et le mode de production et de circulation internationales des traductions, conditions qui dépendront des contraintes

[57] Comme c'est le cas dans les travaux de Jean-Marc Gouanvic.

dérivées des rapports de forces mentionnés auparavant; sont reconnus la multiplicité des agents qui interviennent, ainsi que les enjeux de leur participation et de leurs intérêts. Enfin, pour comprendre la réception des traductions des littératures étrangères, on se rapporte non seulement à la structure de l'espace international décrit, mais aussi à la structure de l'espace de réception, qui a ses propres enjeux (Sapiro, 2008).

Nous nous inscrivons dans cette optique, mais incorporerons des éléments nouveaux (à savoir, une analyse textuelle des traductions, ainsi qu'une analyse des relations *effectives* entre les agents en nous basant sur le concept de « coopération » et de « réseaux ») qui seront développés dans les lignes qui suivent.

Le trait commun entre les articles de ce numéro spécial est l'application de concepts bourdieusiens, de même que l'analyse sociologique purement externe, qui n'entre jamais à l'intérieur du texte pour voir comment les enjeux sociaux de la traduction en tant que pratique sociale se manifestent dans sa matérialité.

De l'ensemble des articles contenus dans ce numéro, nous nous pencherons rapidement sur celui de Casanova en raison de son positionnement intéressant par rapport à d'autres approches dans le champ de la traductologie. Par exemple, Casanova (2002, p. 7) affirme que la traduction est traditionnellement définie comme une opération « neutre et symétrique » et que les études de traduction « s'attachent le plus souvent à la seule relation de transfert d'un texte d'une langue dans une autre », et que « dans tous les cas, on cherche à analyser deux réalités plus ou moins superposables, deux textes ou deux contextes sans relation réelle l'un avec l'autre ». En revanche, elle propose une approche sociologique qui conçoit la traduction comme « un échange inégal se produisant dans un univers fortement hiérarchisé » (2002, p. 7).

Bien que cette représentation « monique » que critique Casanova puisse s'appliquer au comparatisme français précédant les années 60[58], il n'est pas question de faire cette critique à la TP et aux *DTS* en général, qui se caractérisent précisément par leur caractère dynamique (« fonctionnalisme dynamique ») et par leur reconnaissance des hiérarchies inter et intrasystémiques. En fait, comme le souligne Simeoni (2002, p. 13) « the appropriation of translation by European scholars who are within the social sciences has been taking place without acknowledgment, or even awareness, of the contribution of translation scholars ».

[58] Guillén (1985) parle de la *hora francesa* pour se référer à la période allant de la fin du XIX[e] siècle jusqu'à peu après la Seconde guerre mondiale, période où dominait l'exemple du comparatisme français et qui se caractérisait par la primauté excessive des littératures nationales et l'atomisme régnant.

Quoi qu'il en soit, la critique de Casanova apparaît comme une réduction aussi simpliste qu'injuste des études de traduction, ayant pour seul but de mettre en relief sa propre position. Comme l'affirme Lambert (1995, p. 112) : « Scholars' reactions to theories like the (poly)systems theory reveal a lot about their own positions and goals ». Tandis que depuis les années 90 les partisans de la TP ou des *DTS* se sont intéressés de plus en plus au modèle proposé par Bourdieu, le contraire n'a généralement pas eu lieu. Cette attitude a empêché le rapprochement de ces modèles. Or, à notre avis, ce rapprochement pourrait se révéler fructueux, malgré les affirmations pessimistes qui abondent à ce sujet, telles que : « A marriage of the two theories seems doomed from the start » (Codde, 2003, p. 107)[59]. Nonobstant, l'idée contraire existe aussi, ce qui amène Viala à affirmer que l'insistance sur l'incompatibilité entre les approches systémiques et la théorie des champs est « pour l'essentiel une construction illusoire » (1997, p. 74).

En traductologie, certains auteurs (par exemple Simeoni, 1998, 2001 ; Sheffy, 1992 ; Fukari, 2002; et Shavit, 2002, parmi d'autres) ont vu les avantages d'un rapprochement entre ces deux modèles. Nous ne pouvons qu'abonder dans ce sens : il ne s'agit pas de verser dans l'amnésie en se débarrassant complètement des modèles antérieurs.

Il est important de se rappeler que la sociologie des champs n'aborde pas l'étude de l'interculturel : elle n'est pas conçue, en principe, pour rendre compte de la diversité linguistique et culturelle de certaines configurations et encore moins pour étudier les contacts ou les « interférences » (Even-Zohar) entre les champs ou au sein d'un même champ (des interférences intra- et inter-sytémiques, en termes polysystémiques).
Simeoni (2001, p. 21) attribue ces différences au fait que les tenants de ces deux théories appartiennent à des traditions nationales différentes :

> Les « polysystémistes » ont été formés à la recherche et ont découvert l'existence des rapports sociaux en Israel, ensemble culturel composite par excellence incitant à aborder l'étude de la société et des formations culturelles en termes internationalistes, tandis que Bourdieu et ses collaborateurs travaillent du centre d'un pays où les forces centripètes sont telles qu'elles interdisent pratiquement

[59] Plus récemment, à propos de l'article de Simeoni (1998) où celui-ci se propose de réinterpréter la TP de manière à intégrer la notion d'*habitus*, Gouanvic (2007, p. 15) affirme que « Ce n'est pas uniquement la notion de norme qui devrait être redéfinie, mais celle de système (de polysystème) et il faudrait qu'y soit injectée la notion de "capital", essentielle à la théorie de Bourdieu. Bref, il faudrait que la théorie du polysystème soit complètement réévaluée au contact de la théorie sociale de Bourdieu, au point où la théorie du polysystème tendrait à renoncer à son paradigme propre pour accueillir celui de Bourdieu et qu'elle fasse son autocritique au point de mettre en discussion ses fondements théoriques ». Cette prise de position n'est pas, bien entendu « neutre ». Rappelons que Gouanvic est le premier à introduire Bourdieu en traductologie et qu'il veut garder la légitimité que ce modèle a acquise, sans trop le questionner et en disqualifiant la TP, comme il le fait dans son dernier ouvrage (2007).

au sociologue de formuler les questions culturelles autrement qu'en les ancrant dans l'ensemble national.

Même les disciples de Bourdieu qui transposent le modèle du maître à un espace transnational conçoivent généralement les champs (idéal-typiquement) comme homogènes, fort probablement parce que le point de référence est presque toujours le champ français (notamment la traduction de littératures étrangères en France ou la place du champ littéraire français dans l'espace mondial littéraire). Ce qui explique également pourquoi Gouanvic, à notre connaissance, n'a pas critiqué non plus cette limite de la sociologie des champs dans son application à l'étude de la traduction. Or, si l'on prend comme point de départ l'espace littéraire espagnol, son hétérogénéité – qui est même reconnue officiellement – saute aux yeux du chercheur.

Cet espace pourrait être conçu comme un polysystème composé de différents systèmes qui ont des relations très étroites entre eux, à tel point que parfois (pour certaines strates du système, c'est-à-dire, pour certains genres), on ne peut pas tracer clairement les frontières entre les différents systèmes. Selon Even-Zohar (1990), les transferts intra-systémiques dans chaque système (du centre à la périphérie) sont similaires à ceux qui s'établissent entre les différents systèmes d'un polysystème. Dans le cas de l'espace littéraire espagnol, le système espagnol se situerait au centre du polysystème, les systèmes galicien et basque dans la périphérie, et le système catalan dans une position intermédiaire[60]. La direction des transferts la plus courante est du centre à la périphérie (c'est donc le même constat que Heilbron fera quelques années plus tard). Even-Zohar précise également que les relations entre les différents systèmes à l'intérieur d'un même polysystème ne sont pas les mêmes qu'entre les systèmes appartenant à des polysystèmes différents. Les systèmes d'un même polysystème sont très dépendants les uns par rapport aux autres, en particulier les systèmes périphériques. Cet aspect a une grande importance pour la traduction de littératures étrangères dans un même polysystème et donc, pour notre objet d'étude : ainsi, lorsque nous analysons une traduction catalane donnée de la littérature québécoise, nous devons toujours tenir compte de l'existence potentielle d'une traduction espagnole de la même œuvre, car celle-ci aura une grande incidence sur la réception, mais aussi sur la production de la traduction catalane (voire sur son [in]existence). Le système catalan partage des agents et des instances avec le système espagnol, comme nous le verrons en détail tout au long de cette

[60] Even-Zohar souligne que certains systèmes sont eux-mêmes des polysystèmes, car ils n'ont pas besoin d'autres systèmes pour se développer. C'est le cas du système espagnol, qui présente ses propres divisions internes (genres) et, dans une moindre mesure, c'est également le cas du système catalan.

thèse : que ce soit des écrivains (qui écrivent dans les deux langues ou qui s'auto-traduisent, l'auto-traduction vers la langue centrale finissant généralement par acquérir le statut d'œuvre originale) ou des éditeurs (un grand nombre de maisons d'édition publient en espagnol et en catalan simultanément), le recoupement est notoire. Le public est également le même : il n'y a pas un lectorat catalan et un autre espagnol : le lectorat catalan lit aussi bien en catalan qu'en espagnol. De même pour la critique : la critique des journaux catalans offre systématiquement des comptes rendus aussi bien de traductions catalanes qu'espagnoles, etc.

Pour ces raisons, dans le cadre de cette thèse nous avons préféré parler de « polysystème » plutôt que de champ pour faire référence à l'espace littéraire espagnol et aux relations entre les systèmes espagnol et catalan. Si nous employons parfois le terme de « champ » pour désigner ces espaces, c'est à des fins d'uniformisation[61], car pour l'espace littéraire québécois nous parlerons sans exception de « champ ». Malgré des zones de recoupement avec le champ littéraire canadien (anglophone), le champ québécois se présente comme un espace aux frontières relativement claires : ce n'est pas un hasard si l'on parle des « deux solitudes ». Cela ne veut pas dire que la TP ne pourrait pas s'appliquer au cas de l'espace littéraire canadien, surtout si l'on veut étudier des pratiques littéraires qui ne relèvent pas des deux champs littéraires majoritaires québécois et canadien anglophone (nous pensons par exemple à la littérature latino-canadienne ou italo-canadienne, etc.). Comme le précise très justement Lambert (1999), aucune société n'est strictement monolingue. L'autre question, c'est de déterminer si les différentes langues d'un groupe social peuvent ainsi donner lieu à des pratiques littéraires différentes et si ces pratiques littéraires sont institutionnalisées ou, au contraire, si elles sont absorbées par la/les littérature/s « officielle/s ». Ce qui est évident, c'est que certains espaces socio-culturels, dont l'espace espagnol, remettent plus en question que d'autres la correspondance langue-nation-littérature, héritée de l'idéologie romantique. Cette remise en question est un des principes de base de la TP, qui la différencie de la sociologie des champs.

En résumé, la TP compléterait la sociologie des champs au niveau de la conceptualisation et de l'analyse de configurations aussi multilingues et « multi-littéraires » que l'Espagne[62]. Autrement dit, le modèle de Bourdieu pourrait

[61] Mais il faut se rappeler que notre conception du champ est beaucoup plus hétérogène que celle de Bourdieu.

[62] Ce n'est donc pas par hasard si la TP a eu un grand retentissement en études littéraires et traductologiques en Espagne.

davantage mettre en valeur la dimension sociale de la traduction, dimension que la TP laisse plutôt implicite, et la TP contrecarrer la dose d'homogénéité et de monolinguisme de la sociologie des champs.

De plus, à y regarder de près, on s'aperçoit que les deux modèles, soit celui de la TP et la sociologie de Bourdieu, ne sont pas si incompatibles qu'on aurait tendance à le croire. Se dessine même une compatibilité hypothétique, voire une complémentarité des principaux concepts des deux modèles théoriques et la possibilité d'un réajustement épistémologique pour les rendre complémentaires. Par exemple, le concept de système comme celui de champ partagent les caractéristiques suivantes : 1) leur caractère relationnel; 2) la vision du champ/système comme un espace de lutte[63], dans le cadre duquel la lutte est le principe unificateur et générateur du système/du champ. De même, on peut établir une homologie entre le concept d'*habitus* chez Bourdieu et celui de *norme* (Simeoni, 1998) ou celui de modèle (Sheffy, 1992, 1997) appartenant aux approches polysystémiques. Le binôme centre/périphérique correspondrait également à celle de position dominante/dominée chez Bourdieu, et ainsi de suite. On pourrait donc établir une sorte d'homologie entre les concepts des deux modèles pour ensuite prédire leur complémentarité : la TP se concentrerait davantage sur les textes et le modèle de Bourdieu sur les agents et sur le positionnement du chercheur par rapport à son objet pour remédier à l'objectivisme présupposé des polysystémistes.

C'était justement, au départ, une de nos hypothèses : nous avancions la possibilité d'une compatibilité, voire d'une complémentarité fertile puisqu'elle apportait un élément de réponse à certaines critiques adressées aussi bien au paradigme polysystémique qu'au modèle de Bourdieu[64].

Ces deux aspects étaient justement retenus dans le numéro spécial susmentionné de la revue *The Translator, Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting*, paru peu avant le début de notre recherche. Ce numéro, dirigé par Moira Inghilleri, est paru en 2005, soit trois ans après le numéro des *Actes* dont nous venons de parler. Cette

---

[63] Even-Zohar situe la lutte au niveau des modèles et n'insiste pas sur ses enjeux sociaux. These systems are not equal, but hierarchized within the polysystem. It is the permanent struggle between the various strata, Tynjanov has suggested, which constitutes the (dynamic) synchronic state of the system. It is the victory of one stratum over another which constitutes the change on the diachronic axis (Even-Zohar, 1999, p. 14).

[64] L'abandon de cette hypothèse est expliqué plus tard.

publication corrobore l'intérêt continu qu'éveille l'approche de Bourdieu en traductologie. Il s'agit d'ailleurs du premier numéro d'une revue en traductologie à être consacré exclusivement aux travaux de Pierre Bourdieu.

Dans l'introduction de ce numéro, après avoir présenté des concepts-clé de la théorie de Bourdieu et leur contribution à la théorisation sur l'articulation structure/agent, Inghilleri explore plus concrètement comment les concepts bourdieusiens peuvent fonctionner empiriquement dans le cadre des études consacrées à la traduction et à l'interprétation. Elle voit également l'application de la théorie de Bourdieu comme l'occasion de redéfinir certains concepts et principes des études descriptives polysystémiques, mais aussi des études culturalistes qui en découlent. Pour Inghilleri, les approches sociologiques en traductologie doivent partir de la position épistémologique de Bourdieu et en cas de points de contradiction entre celui-ci et d'autres modèles, le positionnement épistémologique de Bourdieu doit primer. En particulier, bien que brièvement, elle met en rapport les travaux de Pierre Bourdieu avec ceux d'autres théoriciens qui attirent l'attention des traductologues au moment de la publication du numéro, notamment les travaux de Latour et de Luhmann.

En général, on peut observer dans ce numéro des écarts par rapport au numéro des *Actes* : non seulement parce que la portée d'application du modèle est plus étendue — le modèle est aussi appliqué à l'interprétation, notamment à l'interprétation des signes (cf. Blommaert et Thoutenhoofd) et à la traduction juridique (cf. Vidal Claramonte) — mais aussi parce que le modèle est évalué de manière plus critique en ce qui concerne l'étude de la pratique interculturelle qu'est la traduction.

Certaines manières de compléter le modèle bourdieusien ou certaines de ses *lacunes* sont soulevées. Par exemple, en plus de revendiquer une application plus intégrale du modèle et de critiquer les applications fragmentaires faites jusqu'à présent (cf. Gouanvic), on insiste sur l'importance de dépasser la dichotomie analyse interne/externe que les publications antérieures présentaient (cf. Gouanvic et Hanna[65], mais aussi Buzelin) : par exemple, Gouanvic insiste sur le fait que dans les contributions du numéro des *Actes*, la sociologie de la traduction est présentée comme une sociologie

[65] Gouanvic analyse en particulier le cas de la littérature américaine traduite en France au XIX^{e} et XX^{e} siècles, tandis que Hanna analyse la genèse du sous-champ de la traduction théâtrale, en particulier la première traduction de Shakespeare, en Égypte.

exclusivement « externe », sans que soient pris en compte les objets textuels; enfin, on présente une nouvelle théorie pour compléter le modèle de Bourdieu en même temps que pour remédier à certaines lacunes de la TP, notamment la théorie des acteurs-réseaux de Latour introduite par Buzelin. Contrairement à Inghilleri, pour Buzelin, pour qui la complémentarité entre Pierre Bourdieu et Latour est également envisageable, le modèle de Latour permet de dépasser et de combler certaines lacunes du modèle de Bourdieu (2005, p. 215) surtout en ce qui concerne l'étude approfondie du processus de production des traductions et des multiples agents qui y interviennent :

> I believe that ANT has the potential to help us to move one step further in the direction already taken by Bourdieu translation scholars, at least in the following respects. [...] ANT can simply contribute more directly than Bourdieusian approaches to the development of a much needed process-oriented kind of research [...]. Inasmuch as it consists of tracing the genesis of products called translations, it will enable us to acquire data to which translation theorists have rarely had access so far, namely data on the multiple mediators potentially involved in the translation process, including the way they make or explain their decisions (when they are still unsure about the outcome of the process), and the strategies by which they negotiate their place in the process, convince others to participate, etc.

La sociologie des réseaux n'avait pas été utilisée en traductologie avant Pym (1998) et Buzelin (2005).

Chez Pym (1998), le réseau est présenté comme une méthode de travail, comme un point de départ alternatif ou complémentaire à l'usage de corpus (1998, p. 87). Le réseau offre également une alternative à la perspective traductologique polysystémique qui part toujours des textes traduits *et* de l'étude de la culture cible. Pym propose de commencer par tracer des réseaux interculturels (des interactions ou des échanges de n'importe quel genre), réseaux qui ne se situent pas dans une culture donnée, mais qui traversent les frontières nationales. L'étude des réseaux permet selon Pym de mettre en lumière des phénomènes et des logiques propres aux espaces interculturels que les méthodes basées sur l'idée de système/champ ont tendance à occulter. Que les frontières nationales ne soient pas des paramètres fondamentaux à l'heure de définir son objet de recherche ne veut pas dire que pour Pym la vie sociale se réduise aux réseaux (comme le prétend Latour) : « We cannot accept, first, that there is nothing but network, that there is a single-level ontology to social life. [...] Our task here is to follow the cultural networks that crossed the national border, without annulling the power of that border » (2007, p. 746-747).

Pour sa part, comme nous l'avons indiqué, les propositions de Buzelin (2005) se basent sur une théorie concrète, la théorie des acteurs-réseaux de Bruno Latour, qu'elle applique à l'étude des projets de traduction en cours de réalisation dans plusieurs maisons

d'édition indépendantes. Pour ce faire, elle se sert de la méthode ethnographique, une méthode qui est d'ailleurs introduite en traductologie pour la première fois par l'auteure. Cette méthode représente, selon Buzelin, une nouvelle manière d'étude des pratiques des multiples acteurs intervenant dans la production des traductions et fournit des renseignements normalement cachés dans les approches rétrospectives en traductologie.

Bien que dans son article de 2005 Buzelin mette de l'avant la potentielle complémentarité entre le modèle de Bourdieu et celui de Latour, dans son travail empirique (2006, 2007, 2007b), elle se sert principalement du cadre théorique de ce dernier; elle recourt parfois à l'emploi de certains concepts bourdieusiens, mais, en général, (puisqu'elle s'inspire de la méthodologie proposée par Latour) ne regarde pas de près les facteurs structuraux liés à l'état du champ social ou du champ littéraire québécois de réception qui déterminent les pratiques qu'elle analyse[66]. Dans son article de 2007, Buzelin reconnaît elle-même les limites de l'application exclusive de la théorie des acteurs-réseaux dans l'analyse de la traduction :

> I now find it extremely difficult to go along with Latour's claim that there is no pre-existing structure, there are simply networks and actors that develop and change (hence, the introductory section on "the Québec book industry"). The case studies presented above revealed that nations (here, Canada) and literary institutions/fields (here, Québec) still play a strong role in shaping international literary exchanges (hence, translation) but they obviously do so along with economic considerations – more precisely market and market-sharing considerations (Buzelin, 2007, p. 165).

Dans ce meme ordre d'idées, Bourdieu (1999, p. 3) disait que « la logique du champ littéraire et la croyence littéraire qui s'y engendre inclinent à oublier que les interactions, plus ou moins enchantées, dont chaque microcosme éditorial est le lieu, sont déterminées par la structure du champ éditorial dans son ensemble ».

Pour notre part, dans le cadre de ce travail, le concept de « réseau » est conçu comme un concept opératoire, « une méthode [servant] à explorer le champ littéraire » [national ou international] (Sapiro 2006, p. 46), ce qui le distingue de l'emploi qu'en font Pym et Latour.

Jusqu'à un certain point, nous pourrions dire que la manière dont nous nous servons du concept de « réseau » n'est pas très différente de celle de Bourdieu, qui le voit en termes de « capital social » et le définit comme « l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles qui sont liées à la possession d'un *réseau de relations durables* plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'inter-reconnaissance » (Bourdieu, 1980, p. 2).

---

[66] Dans notre travail, le réseau se situe dans un ou plusieurs champs, mais nous présupposons toujours l'existence d'une structure qui le sous-tend. À cet égard, notre travail attribue une importance centrale (peut-être excessive?) aux facteurs structuraux.

Le problème réside dans le fait que pour Bourdieu le capital social n'est que secondaire par rapport à d'autres espèces de capital (notamment le capital culturel et économique) dont la distribution déterminera la position d'un agent dans le champ. Le capital social ne peut pas être dissocié des autres types de capital et l'étude de ces « réseaux de relations effectives » liés à l'accumulation de capital social occupe une place très secondaire dans la théorie des champs, ce qui n'est pas le cas dans notre étude. De plus, la place consacrée au concept de coopération entre les agents d'un réseau chez Bourdieu est minimisée par le concept de lutte. Enfin, comme nous le verrons par la suite, pour nous le réseau n'est pas seulement un objet à décrire, mais aussi un instrument de description. C'est sur ces deux points que notre concept de réseau s'inspire de celui de Latour.

1) Le concept de « coopération » et de « réseau » dans cette thèse

Pour Bourdieu, le principe générateur et unificateur du champ est la lutte même, et les différentes prises de position dans un champ donné sont le produit et l'enjeu d'un conflit permanent (Bourdieu, 1998). Bourdieu parle presque toujours en termes agonistiques et aborde rarement la coopération entre les agents faisant partie du même groupe : il passe de la lutte entre les agents du champ ayant des dispositions ou des *habitus* différents à la lutte entre les différents groupes, mais n'analyse pas la manière dont les agents d'un même groupe, c'est-à-dire les agents occupant une même position au sein du champ, sont liés entre eux. Même quand il aborde la formation des groupes, il fait référence à une « cohésion négative » observable dans la phase d'accumulation initiale du capital symbolique, mais qui s'affaiblit une fois que le groupe accède à la reconnaissance (et que les profits symboliques ou économiques vont à un petit nombre, sinon à un seul). C'est alors que le groupe se dissout (Bourdieu 1998, p. 439). Autrement dit, pour Bourdieu, la coopération entre les agents ne serait qu'un état transitoire dans la formation de groupes[67].

Or, il est clair que le concept de lutte n'est pas satisfaisant pour analyser le transfert de la fiction québécoise en Espagne. En effet, si une littérature minoritaire telle que la

[67] Cette insistance de Bourdieu sur la lutte pourrait s'expliquer à la lumière du contexte français du sociologue. Selon Exler (1999, p. 2), le système français, « qui valorise uniquement les individus et leurs talents et tente de détecter les meilleurs, engendre une forme particulière d'organisation sociale. L'individu ne peut y jouer que des jeux à somme nulle : pour les gagnants, le gain sera maximal et se mesure par la perte, elle aussi totale, des perdants ». Selon Exler (1999, p. 2) : « La disparité radicale entre les gagnants et les perdants alimente le caractère non coopératif de l'organisation sociale française », ce qui incite au combat solitaire entre les agents, d'où la vision agonistique du champ de Bourdieu.

littérature québécoise réussit à franchir les frontières linguistiques et culturelles et à se ménager un espace de réception dans les champs culturels espagnol et catalan, c'est précisément grâce à la coopération des agents et des institutions des champs sources et cibles qui participent à toutes les phases du transfert littéraire. L'observation des participants à cette entreprise permet de voir qu'il y a derrière chaque chaînon du réseau un agent qui coopère avec celui qui le précède et celui qui le suit. Bien qu'au début de cette recherche, soucieuse d'appliquer le modèle théorique de Bourdieu, nous ayons « voulu » voir le transfert en termes agonistiques, nous nous sommes bientôt rendu compte que les agents participant à une entreprise de traduction comme la nôtre tendent à coopérer plutôt qu'à lutter.

Plus précisément, comme l'indique Boisclair pour le champ littéraire (2004, p. 84-85), il y existerait deux axes : sur l'axe vertical, les agents des différents sous-champs sont en concurrence, mais sur l'axe horizontal, les agents sont en situation de coopération. C'est davantage sur ce dernier axe, « l'axe de la coopération », que nous nous concentrerons.

Si, au contraire, on essayait d'expliquer l'existence de ce corpus en termes de cohésion négative, c'est-à-dire, en argumentant, par exemple, que la littérature québécoise, ainsi que d'autres littératures dites minoritaires, sont traduites pour contrecarrer le monopole (en Espagne et ailleurs) d'une littérature dominante telle que la littérature (commerciale) états-unienne, on aurait moins affaire à une hypothèse plausible qu'à une théorie du complot anti-américain. Même si l'on acceptait que l'anti-américanisme de certains agents et institutions puisse éventuellement agir comme facteur les motivant à participer au transfert de la littérature québécoise en Espagne, il serait naïf et simpliste de réduire l'existence de cette littérature en Espagne et en Catalogne, à une seule cause. En effet, les causes incitant les agents institutionnels des champs source et cible à investir ou non dans l'entreprise de la traduction sont multiples. Mais si multiples soient-elles, c'est l'anticipation de profits (économiques ou politiques pour certains agents, symboliques pour d'autres) qui conciliera les différentes causes à la base des actions des participants et garantira leur coopération (Pym 1998). L'analyse du transfert étudié l'illustrera bel et bien.

En résumé, le concept de lutte ne s'avérant pas opératoire, nous avons eu recours à un autre concept, celui de coopération et, par extension, à celui de « réseau ».

Selon Exler, « la disposition à coopérer dépend de l'estimation qu'effectue l'individu du gain qu'il ambitionne et de la perte qu'il subira en cas d'échec » (1999, p. 2). Pour que la coopération soit durable, il faut inciter les agents à coopérer pour l'obtention d'un gain relatif plutôt que maximal. De plus, pour que la coopération entre les agents soit efficace, il faut qu'ils soient organisés d'une manière donnée, à savoir sous forme de « réseaux ». Pour Latour, le réseau[68] associe différents protagonistes, dotés de modes d'existence et de facultés très hétérogènes qui – par un processus de « traduction », c'est-à-dire, par une succession d'opérations de délégation, de médiation – « accepteront » (dans le meilleur des cas) que d'autres parlent à leur place. Ces chaînes de porte-parole transportent d'un point à l'autre des entités enrôlées derrière elles (Claisse, 2006, p. 33). Le concept de réseau est donc un descripteur, « un "véhicule" approprié pour "suivre les acteurs" au plus près de leurs déplacements » (Claisse, 2006, p. 33) pour voir comment leur coopération se formalise et se stabilise.

Ici, la volonté de coopérer est à la base de la constitution d'un réseau. Cependant, la notion de coopération chez Latour et Callon n'a rien d'idyllique. Selon eux, la controverse précède toujours l'émergence d'un énoncé scientifique et d'une innovation, et la reconfiguration d'un réseau doit toujours passer par l'analyse des controverses qui entourent la production de connaissances. Après l'analyse de ces controverses, des énoncés et des enjeux *a priori* incommensurables sont reliés : le réseau devient intelligible, sans pour autant que soient simplifiées les négociations, les tensions, mais aussi les alliances entre les agents le constituant.

Outre la notion de coopération, il faut également s'interroger sur l'utilité de cet *explicans* et cet *explicandum* qu'est le réseau[69], autrement dit, faire état des ajustements épistémologiques auxquels nous avons soumis la notion de réseau, telle qu'elle est conçue par Latour et Callon (1991), pour l'adapter à notre analyse. N'oublions pas non

[68] Latour est lui-même conscient de l'imprécision du concept de « réseau » : « The word network is so ambiguous that we should have abandoned it long ago » (2005, p. 129). Toutefois, il affirme ironiquement : « I find it best to use the most general, the most banal, even the most vulgar repertoire so that they will be no risk of confusing the actors' own prolific idioms. Sociologists of the social, as a rule, do just the opposite. They are keen to produce precise, well chosen, sophisticated terms for what they say the actors say » (Latour, 2005, p. 29).

[69] Soit un instrument de description et un objet à décrire (Lacroix, 2006).

plus que le modèle de Latour et Callon est conçu pour rendre compte de l'activité scientifique et non de l'activité littéraire. D'une part, nous mobilisons la notion de « réseau » dans un sens moins métaphorique que celui du modèle de Latour et Callon[70] : le réseau représente pour nous un instrument qui sert à décrire des relations *effectives*, c'est-à-dire empiriquement observables, des agents et des acteurs. En revanche, quand Latour affirme que les chaînes d'acteurs forment un réseau, ce n'est qu'une « façon de parler » (Claisse, 2006). Le réseau n'est pas un réseau de relations entre individus, mais une association entre entités hétérogènes (ces dernières pouvant être des humains et des non-humains), qui « acceptent » (emploi métaphorique lorsque l'entité est un non-humain) un porte-parole censé parler en leur nom.

La notion de réseau ainsi conçue et liée à la notion de coopération, dont nous avons déjà parlé pourrait servir de complément à la théorie des champs de Bourdieu : une approche bourdieusienne permettrait d'étudier les relations *objectives*[71], surtout concurrentielles, entre les agents et les acteurs, tandis que la sociologie des réseaux se centrerait sur les relations *effectives* de coopération des agents. Soit, d'un côté, le processus interne d'enrôlement et de mobilisation des réseaux (Callon, 1986) – c'est-à-dire le mécanisme par lequel un rôle est attribué à un acteur ou un agent qui l'accepte, ainsi que l'implication des acteurs ou des agents dans l'action et, donc, la cimentation du réseau – et, de l'autre, l'analyse des rapports (concurrentiels) entre les agents ou les acteurs occupant des positions objectives différentes au sein d'un même champ ou de champs différents (et, par conséquent, appartenant à des réseaux différents). Enfin, si la sociologie du champ permet d'examiner certains des facteurs liés à sa structure à un moment donné, facteurs qui peuvent avoir une incidence directe sur la production et la circulation des traductions, il en va autrement de la sociologie des réseaux, fondée sur la prémisse selon laquelle pour expliquer les interactions entre les acteurs nul n'est besoin de recourir à l'existence de facteurs structuraux. Or, dans cette thèse l'importance des facteurs structuraux dans l'étude du transfert littéraire de la littérature québécoise en

[70] Sur ce point, notre emploi du concept de « réseau » est donc plus proche de celui de Bourdieu.

[71] L'approche relationnelle qu'implique la théorie des champs postule « que les individus se définissent les uns par rapport aux autres indépendamment des relations effectives entre eux (qui peuvent bien sûr exister ou se concrétiser à un moment donné, mais qui peuvent aussi masquer les relations objectives : ainsi une relation de forte concurrence entre deux individus est souvent l'expression de la proximité des positions qu'ils occupent) » (Sapiro, 2006, p. 47).

Espagne est indéniable. Dès lors, dans notre thèse, le réseau apparaîtra non comme une méthodologie à part entière, mais comme un concept opératoire, une méthode servant à explorer le champ littéraire. Comme le souligne à juste titre Lacroix (2006, p. 202) : la théorie des champs « ne possède pas un pouvoir omni-explicatif et ne peut pas rendre compte de tout ce qui est social dans la vie littéraire; or, un de ces aspects qu'[elle] ne saisit qu'imparfaitement est celui des relations concrètes, dont l'analyse de réseau offre, elle, une analyse stimulante ».

D'autre part, il convient de nuancer la notion d'hétérogénéité, qui occupe une place de choix dans la théorie des acteurs-réseaux. L'étude de cas que nous présentons insiste également sur le caractère hétérogène de la notion de réseau, mais non tant parce qu'elle renvoie à une combinaison d'acteurs humains et non humains, que parce qu'elle rend compte des interactions d'agents qui appartiennent à des milieux divers. En effet, sera révélée l'existence d'un macro-réseau composé aussi bien de réseaux institutionnels et semi-institutionnels (très structurés et formels où le rôle des agents est normalement interchangeable et bien défini) que de réseaux proprement littéraires (plus flous et informels, aux interconnexions relativement aléatoires et dont la continuité n'est jamais garantie).

D'ailleurs, étant donné que dans les champs littéraires dominés ou périphériques (où la négociation est souvent constante entre les logiques littéraire et politique), les réseaux littéraires et les réseaux extra-littéraires sont étroitement interconnectés, il s'agira d'étudier comment des réseaux aussi différents ont été connectés. Comme le dit Sapiro : « L'analyse des relations entre les divers types de réseaux [...], des plus institutionnalisés aux plus informels, permettrait de repérer la multipositionnalité et le rôle d'intermédiaire parfois occulte de certains individus » (2006, p. 56).

Enfin, le concept de réseau permettra de suivre les acteurs au-delà des champs nationaux, ce qui est d'une grande pertinence pour certains réseaux supranationaux analysés dans cette thèse.

2) Une traductologie sans traductions

Une des critiques les plus récurrentes faites aux approches sociologiques d'inspiration bourdieusienne est l'absence du texte traduit comme objet d'étude. On se

trouve généralement devant la carence que Meylaerts et Borden (2004, p. 365) qualifient d'une « striking absence of serious text or discourse analysis ». Abondant dans le même sens, Wolf met de l'avant les dangers d'une « sociology of translation existing without translation » (2007, p. 27).

La plupart des approches socio-traductologiques d'inspiration bourdieusienne ont certainement eu pour effet d'évacuer le « texte », en se concentrant sur des analyses sociologiques ou externes. Or, il faut bien distinguer les objectifs des effets (voulus ou non) de la sociologie des champs appliquée à l'étude de la traduction.

En principe, la sociologie des champs a pour but de dépasser la dichotomie de l'analyse sociologique ou externe et textuelle ou interne : pour Bourdieu, les œuvres, les styles et les genres sont des prises de position, des stratégies de producteurs qui traduisent les positions différentiées des agents dans la structure du champ. En d'autres termes, Bourdieu propose une homologie entre « l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur *forme*, et l'espace de positions dans le champ de production » (Bourdieu, 1998, p. 339). Selon l'auteur (1998, p. 383), si on part de l'hypothèse de l'homologie entre les positions des producteurs et les prises de position (les œuvres), « on peut cumuler l'information que livrent à la fois les œuvres lues dans leurs interrelations et les propriétés des agents, ou de leurs positions ». De la sorte, « telle stratégie stylistique peut ainsi fournir le point de départ d'une recherche sur la trajectoire de son auteur et telle information biographique inciter à lire autrement telle particularité formelle de l'œuvre ou telle propriété de sa structure » (*Ibid.*).

Rappelons que l'homologie entre les positions (ou la série de positions dans un champ, c'est-à-dire la trajectoire) et les prises de position (les œuvres) n'a pour Bourdieu rien de mécanique, mais qu'elle est filtrée par l'espace des possibles, tel que perçu par un *habitus*, qui est aussi le produit d'une trajectoire sociale des agents dans le(s) champ(s).

Une même hypothèse pourrait être formulée sur l'homologie entre la position du traducteur et d'autres agents liés à l'entreprise de la traduction et ses stratégies de (éditoriales, traductives, etc.) en tant que prises de position.

Dans le cadre de cette thèse, nous menons une analyse qui met au premier plan les les enjeux de cette entreprise et ses protagonistes (que ce soit des institutions ou des groupes spécifiques), les différentes logiques (appareils et discours) qui influencent le

transfert, sans pour autant négliger complètement l'aspect textuel interne. En d'autres termes, nous partons de l'hypothèse que les facteurs structuraux (sociaux *et* littéraires) liés à l'état du champ, ainsi que les trajectoires des traducteurs, et donc leur *habitus* acquis au long de leur trajectoire dans les structures qui sont les champs se manifestent aussi dans les textes traduits, c'est-à-dire dans **les stratégies traductives** adoptées consciemment ou inconsciemment par les traducteurs (en même temps, ces stratégies sont susceptibles d'avoir un impact sur la réception des textes traduits).

Or, comme l'indique Meizoz (2003, p. 139), même si Bourdieu « théorise les styles et les formes littéraires, il ne proposerait guère d'analyses dans le détail du texte, demeurant en général à trop bonne distance de celui-ci ». Si en théorie littéraire la « sociopoétique » de Viala comble cette lacune de la théorie des champs, comment en traductologie dépasser ce problème ? Avec quels outils conceptuels? Est-ce que ceux des *EDT* s'avèrent suffisants ?

Nous avions au départ formulé l'hypothèse suivante :

> Étant donné la compatibilité entre les concepts polysystémiques et bourdieusiens, et en considérant leurs lacunes respectives (l'absence d'agents dans le premier et des textes dans le deuxième), nous partons de l'hypothèse d'une compatibilité, voire d'une complémentarité de l'application des deux modèles à l'analyse de notre corpus.

Or, cette hypothèse ne sera ni infirmée ni confirmée, elle sera tout simplement abandonnée à mi-chemin : notre approche part de la position épistémologique de Bourdieu et, ponctuellement, a recours à la TP, comme on l'a vu auparavant avec le concept d'hétérogénéité et avec la remise en question de la correspondance langue-nation-littérature.

Mais pourquoi abandonner cette hypothèse? Nous avons souhaité dans un premier temps établir une sorte d'homologie entre chacun des concepts et principes-clés de ces deux modèles (leur caractère relationnel, la vision agonistique du champ/système ; etc.) — une démarche qui, à notre avis, était primordiale pour réellement tester leur complémentarité — mais les différences et les contradictions entre les concepts des deux modèles ne se sont pas toujours avérées faciles à surmonter[72]. Nous ne pouvons donc pas

[72] Par exemple, l'inexistence chez Even-Zohar de deux logiques, c'est-à-dire de deux sous-champs ou pôles (production restreinte et grande production/pôle autonome et pôle hétéronome) et par voie de conséquence, de deux types principaux de capital (économique et symbolique) rend difficile l'appariement centre/périphérie et dominant/dominé, d'autant plus que la conception du champ littéraire chez Even-Zohar

abonder dans le sens de Simeoni lorsqu'il affirme que « la translation pourrait s'opérer **sans dommage** pour l'un ou l'autre des cadres analytiques » ; à notre avis, il faudrait un travail important d'ajustements théoriques pour rendre ces modèles compatibles et davantage complémentaires. Pour nous, la complémentarité suppose que les deux modèles (intégralement et non seulement quelques concepts) peuvent être appliqués à un même objet d'étude, ce que ne fait pas cette thèse. Dans notre cas, nous nous servons plutôt d'un modèle, et en cas de problème, les concepts de l'autre sont employés, mais nous partons toujours de la position épistémologique de Bourdieu. C'est selon nous seulement dans ce sens que l'on peut dire, dans une certaine mesure, que ces deux modèles sont compatibles.

Compte tenu de nos objectifs et hypothèses de recherche, nous considérons que le modèle de Bourdieu incorpore déjà des outils et des concepts homologues à ceux de la TP, en plus d'autres inexistants dans la TP et qui s'avéraient très pertinents pour l'analyse de notre objet (le rapport champ/agent par le biais de l'habitus, les différentes logiques régissant le champ littéraire et donc les différents types de capital, etc.). En plus d'emprunter le principe d'hétérogénéité à la TP, celle-ci et plus particulièrement les *DTS* nous ont tout particulièrement guidée pour la méthodologie à l'heure de travailler avec le corpus.

Non pas que l'idée initiale d'appliquer les deux modèles à un même objet d'étude pour déterminer si les concepts étaient compatibles et les résultats complémentaires fût vaine, tant s'en faut. Cependant, cette thèse n'étant pas une thèse conceptuelle (nous ne partons pas d'une hypothèse d'ordre conceptuel pour ensuite la fonder au moyen de cas empiriques), nous n'avons pas vu la pertinence de mener une telle entreprise dans cette thèse.

Notre apport au « débat Simeoni-Gouanvic » est donc limité et l'hypothèse conceptuelle énoncée sur la complémentarité des deux modèles reste à démontrer dans des travaux futurs.

---

semble être plus hétéronome que chez Bourdieu. Les paires modèles primaires/secondaires (autrement dit innovation/tradition) qu'Even-Zohar associe aux paires centre/périphérie posent problème : Even-Zohar associe l'innovation au centre et la tradition à la périphérie, ce qui contredit Bourdieu. Les exemples de ce genre de difficultés sont nombreux.

Néanmoins, ce qui fait l'originalité de cette thèse c'est précisément l'objet d'étude. À notre connaissance, en effet, le modèle de Bourdieu n'a pas été employé pour étudier des échanges littéraires dans lesquels au moins un champ périphérique est concerné. Notre démarche a consisté à partir de l'observation de l'objet et à choisir un modèle qui aide à l'analyser, à « organiser » la complexité en jeu que *nous* observons. Ensuite, la confrontation du modèle avec l'objet, peut permettre d'apporter des ajustements à celui-là. À nos yeux, donc, le choix d'un objet comme le nôtre représente également l'occasion de tester le modèle de Bourdieu sur un nouvel objet susceptible de mettre au jour certaines limites que d'autres études auraient eu tendance à minimiser (nous faisons référence aux travaux menés à l'heure actuelle au Centre de sociologie européenne ou aux cas étudiés par Gouanvic, qui se concentrent sur la traduction de littératures étrangères en France ou la place du champ littéraire français dans l'espace mondial littéraire). À cet égard, bien que certaines limites du modèle de Bourdieu appliqué à la traduction soulignées dans cette thèse aient déjà été signalées par d'autres traductologues (notamment Simeoni, 2001; et Pym, 2006), d'un point de vue empirique, le mien vise à démontrer ces limites et à en dégager d'autres (par exemple, la nature agonistique du modèle et l'incorporation d'un autre concept comme celui de réseau pour rendre compte des relations effectives de coopération, les problèmes que posent les paires autonomie/hétéronomie lors qu'elles sont appliquées à des échanges entre champs centraux et champs périphériques, la remise en question de l'homogénéité interne du système et l'incorporation des principes polysystémiques pour analyser les transferts à l'intérieur des espaces nationaux, etc.).

En ce qui concerne l'analyse des traductions proprement dites, terrain où le modèle de Bourdieu a vraiment peu sinon rien à dire, la TP ou plus exactement les *DTS* ont certainement orienté notre méthodologie : nous partons d'un corpus plutôt que d'un seul texte ou de plusieurs textes d'un même auteur; ce corpus a été divisé en sous-corpus, et des cas représentatifs ont été extraits de ces sous-corpus, et certains passages particuliers ont été analysés. Diverses *régularités* ont été repérées au niveau interne et externe. Mais nous avons constaté que cette analyse contrastive de l'original et de la

traduction gagne en outre à être rapportée au « discours social »[73] (pour reprendre la formule de Marc Angenot), d'où le recours dans l'analyse des études de cas à des concepts émanant de la sociocritique, que nous illustrerons à fur et à mesure que nous parcourrons l'objet d'étude.

1.3 Méthodologie générale

La section qui suit ne se veut pas exhaustive, mais a pour objet de présenter la méthodologie générale de cette thèse. Les aspects méthodologiques propres à chaque chapitre seront généralement présentés au fur et à mesure que nous parcourrons le corpus à l'étude. Il en va de même pour certains concepts, qui seront introduits ici, mais expliqués au fil de la thèse.

Objectifs

Notre entreprise est ambitieuse parce que pour comprendre les enjeux sociaux de ce transfert, nous voulons parcourir toutes les phases de celui-ci, phases que nous appelons l'initiation, la sélection, la production, la classification et la réception. Notre approche est en général globalisante, plutôt que concentrée sur un objet/aspect/moment particulier de ce transfert. Nous voulons avant tout étudier les conditions sociales qui régissent l'existence de cet échange littéraire de 77 traductions. Le pourquoi (causes) et le comment (stratégies) de l'existence de ces traductions sont des questions qui sous-tendent cette recherche. Nous analysons les différentes logiques (politique, économique et littéraire) qui pèsent sur ce transfert et examinons comment ces logiques s'articulent en fonction des différents niveaux d'analyse (l'espace international, le champ nationaux, les sous-corpus spécifiques). Nous tentons également d'incorporer au tableau les institutions, mais aussi d'autres agents qui ont un rôle central dans l'existence de ce transfert, ce qui, dans ce dernier cas, ne s'effectuera pas sans heurts et présentera des limites parfois insurmontables.

[73] Le concept *de discours social* de Marc Angenot est défini comme « Tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se représente aujourd'hui dans les médias électroniques. [...] les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l'opinable – et assurent la division du travail discursif » (1989, p. 13).

Nous ne sommes que trop consciente de la démesure du projet. Son envergure, la volonté de ne pas perdre la vision d'ensemble pour que les résultats transcendent l'anecdotique et aident à comprendre les différents enjeux sociaux de la traduction, ainsi que les difficultés pour recueillir certaines données expliquent et justifient en quelque sorte l'analyse moins approfondie de certains aspects.

Des réseaux supralittéraires aux réseaux littéraires

Notre point de départ se situe hors des champs littéraires proprement dits. Nous amorcerons notre parcours en explorant les relations institutionnelles entre les pays et les autres entités politiques subnationales qui participent au transfert littéraire objet de cette étude. Nous nous concentrerons en particulier sur le rôle des acteurs institutionnels (des aires sources et cibles) dans l'exportation de produits littéraires québécois. La cartographie que nous nous proposons de tracer pour examiner le rôle de ces acteurs permettra d'identifier les différents participants, les motivations à l'origine de leurs actions et leur mode de fonctionnement (selon une logique de réseaux), ainsi que les nœuds qui unissent les différents réseaux. Pour construire cette cartographie, nous avons eu recours à des entrevues semi-structurées d'une heure et demie menées avec des agents-clés (c'est-à-dire, des agents choisis en raison de leur capacité à servir d'intermédiaire entre les autres acteurs du réseau ou entre des réseaux différents). Nous nous servirons également des données complémentaires obtenues grâce à la correspondance échangée avec ces agents, à des références croisées dans les publications de certains agents, aux programmes d'événements culturels ou universitaires reconnus comme des lieux de sociabilité clés pour le développement de ces réseaux[74].

L'étude de cette « cartographie institutionnelle » peut se révéler d'un grand intérêt pour diverses raisons. D'abord, parce que ce genre d'étude centré sur le rôle des acteurs institutionnels est presque absent du domaine de la traductologie, à l'exception des travaux de von Flotow sur la traduction comme outil de diplomatie publique canadienne. Bien que cette auteure ait le mérite de placer les acteurs institutionnels au centre de sa réflexion, elle les (re)présente plutôt comme un tout homogène, sans se pencher sur leurs

[74] Les détails concernant ces entrevues seront spécifiés au chapitre 2, consacré aux acteurs institutionnels. Nous renvoyons également le lecteur aux questionnaires joints (annexe 3) pour les questions liées aux ententes avec les informateurs pour tout ce qui concerne la diffusion des données.

différentes motivations, la dynamique complexe à la base de leur fonctionnement et les tensions entre les réseaux fédéral canadien et provincial québécois. Elle allègue que « The situation is complex, difficult to describe clearly, and appears to be wholly government subsidized » (von Flotow et Oeding, 2004, p. 185). Ensuite, parce que le travail d'organisation et de préparation du terrain mené par ces acteurs pour l'arrivée des textes traduits dans les espaces cibles est, à notre avis, primordial : même si les éditeurs ont le dernier mot en ce qui concerne la sélection des œuvres à traduire, leur décision est susceptible d'être influencée par les stratégies déployées par ces acteurs institutionnels lors de la phase d'initiation. Ces stratégies sont d'autant plus importantes si l'on considère qu'on est en présence d'un champ exportateur périphérique où les logiques littéraire et politique sont étroitement interconnectées.

À cet égard, nous verrons que, dans le cadre de l'exportation de la fiction québécoise, même l'activation des réseaux littéraires les plus flous et informels passe habituellement par la médiation d'un acteur affilié à un réseau institutionnel. C'est cet acteur intermédiaire qui permet la transition de manière fluide à la sphère plus proprement littéraire.

Des agents dans le champ au « texte »

À ce stade, nous passerons au terrain littéraire proprement dit.

Nous observerons les champs nationaux d'abord à partir de l'espace littéraire mondial, puis de l'intérieur des champs nationaux à l'étude. Pour être plus précise, il y aura des allers-retours constants entre l'espace international et les espaces nationaux, car les deux niveaux ont des effets marquants sur l'échange littéraire étudié.

Par la suite, c'est vers les champs nationaux spécifiques qu'il faut se tourner. Tandis que l'étude des acteurs institutionnels nous permettra de nous concentrer sur l'initiation du transfert, l'étude des champs nationaux nous permettra de considérer les autres phases, notamment la phase de sélection, de production et de réception. Ces phases seront examinées au fur et à mesure que nous parcourrons notre corpus de 77 traductions.

Nous passons dès lors aux champs nationaux. Nous commençons par explorer les **espaces sociaux** sources et cibles, en nous concentrant sur trois problématiques en particulier que le corpus de traductions fait ressortir : les mouvements des femmes

(chapitre 3), l'immigration (chapitre 4) et les nationalismes (chapitre 5). L'étude de ces espaces nous permettra d'identifier les **facteurs structuraux sociaux** qui influencent la production, circulation et réception des œuvres originales et des traductions.

Par la suite, notre regard se déplacera vers les **champs littéraires** (source puis cibles) existant au sein des espaces sociaux examinés antérieurement et vers leurs instances de production (maisons d'édition), de légitimation (critique), de consécration (prix). Bien que les champs et les sous-champs littéraires fassent partie des champs/espaces sociaux, ils présentent également des enjeux et une logique propre. Nous montrerons que l'(in)existence d'instances littéraires spécifiques, voir de certains genres/sous-champs a un impact direct sur la réception de certaines traductions de notre corpus. Le transfert d'une traduction littéraire n'est normalement pas accompagné du transfert des instances au sein desquelles l'œuvre originale est produite.

L'examen du champ littéraire source d'où émanent les œuvres originales sera suivi de celui des champs littéraires cibles : tout d'abord, l'attention sera portée vers les **facteurs structuraux littéraires** liés à l'état du sous-champ en question et les incidences de ces facteurs sur la sélection, la production et la réception des traductions analysées. Ces facteurs seront continuellement mis en corrélation avec les facteurs extralittéraires et les facteurs littéraires structuraux liés à l'espace (littéraire) international. Seront ensuite examinés certains **agents** participant à l'entreprise de la traduction, porteurs d'un ***habitus*** spécifique en fonction de leur trajectoire dans un ou plusieurs champs ou sous-champs. L'analyse des agents et de leur *habitus* permettra la transition entre les facteurs structuraux du champ et « le texte » (entendu au sens large), dernier chaînon de notre analyse en ordre et en importance. Concrètement, il s'agira de voir comment tous les facteurs, littéraires et extralittéraires, nationaux ou internationaux, liés à la structure du champ ou aux agents, se manifestent dans les textes traduits en tant que tels. Seront choisies les composantes textuelles les plus immédiatement définies par les conditions sociales de production et de circulation de produits symboliques, car comme l'indique Dubois (1978, p.152), il y a « des niveaux susceptibles de reproduire mieux que d'autres la structure de l'institution [ou le champ, en termes bourdieusiens] ».

Dans le cadre de cette thèse, le texte n'est donc pas le point de départ de l'analyse, mais, plutôt le dernier maillon de la chaîne. Nous ne partons pas de l'espace cible,

comme on le fait traditionnellement en traductologie, ce qui ne nous empêche pas de finir notre parcours dans cet espace.

Au lieu de nous pencher sur l'analyse d'un ou de plusieurs facteurs particulier-s (comme nous le ferons au chapitre 5), nous adopterons d'abord un point de vue globalisant, qui tient compte du maximum de facteurs possible et qui examine le maximum de cas possible. Il s'agit notamment de l'approche adoptée dans la partie II de cette thèse, dans laquelle **toutes** les traductions seront examinées au moins d'un point de vue externe.

Grosso modo, cette analyse multifactorielle comprend les éléments suivants (il y en a d'autres en fonction des cas spécifiques analysés): a) des facteurs « institutionnels »; b) des facteurs sociaux liés à l'état du champ social cible; c) des facteurs littéraires liés à l'état du champ/sous-champ cible; d) des facteurs liés à la structure de l'espace littéraire mondial; e) des facteurs « agentifs » (facteurs liés à la position dans le champ et à la trajectoire spécifique de certains agents, etc.).

En d'autres termes, dans cette partie, après une présentation de l'espace social puis littéraire d'où sont issues les œuvres originales et ensuite de l'espace social puis littéraire où seront accueillies les traductions, nous nous engagerons dans une analyse externe et multifactorielle des traductions[75], pour passer ensuite à l'analyse aussi bien interne qu'externe d'une étude de cas pour chacun des deux sous-corpus de l'écriture des femmes et de l'écriture migrante (*Barroco al alba* de Nicole Brossard, au chapitre 3, et *Pasos*, d'Émile Ollivier, au chapitre 4).

L'étude des agents

Parmi les agents qui participent à l'entreprise de la traduction, figurent des « spécialistes » de l'intermédiation – le traducteur, l'agent littéraire, les agents qui recommandent des œuvres étrangères à la maison d'édition (auteurs, critiques, professeurs de littérature, auteurs, etc.) – et ceux qui sont propres au champ littéraire (l'éditeur, le directeur de collection, le critique, etc.).

[75] Dans le cadre de cette partie, nous attribuons aux agents la même importance qu'à d'autres facteurs structuraux, ce qui n'est pas le cas partout dans cette thèse.

Pour étudier les agents et leur trajectoire, nous avons eu recours à des sources secondaires, et, en tant que complément d'information, à des sources primaires (correspondance, questionnaires et entrevues).

a) Correspondance et questionnaires

Dans la deuxième partie de la thèse dans laquelle l'analyse externe occupe une place centrale, l'étude des agents aura une place limitée et portera seulement sur ceux qui jouent un rôle central dans l'initiation, la sélection et la réception de l'œuvre traduite. Pour cette raison, dans cette partie de l'analyse, les traducteurs seront rarement présents : en effet, nous verrons que, de manière générale, dans le transfert que nous étudions le traducteur se limite à accepter la commande de l'éditeur sans porter un intérêt préalable à l'auteur-e à traduire. Autrement dit, l'image « romantique » du traducteur comme importateur et découvreur de littératures étrangères est dans cette thèse l'exception plutôt que la règle.

Sans doute parce qu'on est devant une littérature mineure ou un champ dominé suivant la terminologie bourdieusienne, on est généralement devant des auteurs et des textes sans un grand capital symbolique au niveau international et généralement nous verrons que ces textes ont été commandés à des traducteurs détenant aussi très peu de capital, ce qui nous mène à un autre constat : d'après ce que nous avons pu trouver, 41 sur 50 des traducteurs de notre population de traducteurs de la fiction québécoise traduite en Espagne en espagnol et en catalan portent uniquement un chapeau de traducteur/traductrice. Ils ne sont pas, comme le dit Pym, « des médiateurs multi-discursifs » (Pym, 2008). Quelle est la conséquence immédiate de ce constat ? Recueillir des données sur ces traducteurs pour reconstruire leur trajectoire sociale n'est pas toujours une tâche envisageable.

Même si leur rôle dans l'initiation, la sélection et la réception du transfert avait été plus central et que nous ayons voulu analyser la population des traducteurs en question, d'un point de vue logistique, la tâche se serait avérée extrêmement difficile : nous verrons que pour certains cas trouver des données est absolument impossible alors que pour d'autres, les données trouvées sont rares ; enfin, pour les cas où nous avons réussi à trouver plus de matériel (généralement par des sources secondaires), la trajectoire sociale

de ces traducteurs a été explorée, car il s'agit des cas où le traducteur a un rôle central dans des phases autre que la production de la traduction.

Par ailleurs, il faut préciser que lorsque nous nous concentrons sur les traducteurs, nous ne fondons pas l'étude sur les discours qu'ils tiennent sur des courriels, des entrevues ou des préfaces; les prises de position sont principalement étudiées à partir des textes traduits et expliquées par des hypothèses basées sur la trajectoire (trajectoire généralement reconstruite à partir de sources secondaires et éventuellement à partir de la correspondance échangée avec lui/elle[76] et, dans des cas ponctuels, à partir de préfaces, comme c'est le cas de Garcès ou de Valls, traducteurs catalans respectivement de *Maria Chapdelaine* et de *La machine à beauté*) et sur des facteurs structuraux. Les stratégies de traduction résultant souvent de l'intériorisation de la structure du champ par l'*habitus*, le traducteur n'est pas toujours en mesure d'expliquer consciemment les facteurs à l'origine de ses choix. Pour cette raison, les discours des traducteurs sur leurs propres stratégies traductives seront considérés avant tout comme du matériel destiné à reconstruire la doxa sur la traduction à un moment donné.

Bref, lorsque l'accent est mis sur le texte traduit (analyse interne des études de cas ou section 5.1), le traducteur aura un rôle central et sera étudié à partir de ses prises de position dans son texte (ses stratégies traductives), et dans la mesure du possible (en fonction des données disponibles) à partir de sa trajectoire dans le champ social.

Si, pour étudier la phase de production, partir des traductions ou de leur paratexte sans recourir au discours des traducteurs sur leur propre pratique est possible, en revanche, dans la phase d'initiation/sélection, l'accès aux discours des éditeurs et d'autres agents s'avère important : en effet, en dehors des oeuvres canoniques, rares sont les sources secondaires contenant des renseignements à cet égard. Le problème est que recueillir des données à partir des sources primaires n'est pas une tâche facile non plus.

En ce qui concerne les éditeurs, nous avons commencé par envoyer des courriels à tous ceux qui avaient publié des traductions appartenant aux deux premiers sous-corpus abordés dans cette thèse (écriture des femmes et écriture migrante). La première série de courriels contenait des questions ouvertes ou semi-ouvertes visant à obtenir des

[76] Nous avons parfois communiqué avec les traducteurs ou utilisé les préfaces à leurs traductions afin d'obtenir des renseignements biographiques (pour pouvoir reconstruire leur sociographie) ou des renseignements sur la phase de sélection lorsque nous n'avons pas pu les obtenir autrement.

renseignements : 1) sur les agents et les lieux de l'intermédiation (qui avait recommandé le livre à l'éditeur? Comment l'éditeur avait-il pris connaissance de l'auteur à traduire? par l'intermédiaire d'un acteur institutionnel, du traducteur, etc.? Dans une foire du livre?); 2) sur les raisons qui avaient motivé le choix de faire traduire un auteur donné; 3) sur le nombre d'exemplaires vendus; 4) sur le degré général de satisfaction des éditeurs. Les questions à ce stade étaient générales, parce que nous comptions présenter une deuxième série de questions et parce que nous ne voulions pas orienter les réponses.

Ces courriels n'ont rien donné. Premier constat : envoyer des courriels à l'adresse électronique générale d'une maison d'édition n'est pas la meilleure manière de procéder!

Deuxième étape : renvoyer ces mêmes questions, cette fois par courrier, dans une lettre à l'en-tête de l'Université d'Ottawa (misant sur la perception favorable des universités étrangères en Espagne, et surtout nord-américaines...), opération suivie dix jours après d'un envoi de télécopies pour souligner le sérieux de notre entreprise. Dans plus d'un cas, la même lettre a été envoyée jusqu'à quatre fois. D'autres pressions ont suivi. Premiers résultats positifs : trois réponses! Entretemps, compte tenu de la difficulté à obtenir des réponses, nous avons pris contact avec des agents institutionnels que nous avions interviewés dans une phase antérieure. Ceux-ci nous ont fourni des noms, qui, d'une manière ou d'une autre, nous ont permis d'entrer directement en contact avec les éditeurs en question. Grâce aux recommandations de ces agents, nous avons pu obtenir davantage de réponses, dont certaines lapidaires. María Jesús Bronchal, attachée aux affaires publiques et culturelles du Bureau du Québec à Barcelone nous a mise en contact avec Seguimón Borrás, secrétaire général de l'Association des écrivains en langue catalane; Marc Charron, professeur de l'Université d'Ottawa, avec l'éditrice de la Magrana, Anik Lapointe; Carmen Mata, représentante en Espagne de l'Association internationale des études québécoises, avec Mari Jose Ruiz, éditrice de Txalaparta; Laura Ballesteros, agente d'éducation et de culture de l'Ambassade du Canada en Espagne, avec Basilio Baltasar, qui travaillait pour Seix-Barral, et ainsi de suite. Pour employer une terminologie bourdieusienne, c'est en fait le transfert de capital social et symbolique de ces agents qui nous a aidée... et aujourd'hui, ces contacts établis, il aurait été plus facile d'approcher les éditeurs[77].

[77] Le réseau de la chercheure, c'est-à-dire, notre réseau, est beaucoup plus étendu aujourd'hui au moment de finir cette thèse... Ainsi, alors que nous étions en contact avec ces acteurs institutionnels et qu'ils nous aidaient à trouver d'autres contacts, nous nous sommes progressivement retrouvée partie intégrante de ces réseaux. Des agents institutionnels ont en effet sollicité notre participation aux journées sur le Québec de

Si on laisse de côté les maisons d'édition qui ont fermé leurs portes au moment de l'envoi des questionnaires, un autre problème général s'est posé : plusieurs éditeurs nous ont indiqué que les dossiers liés aux traductions en question avaient été détruits. Faute d'espace physique (du moins, c'est ce qu'ils disent), les dossiers ne sont pas gardés plus de deux ou trois ans... Quand il n'y a pas de dossiers, parfois ils ont refusé de répondre à nos questions; parfois, ils ont répondu, mais les données fournies se sont limitées à ce dont ils se souvenaient (et on sait que la mémoire est sélective). Il s'agit d'un défi additionnel auquel on doit faire face dans les enquêtes de terrain qui se font rétrospectivement.

Quant aux éditeurs qui ont répondu, leurs réponses étaient le plus souvent vagues ou trop générales, particulièrement celles portant sur les raisons pour lesquelles l'œuvre avait été choisie. La raison donnée concernait généralement la valeur littéraire de l'œuvre en question, qu'ils ne définissaient pas par la suite, comme si cela allait de soi. Comme ils n'apprécient pas toujours d'être « dérangés » une deuxième fois, nous n'avons pas toujours pu revenir à la charge et avons dû nous contenter des réponses obtenues lors de la première série de questions.

En ce qui concerne les éditeurs récalcitrants et dont nous voulions absolument obtenir une réponse, nous avons raffiné les questionnaires et révisé, en particulier, la question portant sur le choix des œuvres. Cette question est devenue semi-ouverte : nous y avons inclus une partie fermée sur les possibles facteurs à l'origine de leur choix (la thématique, l'expérimentation formelle, l'origine québécoise de l'auteur, l'origine canadienne, le fait que l'œuvre ait reçu des prix français, qu'elle ait été légitimée en France ou au Québec, ait été traduite dans d'autres langues, etc.) qu'il fallait évaluer selon une échelle de 1 à 5[78] et une partie ouverte où nous demandions à l'éditeur de préciser s'il existait d'autres facteurs à l'origine de son choix. Ensuite, nous avons inclus

---

LIBER 2008. L'Association internationale des études québécoises (AIÉQ) y tiendra une séance portant sur la traduction d'auteurs québécois qui réunira dans une même salle des éditeurs espagnols, catalans et québécois, des agents littéraires, des traducteurs littéraires et des professeurs-traducteurs spécialistes en littérature québécoise pour les informer, entre autres choses, des subventions dont ils peuvent bénéficier s'ils traduisent des auteurs québécois en Espagne. L'objectif de cette séance est de créer un espace d'échanges favorables à la formation de réseaux. L'observatrice a été avalée par l'objet qu'elle observait. Faire partie du réseau nous aurait aidée sans doute à obtenir beacoup plus de réponses des éditeurs pour cette recherche, mais en même temp, notre recul critique aurait été compromis.

[78] C'est-à-dire 1. Sans aucune importance; 2. Peu important; 3. Important; 4. Très important; 5. Crucial.

les questions antérieurement indiquées sur les agents et les lieux d'intermédiation, sur les chiffres d'affaires, sur le degré de satisfaction des éditeurs et, enfin, une ou deux questions spécifiques au cas en question (par exemple, quand une traduction espagnole coexistait avec une traduction catalane, nous avons demandé des détails sur l'impact de l'existence de la première sur la deuxième, des précisions sur le choix de la traduction de titres, etc.). Plusieurs exemples des questionnaires envoyés aux éditeurs se trouvent à l'annexe III. Les questionnaires plus détaillés ont été envoyés par exemple à Seix-Barral, à Crítica, à Columna, à Akal et à Límits.

Après ces démarches, 10 des 14 éditeurs qui ont publié les traductions appartenant aux sous-corpus de l'écriture des femmes et de l'écriture migrante ont répondu plus ou moins en détail à nos questionnaires (rappelons qu'il y a eu des cas où les maisons d'édition avaient déjà disparu au moment d'envoyer les questionnaires). Pour la LJ, nous n'avons pris contact qu'avec deux maisons d'édition, La Galera et Edelvives. Seule la première a répondu à certaines de nos questions.

En résumé, les résultats de ces enquêtes de terrain sont réduits, ce qui explique deux choses qu'il convient de souligner pour bien comprendre la méthodologie de cette thèse : d'abord, le fait que, sauf dans le cas de l'analyse des agents institutionnels, où les entrevues ont pris une place considérable, le rôle des entrevues et questionnaires n'est pas central. Il ne s'agit nullement de la matière première de notre recherche. Ensuite, le fait que (à l'exception du chapitre 5), notre attention se soit déplacée plus que nous l'aurions voulu vers les facteurs structuraux dans la partie III de cette thèse. L'équilibre entre l'étude des facteurs structuraux et des agents est cependant rétabli en partie au chapitre 5, entre autres choses, grâce aux entrevues que deux éditeurs ont bien voulu nous accorder.

b) Les entrevues

Les éditeurs des maisons d'édition Akal et Límits ont répondu plus en détail aux questions et ont accepté de nous accorder une entrevue, ce qui nous a permis d'approfondir au chapitre 5 le point de vue de l'éditeur lors de la phase de sélection, en particulier à partir de l'étude des traductions catalane et espagnoles de Gaétan Soucy. Ainsi, au chapitre 5, nous examinerons en particulier comment l'altérité québécoise a été

négociée dans le processus de sélection du texte, avant même qu'il soit traduit. Comme la sélection d'une œuvre relève en dernière instance de l'éditeur(trice), nous examinerons son rôle et les réseaux internationaux qu'il ou elle établit, ainsi que celui d'autres agents du champ littéraire qui influencent sa décision de faire traduire une œuvre donnée.

Le passage de la partie III (chapitre 3 et 4) à la partie IV (chapitre 5) entraînera un changement d'angle, de « position d'observation » : dans la première, nous avons spécifié que nous travaillerons sur un axe horizontal, autrement dit, nous présentons un portrait général en tentant de capter autant d'aspects que possible (analyse globalisante et multifactorielle); dans la partie IV (chapitre 5), nous travaillons sur un axe vertical et nous nous concentrons sur une phase ou sur un aspect particulier du transfert étudié et proposons une analyse en profondeur.

L'approche strictement globalisante multifactorielle des chapitres 3 et 4 risque de présenter trop de complexité et comme le souligne Pym « there is [...] something profoundly unsatisfying about approaches that offer no more than complexity [...] (Pym, 2006, p. 5). Lorsqu'on examine trop de facteurs, on risque de n'en étudier vraiment aucun. Pour minimiser ce risque, non seulement nous mettrons en place un modèle causal qui range les facteurs explicatifs par ordre d'importance (il y a, dans chaque cas étudié, une causation dominante à l'œuvre), mais nous combinerons également cette approche plus englobante (partie III) avec une autre centrée sur des facteurs particuliers (partie IV). Comme il est impossible d'aborder tous les objets sous tous les angles, et à partir des données disponibles, la combinaison d'une approche horizontale et d'une autre approche verticale nous semble efficace pour saisir et montrer la complexité des échanges culturels et ainsi répondre aux questions sur le pourquoi et le comment du transfert énoncées au début de la section.

Même si maintenant et retrospectivement, nous tentons de rationaliser notre démarche et la méthodologie de cette thèse, il faut insister sur le fait qu'avant tout cette méthodologie est le résultat des ressources disponibles et des avatars trouvés sur notre chemin : ce sont les obstacles, autant, voire plus, que les objectifs de recherche, qui ont orienté sa direction. Bref, cette recherche est ce qu'elle est en raison des obstacles auxquels nous avons dû faire face et de la manière dont nous les avons résolus.

PARTIE II

UN TRANSFERT FORTEMENT INSTITUTIONNALISÉ

CHAPITRE 2
LA FICTION QUÉBÉCOISE TRADUITE EN ESPAGNE : UNE QUESTION DE RÉSEAUX

2.1 Culture et politique étrangère

À l'ère de la mondialisation, l'interdépendance économique et politique des pays risque de conduire à une homogénéisation des cultures, en sorte qu'il est de plus en plus difficile pour chacun de se distinguer des autres. Cela pose problème, car, comme le remarque van Ham (2001, p. 2), « [...] having a bad reputation or none at all is a serious handicap for a state seeking to remain competitive in the international arena. The unbranded state has a difficult time attracting economic and political attention ».

Cela signifie que, contrairement au dicton anglais, *no news is bad news*, et que, par conséquent, les pays ont avantage à se démarquer les uns des autres en soulignant leur caractère distinctif. Tandis qu'une même culture dominante se répand partout dans le monde et fait « converger les mentalités des jeunes du monde entier, qui participent d'un même univers de consommation et de culture populaire » (Vandendorpe, 2004, p. 232), un mouvement d'affirmation de la spécificité des différents pays se dessine simultanément. La culture est de fait considérée comme un domaine d'activité humaine où une telle distinction est possible, d'où son importance croissante dans le contexte actuel au sein de la politique étrangère des pays développés.

Pour renforcer leur spécificité, les gouvernements des différents pays, en collaboration avec leurs citoyens, emploient différentes stratégies. Parmi celles-ci, nous nous pencherons sur la « diplomatie publique » (aussi appelée « diplomatie culturelle » ou « diplomatie douce »), au sein de laquelle nous examinerons la traduction littéraire.

Comme nous le verrons par la suite, dans le cadre des politiques étrangères et tout particulièrement dans la politique étrangère canadienne, le concept de « culture » est très large. Il englobe aussi bien le Groupe des Sept, Margaret Atwood et le Cirque du Soleil

que l'image de la Gendarmerie royale du Canada, le sirop d'érable, le castor et le mythe du Nord inexploré, ou de manière plus large encore, les valeurs, les normes, les attitudes et les règles de comportement d'une société, telles que l'internationalisme, la tolérance, le multiculturalisme, etc. En fait, certains auteurs (notamment von Bredow, 2001) sont d'avis que « dans le cas du Canada, on peut soutenir que l'ensemble des principes de politique étrangère du pays constitue une sorte de politique culturelle qui définit l'image du Canada à l'étranger ».

Cette image est composée d'aspects « objectivables » (le sirop d'érable, le castor, le drapeau, des écrivains et des artistes comme le Groupe des Sept, Margaret Atwood et le Cirque du Soleil) de même que d'autres « traits » (le multiculturalisme, le bilinguisme, la défense des droits humains, etc.) qui constituent une sorte de « prêt-à-porter » identitaire : de la même manière qu'on sélectionne ce que l'on apporte avec nous en voyage, pour rendre une « culture » mobile et être en mesure de l'exporter, il faut procéder à la sélection d'une série de traits[79] – qu'on déterritorialise, bien entendu, au risque de simplifier la culture qu'ils représentent. Ces traits sont ensuite intégrés dans un récit, avec lequel les « gens du pays » se sentent identifiés et qui est susceptible de captiver les gens d'autres pays[80]. Cette construction narrative de l'image de marque associée à un pays donné deviendra dès lors un mythe (au sens barthésien) efficace pour rendre un pays concurrentiel sur le plan politique et économique sur la scène internationale.

2.1.1 La place de la diplomatie culturelle dans la politique étrangère canadienne

C'est après la Seconde Guerre mondiale que se fait la coupure définitive du cordon ombilical qui reliait le Canada à la Grande-Bretagne; c'est d'ailleurs précisément à ce moment que le Canada commence à se doter d'une « personnalité » internationale propre. La période comprise entre 1945 et 1957 est considérée comme « l'âge d'or » des Affaires extérieures. Après cette période, la politique étrangère canadienne est soumise à plusieurs

[79] Traits qui varieront selon la période historique choisie et le gouvernement au pouvoir.
[80] Pour un développement approfondi de l'importance du *storytelling* dans la création d'une image de marque (aussi bien d'un produit que d'une nation) voir Christian Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2007.

examens. On peut lire cette politique publiée en 1970 dans un coffret de six brochures qui porte le titre « Politique étrangère au service des Canadiens » (1970).

Comme on le sait bien, le contexte canadien de la dernière moitié du XX^{e} siècle se caractérise par la présence de débats constitutionnels constants qui vont de 1967 à 1981. Comparativement au milieu du siècle, où une tendance à l'internationalisation était observable, l'attention se déplace sur la scène nationale. La tension entre le Québec et le Canada anglais est importante, et l'on assiste à un moment critique de l'identité canadienne, soit le rapatriement de la Constitution (1982) et l'exigence de la part du Québec d'une reconnaissance en tant que « société distincte » au sein de cette Constitution. Cette exigence entraîne un grand nombre de tensions, comme en témoignent les accords du Lac Meech et de Charlottetown et leurs rejets respectifs, sans oublier les référendums sur la souveraineté tenus au Québec en 1980 et 1995. Considérant ces faits, il n'est pas étonnant que la « question nationale » soit primordiale dans le cadre de la politique étrangère canadienne de 1970, et que cette politique soit définie comme le « prolongement de la politique nationale à l'étranger » (Gouvernement du Canada. Ministère des Affaires extérieures, 1970, p. 9). Cet énoncé de politique comprend une brochure à portée générale, à laquelle sont annexées d'autres portant sur l'Europe, le Pacifique, l'Amérique latine, l'ONU et le développement international.

Cela dit, quelle est la place de la culture, qui, dans son sens large, incorpore tous les éléments que nous avons énoncés antérieurement, au sein de cette politique?

Dans la brochure générale de 1970, on parle surtout de la « personnalité canadienne », de l'« unité canadienne », des « valeurs canadiennes » et du « caractère pluriculturel du Canada ». Aucune section particulière ou pilier de cette politique ne sont exclusivement consacrés à la culture. Pour les autres brochures relatives à des régions spécifiques, c'est surtout celle qui est consacrée à l'Europe qui aborde explicitement l'aspect culturel. En plus de comporter une section portant le titre « Le renouveau du Canada français[81] » (*Ibid.*, p. 15), où l'on parle de relations culturelles entre le Canada et

[81] Dans le discours officiel fédéral, on continue à parler du « Canada français », terme qui renvoie non seulement au Québec, mais aux autres francophonies canadiennes. En revanche, au Québec d'après les années 60, on ne parle plus du « Canada français » pour se référer à soi-même. Appliqué au contexte d'après la Révolution tranquille, le terme « Canada francais » constituerait un parachronisme, car celui-ci renvoie à une période concrète comprise entre 1850 et 1960. Nous développerons davantage cet aspect dans les sections 5.1 et 5.1.1 de cette thèse.

d'autres pays francophones de l'Europe occidentale, figure une section consacrée spécifiquement à « La culture, les communications et les autres échanges » (*Ibid.*, p. 30) : « Le Gouvernement reconnaît la place très importante qu'occupent désormais les relations culturelles et les activités d'information dans le cadre de la politique étrangère du Canada. Il reconnaît en outre que c'est avec l'Europe qu'il convient surtout d'intensifier ces relations » (*Ibid.*, p. 31), et tout particulièrement avec la France : « Les relations avec la France ont acquis un caractère prioritaire » et « Les échanges, notamment entre la France et le Québec dans les domaines de l'éducation, de la culture et de la technologie, sont essentiels à l'élargissement de l'apport culturel de la France au Canada » (*Ibid.*, p. 16). Il ne faut pas oublier qu'à l'époque on vient de mettre en place la politique de bilinguisme et le français est promu sur l'ensemble du territoire canadien. Le Canada s'intéresse donc à tout ce qui peut l'aider à survivre, en l'occurrence la France.

De manière générale, on parle surtout de culture pour se référer au Québec ou à ses relations avec d'autres pays francophones. En fait, c'est l'importance qu'accorde le Québec à la culture qui avait obligé le Ministère des Affaires extérieures canadien à créer en 1966 la direction des Affaires culturelles, laquelle avait pour but de « formuler et mettre à exécution les politiques culturelles du Canada à l'égard des pays étrangers, en conformité avec les directives du Gouvernement et en collaboration avec les institutions et organismes canadiens » (Gouvernement du Canada. Ministère des Affaires extérieures, 1970b, p. 78).

En résumé, lorsqu'on parle de « culture » au cours des années 70 dans le cadre des Affaires étrangères, ce concept est presque automatiquement lié à l'élément franco-canadien. Autrement, la « culture » y est presque absente.

À partir de 1981, un seul ministère – le ministère des Affaires extérieures et du Commerce extérieur – sera responsable du commerce, de l'aide internationale, de l'immigration et des tâches traditionnellement liées à la politique étrangère. Cependant, après les réductions budgétaires des années 80 et le budget de février 1992, le Ministère abandonne ses responsabilités dans les domaines de l'immigration et de l'aide internationale pour concentrer ses efforts sur la diplomatie et le commerce (Gouvernement du Canada. Ministère des Affaires extérieures, 2005, section « Un ministère intégré : de 1984 jusqu'au présent »).

Finalement, c'est en 1995, avec le gouvernement libéral de Jean Chrétien au pouvoir, qu'est publié l'Énoncé de politique étrangère « Le Canada dans le monde » et que le ministère des Affaires extérieures et du Commerce extérieur devient le ministère des Affaires étrangères et du Commerce international (MAÉCI). La politique étrangère canadienne de 1995 est particulièrement pertinente dans le cadre de cette recherche, car elle régit les actions et les priorités des agents et des organismes qui font partie de la cartographie institutionnelle (au niveau fédéral) du transfert étudié.

À la différence de celui de 1970, l'énoncé de politique étrangère de 1995 accorde une place notoire à la culture, la culture entendue au sens large. En effet, « la protection des valeurs et de la culture canadiennes » est un des trois piliers énoncés dans le cadre de cette politique : « la politique étrangère du Canada doit célébrer et promouvoir la culture et le savoir canadiens comme moyen privilégié de favoriser nos intérêts dans les affaires internationales » (Gouvernement du Canada. Ministère des Affaires extérieures, 1995, section « La voie à suivre »). Le chapitre V de cette politique, qui porte le titre « Diffuser les valeurs et la culture canadiennes », se penche sur deux volets, le volet « valeurs » et le volet « culture ». Les valeurs « canadiennes » présentées dans cette section renvoient aux droits de la personne[82], au pluralisme culturel, à la primauté du droit et au développement durable, aspects qui, à première vue, sont tout simplement de grands principes libéraux et démocratiques qui n'ont rien de spécifiquement « canadien ».

En effet, après les innombrables critiques dont la politique canadienne de multiculturalisme avait fait l'objet à partir des années 80 et après une phase initiale d'optimisme, le gouvernement fédéral a moins vu dans la diversité culturelle le développement d'une richesse que la source d'une tension menaçant l'unité canadienne (Houle, 1999, p. 117). Devant cette situation, il a fallu promouvoir « des valeurs communes qui cimentent notre nation » (Canada, 1995, pp. 4-5, cité par Houle, 1999, p. 117). Autrement dit, puisque la diversité culturelle n'apparaissait plus suffisante pour cimenter l'identité canadienne, il a fallu créer une série de valeurs transcendant cette diversité sur lesquelles fonder « une culture publique commune ». Pour ce faire, le gouvernement fédéral n'a pas pu identifier de valeurs allant au-delà de grands principes libéraux et démocratiques. La raison étant, comme l'indique Houle (*Ibid.*, p. 120), que

[82] Les droits des femmes et des enfants y sont mis en relief.

« dans une société libérale il n'y a que ces principes qui sont hors d'atteinte du pluralisme axiologique ».

Si nous abordons cet aspect, c'est parce que ce sont précisément ces mêmes valeurs communes qui sont exprimées dans le cadre de la politique étrangère canadienne de 1995. Cela signifie qu'au niveau international, l'internationalisme (soit l'ensemble des objectifs et des principes qui régissent la politique étrangère canadienne) repose aussi sur ces mêmes principes démocratiques et libéraux apparemment « universels ».

Néanmoins, certains auteurs comme Roussel et Robichaud (2004) remettent en question l'inscription de ces valeurs dans un registre identitaire universaliste, car, selon eux, se cachent derrière elles des préoccupations nationalistes. En effet, les valeurs sur lesquelles repose l'internationalisme du Canada, dont l'objectif est de contribuer à la paix et à la stabilité de l'ordre mondial, font désormais partie intégrante de l'identité canadienne : elles aident le Canada à se démarquer des États-Unis, ce qui constitue un facteur de cohésion nationale interne au Canada[83]. Autrement dit, ces valeurs *a priori* universelles serviraient stratégiquement à mettre en exergue les différences entre la vision du monde et la philosophie politique qui séparent le Canada des États-Unis.

Dans le cadre du deuxième volet, soit celui de la « culture », on insiste sur la diffusion des industries culturelles canadiennes et des services éducatifs. Cependant, il faut remarquer que l'on parle de ces produits en tant que produits exportables et diffusables, plutôt qu'en considérant la culture dans un sens anthropologique, comme un tout, voire une « âme » ou « un rapport unique au monde », comme c'était le cas dans le cadre de la politique internationale québécoise (Gouvernement du Québec, 2001, p. 28). Il s'agit donc d'une vision de la culture en tant que ressource économique (plutôt que politique).

L'image du Canada projetée par l'ensemble des valeurs, des productions culturelles et des services éducatifs mentionnés dans les paragraphes précédents constitue l'image de marque du Canada et, comme nous l'avons mentionné en introduction, « Creating a brand is not only economically desirable, it has considerable political and strategic

[83] Roussel et Robichaud (2004) donnent un exemple judicieux, la guerre du Kosovo. Si le gouvernement canadien est entré en guerre, et si la population canadienne a appuyé aussi solidement cette décision, c'est d'abord et avant tout pour défendre les valeurs auxquelles ils s'identifient. Le trait identitaire « bon citoyen du monde » au Canada (et pour se distinguer des États-Unis) est une référence identitaire canadienne bien intégrée, d'où son importance en tant que facteur de cohésion sociale.

implications » (van Ham, 2001, p. 2). Qui plus est, selon le gouvernement fédéral, l'importance d'une image favorable du Canada à l'étranger est essentielle, car en tant que puissance moyenne relativement dépourvue de *hard power*, c'est-à-dire de force militaire et économique, le Canada **EST** l'image qu'il projette (Potter, 2002), « "Image" being defined as one part presence and one part promotion » (*Ibid.*, 2002, p.14).

Cette image est aussi liée au troisième pilier de la politique étrangère canadienne de 1995, plus connu sous le nom de « diplomatie publique »[84] – ou encore « diplomatie douce » ou « diplomatie culturelle ». Potter (2002, p. 3) définit cette dernière comme : « [...] the effort of the government of one nation to influence public or elite opinion of another nation for the purpose of turning the policy of the target nation to advantage ». Mais selon cette nouvelle forme de diplomatie, la réputation et l'influence du Canada à l'étranger ne reposent pas seulement sur l'action gouvernementale, mais aussi sur les citoyens canadiens (artistes, enseignants, étudiants, voyageurs, chercheurs, etc.) qui sont en contact avec d'autres acteurs à l'étranger : « The government will become more of a facilitator and less of a doer » (Potter, 1996, p. 6).

Les motivations sous-jacentes à la mise en place de ces initiatives de diplomatie publique menées par le MAÉCI à partir des années 90 semblent présenter une double nature : 1) économique et 2) politico-identitaire.

1) Devant la nécessité d'encourager l'investissement étranger au Canada, il fallait créer une nouvelle image de marque pour ce pays. Le terme « investissement » est ici entendu au sens large : dans le discours politique, il fait référence non seulement à l'investissement de sociétés étrangères au Canada, mais aussi à l'investissement de la part des étudiants étrangers qui font leurs études universitaires au Canada, ou aux « meilleurs » immigrants qui choisissent le Canada comme destination : « Reputation, goodwill and credibility are keys to competitiveness – to attracting foreign investment, recruiting the best immigrants, and wielding political influence » (Potter, 2002, p. 7).

---

[84] Le terme « diplomatie publique » commence à être employé aux États-Unis au cours des années 60, lors de la Guerre froide. La diplomatie publique était conçue comme une « ideological warfare » (Dizard, 2004), dont le but était de répandre des idées pro-capitalistes à travers des programmes culturels et éducatifs coordonnés par l'USIA (*U.S. Information Agency*). Au début, ce terme n'était employé que par des spécialistes (les non-spécialistes parlaient de « international information and cultural exchange programs », dont « The Voice of America (VOA) » et le programme de bourses Fulbright Scholarship étaient les outils les plus connus), mais son usage s'est généralisé à partir des années 90.

Comme dans d'autres pays, on s'est rendu compte que pour ce faire, la diplomatie traditionnelle ne s'avérait pas suffisante. Comme l'explique van Ham (2001, p. 4) :

> The traditional diplomacy of yesteryear is disappearing. To do their jobs well in the future, politicians will have to train themselves in brand asset management. Their tasks will include finding a brand niche for their state, engaging in competitive marketing, assuring customer satisfaction, and most of all, creating brand loyalty. [...] In this crowded arena, states that lack relevant brand equity will not survive.

La relation étroite entre la culture et le commerce, ou plus précisément la culture au service du commerce, est évidente au chapitre II de la politique étrangère canadienne de 1995, intitulée « Les voies à suivre » : « La vitalité de notre culture est aussi essentielle à notre succès économique ». Mais non seulement la diplomatie culturelle peut être, selon ce discours du gouvernement, un moyen d'encourager les investissements étrangers au Canada grâce à l'image favorable qu'elle tente d'en projeter, la culture comme telle est aussi une bonne affaire, parce qu'elle génère des milliards de dollars : par exemple, au Canada, les exportations de produits culturels en 2002 ont rapporté 2,3 milliards de dollars, dont 500 millions provenant de l'exportation de livres (*Le Quotidien*, 9 juillet 2003). Le passage suivant de la politique étrangère canadienne va dans le même sens :

> Le Comité mixte spécial souligne avec justesse l'importance pour le Canada de promouvoir sa culture à l'étranger : premièrement, à court terme, l'activité économique générée par les activités culturelles, scientifiques et éducatives est extrêmement importante pour l'économie de notre pays : les industries culturelles ont connu au Canada une croissance inégalée depuis dix ans et fournissent de l'emploi, notamment par l'exportation, à des centaines de milliers de Canadiens. Le Canada excelle aussi dans le domaine de l'enseignement supérieur : 60 000 étudiants étrangers ont choisi nos collèges et universités pour étudier ou se perfectionner. Les retombées économiques de la présence au Canada d'étudiants étrangers, et l'exportation de nos compétences en ce domaine, sont de l'ordre de 2,5 milliards de dollars (Gouvernement du Canada, Ministère des Affaires extérieures, Chapitre V, 1995).

Puisque le Canada était encore perçu dans le monde des années 90 comme un pays basé sur une économie de ressources, comme au siècle passé (Potter, 2004), le gouvernement fédéral a vu clairement qu'il fallait changer cette image « déphasée » et la remplacer par celle d'un pays dynamique, innovateur, doté d'une technologie avancée, tolérant, compétitif, multiculturel (Potter, 2002) et bilingue[85]. Afin de réussir dans cette entreprise,

[85] Selon un sondage mené par l'organisation de recherche Angus Reid, moins de 1% des Allemands et des Japonais associaient le Canada avec les télécommunications ou avec d'autres produits technologiques (Potter, 2002, p. 13), mais avec le bois, le papier et la nourriture. Cette perception aurait, selon l'auteur, un impact direct (négatif) à l'heure d'investir au Canada ou de choisir le Canada comme partenaire commercial.

des initiatives devaient être prises, et c'est à ce moment que le gouvernement a compris le grand potentiel de réponse que détenait la diplomatie culturelle. Les outils déployés ont été multiples : événements culturels, conférences, bourses pour étudiants étrangers au Canada, implantation d'associations d'études canadiennes à l'étranger, etc. C'est d'ailleurs au cœur des outils de diplomatie publique que se situe, selon nous et d'autres chercheurs[86], la traduction d'œuvres canadiennes francophones et anglophones.

La traduction de produits culturels canadiens (de livres et autres formes, audiovisuelles, par exemple) constituent un outil important au service de la diplomatie publique canadienne. À cet égard, John Ralston Saul (1994, section « Culture and Foreign Policy ») affirme : « Many foreigners, when they think of Canada, think first of these writers and books [Canadian writers that have won large publics outside of Canada]. This is what they know ». Malgré cela, et sauf John Ralston Saul, la traduction est rarement mentionnée dans le discours de ceux qui travaillent en diplomatie publique (von Flotow et Oeding, 2004).

Outre la dimension économique, la diplomatie publique semble aussi répondre à des motivations identitaires (Potter, 2002; Gutiérrez-Haces, 2003). Tout en encourageant une certaine identité et des valeurs dites canadiennes à l'étranger, elle répond au besoin de renforcer « l'identité nationale canadienne » à l'intérieur du Canada. De l'extérieur, elle vise donc à renforcer une certaine image et identité canadiennes (officielles) à l'intérieur du Canada. Autrement dit, il faut être dit et reconnu par l'Autre, cette reconnaissance renforçant en quelque sorte sa propre existence. Comme le dit Potter (2002, p. 18) : « The absence of a vibrant, sustained and coordinated presence abroad through culture and education stating, "This is Canada," could prompt a disturbing question, "What is Canada?" », et cela, même au Canada.

Ainsi, d'après nous, la traduction de la littérature canadienne s'inscrit dans le cadre de ces initiatives et constitue un mécanisme de réaffirmation identitaire canadien, ou un mécanisme de renforcement du récit officiel fédéral sur l'identité canadienne, à l'étranger et, indirectement, au Canada.

---

[86] Von Flotow (2004, 2007) est la première chercheure à aborder la traduction littéraire comme outil de diplomatie publique dans le contexte canadien.

Il est maintenant légitime de se demander quelle est la place exacte du fait francophone dans le cadre de ce récit officiel? Il nous semble que l'élément canadien-francophone sert à marquer la singularité d'une Amérique française au Canada, un élément qui distingue le Canada et le différencie des États-Unis. À cet égard, il est intéressant de noter que dans la brochure sur la politique étrangère de 1970, par exemple, on parle du « Renouveau du Canada français » (Gouvernement du Canada. Ministère des Affaires extérieures, 1970, p. 15) immédiatement après une section portant le titre « L'influence américaine, un sujet de préoccupation grandissante ».

Même si dans les politiques de 1995 et de 2005 le bilinguisme perd son rôle principal, au profit du multiculturalisme, la référence au fait francophone (que nous qualifions d'emploi stratégique) semble bel et bien être une constante dans le cadre de ce récit officiel sur le Canada. D'ailleurs, bien que le Québec ait été l'Autre du Canada anglais, surtout lors de moments de crise (c'est-à-dire lorsque l'action du Québec a mis en danger l'unité canadienne, par exemple lors des référendums sur la souveraineté), la présence du fait francophone est essentielle dans l'existence du Canada anglais en tant que société différenciée des États-Unis, car ce dernier est un Autre beaucoup plus menaçant du point de vue identitaire que le Québec.

Vus de cette manière, les initiatives et l'appui financier du gouvernement fédéral à l'égard des traductions de la littérature québécoise à l'étranger pourraient également s'interpréter comme une utilisation stratégique du fait francophone.

Pour terminer, il faut souligner que la fonction attribuée à la diplomatie publique ou culturelle n'a pas diminué au fil des ans[87]. Comme le veut l'Énoncé de politique internationale du Canada de 2005, « Fierté et influence : notre rôle dans le monde », la

[87] Contrairement à ce que l'on aurait tendance à croire, les dépenses consacrées à la culture par le gouvernement fédéral canadien ne sont pas nécessairement liées à l'allégeance politique du parti au pouvoir. Ainsi, le pourcentage de dépenses du gouvernement fédéral consacrées à la catégorie « culture » lors de l'actuel gouvernement conservateur de Harper est inférieur à celui de 2003 et 2004, lors du mandat de Paul Martin, mais supérieur au pourcentage correspondant au gouvernement libéral de Jean Chrétien (voir tableau en bas). Il est impossible de déterminer le pourcentage correspondant aux dépenses en matière de culture à l'intérieur par rapport aux chiffres correspondant à l'exportation de la culture canadienne à l'étranger.

1999	2000	2001	2002	2003	2004	2005	2006	2007	2008
0.39%	0.46%	0.52%	0.53%	0.58%	0.62%	0.60%	0.54%	0.54%	0.57%

Source : Statistique Canada, *Tableau 385-0002* : Recettes et dépenses de l'administration publique générale fédérale, des administrations publiques générales provinciales et territoriales.

diplomatie publique demeure une priorité[88]. De même, grâce à des « ressources additionnelles », on prévoit entre autres choses « une stratégie plus solide et plus dynamique en matière de diplomatie publique afin de s'assurer que le Canada fasse clairement entendre et comprendre sa voix et ses idées » (Gouvernement du Canada. Ministère des Affaires étrangères et du Commerce international, 2005, « nos priorités »). On ne parle pas concrètement de traduction, mais l'on mentionne que :

> Nous moderniserons également l'image du Canada à l'étranger, en coopération avec les Canadiens. Ainsi, non seulement le secteur des arts et de la culture est-il important en lui-même sur le plan économique [...] mais il joue aussi un rôle particulier pour ce qui est d'intéresser les autres à notre point de vue et d'ouvrir des portes aux Canadiens dans d'autres secteurs (*Ibid.*, 2005, « Transformer les Affaires étrangères »).

Or pour « intéresser les autres », la traduction peut constituer un bon allié.

2.1.2 La place de la diplomatie culturelle dans la politique internationale québécoise

Depuis les années 60, les querelles Québec-Ottawa liées aux relations internationales du Québec sont innombrables. Si le gouvernement fédéral a fréquemment invoqué le principe du système westphalien, lequel reconnaît uniquement les États souverains à titre d'acteurs sur la scène internationale, le gouvernement du Québec, peu importe son allégeance, a pour sa part invoqué la « doctrine Gérin-Lajoie », formulée en 1965, qui stipule que le Québec peut intervenir sur la scène internationale dans des champs reconnus de sa compétence de par la Constitution canadienne. Le Québec a aussi invoqué un autre principe identitaire, celui-ci moins explicite, selon lequel « la représentation que se fait un peuple de lui-même se construit par des renvois de l'image qu'il projette sur les autres peuples » (Côté, 2006, p. 123).

Malgré ces querelles, le Québec jouit d'une présence à l'étranger beaucoup plus visible que les autres provinces canadiennes : en témoigne le réseau de délégations québécoises à l'étranger, ainsi que les nombreuses ententes signées entre le Québec et

[88] La politique étrangère de 2005 comprend quatre piliers : diplomatie, défense, développement et commerce. Le terme « diplomatie publique » est constamment repris dans ce document. Depuis le tout début, le message de l'ancien ministre des Affaires étrangères, Pierre Pettigrew, était le suivant : « Je suis donc ravi que les Affaires étrangères aient reçu des ressources additionnelles qui l'aideront à s'acquitter de ses responsabilités essentielles, notamment en lui donnant la possibilité de déployer davantage de diplomates à l'étranger, d'intervenir plus rapidement en cas de crise et de mettre en œuvre un programme actif de **diplomatie publique** [c'est nous qui soulignons] qui donnera une visibilité accrue au Canada et lui permettra d'être mieux entendu et compris ».

d'autres entités fédérées ou des pays souverains (et ce, dans des domaines relevant de ses compétences exclusives, telles que l'éducation et la culture). De même, comme le remarque Michaud (2004), à la différence du Québec, les autres provinces canadiennes ne disposent pas d'un ministère des Relations internationales (ces fonctions relèvent plutôt de la compétence de ministères assumant d'autres responsabilités). Qui plus est, les autres provinces sont représentées à l'étranger à l'intérieur des ambassades canadiennes, tandis que les délégations québécoises sont pourvues d'un espace propre[89].

Pour garantir cette visibilité à l'échelle internationale, mais en même temps contrecarrer les contraintes imposées par le système westphalien, le Québec a utilisé des dénominations difficilement contestables pour ses actions internationales : on parle de « politique internationale » (au lieu de « politique étrangère »), d'« ententes » (au lieu de « traités »), de « délégations », de « bureaux » (au lieu d'« Ambassades »), etc. Sauf en cas de déclaration de guerre, où le Québec n'aurait aucune voix en ce qui concerne les décisions d'urgence à prendre, on pourrait dire que la politique internationale québécoise s'apparente beaucoup à la politique étrangère d'un État souverain.

Tandis que, pour certains, il faudrait continuer à intensifier l'action internationale québécoise, cette action peut s'avérer problématique pour d'autres : un Canada qui ne parle pas d'une seule voix et qui projette une image double risque de voir son influence diminuer sur la scène internationale (Potter, 2002). Pour le moment, nous avancerons que les deux images, celles du Québec et du Canada, semblent coexister de manière pacifique, voire complémentaire[90] en Espagne et en Catalogne : là où se trouve le Québec se trouve le Canada (et vice versa).

Selon Côté (2006), l'action internationale du Québec s'est développée en trois phases, soit la mise en place (1965-1985), la consolidation (1985-2002) et la nouvelle orientation qui ouvre l'action internationale du Québec sur une dimension de politique

[89] À titre anecdotique, mentionnons que les relations entre le Québec et la Catalogne sont si étroites qu'en 2005, le gouvernement de la Catalogne et celui du Québec ont signé une entente bilatérale qui permet aux délégations que possède la Catalogne à l'étranger et aux délégations québécoises de s'épauler mutuellement surtout dans des pays où l'un des deux cosignataires ne dispose pas de chancellerie. Autrement dit, les Catalans pourront utiliser les délégations québécoises dans les pays où ils ne sont pas présents, et vice versa (Scarcia, 2005).

[90] Cette complémentarité n'est pas, toutefois, le résultat d'un effort de coordination des actions de l'Ambassade du Canada avec le Bureau du Québec à Barcelone. En Espagne, ces organismes agissent de manière indépendante.

étrangère (2002-). Ces phases sont jalonnées par des énoncés de politique internationale. Voici les trois énoncés qui correspondent à notre période à l'étude : *Le Québec dans le monde. Le défi de l'interdépendance*, publié en 1985; *Le Québec et l'interdépendance. Le monde comme horizon*, publié par le ministère des Affaires internationales en 1991; et *La Politique internationale du Québec : la force de l'Action concertée*, publié en mai 2006, que nous n'aborderons que brièvement. Même si ce dernier énoncé dépasse la période à l'étude (soit 1975 à 2004), nous le mentionnons ici car il reflète l'évolution et la concrétisation, — c'est-à-dire la manière dont cette évolution s'est traduite dans un document officiel — de la politique internationale québécoise au cours des années 90. Il reflète également le développement des relations entre le Québec et des pays comme l'Espagne, et surtout ses relations avec la Catalogne, qui se consolident tout au long des années 90[91].

En général, la diplomatie culturelle est considérée comme « le fer de lance de l'institutionnalisation d'une politique internationale de l'État [fédéré] québécois » (Bélanger, 1994, p. 425). C'est surtout par la culture et l'éducation (notamment avec la France et la Francophonie) que le Québec a consolidé sa politique internationale. Bélanger (1994) souligne toutefois que si, dans un premier temps (de la fin des années 60 à la fin des années 80), l'action culturelle demeure centrale dans l'activité internationale du Québec, une fois que la politique internationale se consolide et commence à intégrer des aspects économiques, la place de la culture est relativisée.

Ainsi, dans l'énoncé de 1985 (lorsque le Parti québécois est au pouvoir), on observe clairement le rôle central de la culture, qui est conçue comme un tout anthropologique, comme l'expression ultime de l'identité québécoise.

Plus tard, même si l'énoncé de 1991 (lorsque le Parti libéral est au pouvoir) garde des éléments de continuité avec l'énoncé précédent, la place accordée à la culture est relativisée et on insiste plutôt sur sa dimension économique – les « applications

[91] L'entente plurisectorielle entre le Québec et la Catalogne dont nous parlerons par la suite est signée en 1996 et le Bureau du Québec à Barcelone n'ouvre ses portes qu'en 1999. Même si les relations entre ces deux régions existaient déjà avant, elles ne se consolident qu'à partir de ces dates. De toute évidence, l'énoncé de politique internationale du Québec de 1991 ne prête pas attention à cet aspect, car la consolidation de ces relations a lieu après sa publication. Cependant, dans l'énoncé suivant, de 2006, on voit clairement que la Catalogne *et* l'Espagne sont considérées comme partenaires prioritaires du Québec. Cet énoncé est donc la matérialisation de l'évolution de ces relations, d'où l'importance de le considérer dans le cadre de cette section.

industrielles » (Bélanger, 1994, p. 428) de la culture – comme en témoigne le contenu du chapitre 3 de l'énoncé de 1991, intitulé « la Culture et les Communications » (Gouvernement du Québec. Ministère des Relations internationales, 2006, pp. 77-90).

Enfin, la promotion de l'identité et de la culture du Québec (*Ibid.*, p. 23) est toujours un des objectifs-clés dans l'énoncé de 2006, mais à l'image de l'énoncé de 1991, on insiste sur la double nature que revêtent les biens et services culturels, à la fois en tant que « vecteurs essentiels d'identité et de valeurs » et « objets de commerce » (*Ibid.*, p. 85). Comme dans le cas du discours fédéral vu précédemment, on parle de la projection d'une « image de marque » du Québec et de motivations aussi poltico-identitaires qu'économiques (*Ibid.*, p. 86) :

> Conscient que le développement d'une image de marque forte, qui reflète bien ses caractéristiques et ses atouts, contribue directement à l'atteinte de ses objectifs internationaux tant économiques, scientifiques que politiques, le Québec entend miser sur les traits qui ont forgé son rayonnement culturel pour développer et positionner son action et ses produits à l'étranger. De façon plus précise, les efforts de positionnement porteront principalement sur quatre secteurs :
>
> - L'attraction d'investissements étrangers;
> - Le positionnement de Montréal parmi les grandes métropoles du monde;
> - La promotion touristique;
> - La mise en valeur de l'offre éducative québécoise.

Pour tenter d'expliquer l'évolution de la place de la culture au sein de la politique internationale québécoise, il faudrait tenir compte de deux types de facteurs, externe et interne. Comme facteurs externes il faut souligner l'influence grandissante de la mondialisation au cours de l'institutionnalisation de cette politique et donc l'importance grandissante du commerce, au détriment de la culture; comme facteurs internes, la fusion du ministère des Relations internationales avec le ministère du Commerce du Québec, mais entrent aussi en jeu les différentes allégeances des gouvernements au pouvoir : la culture en tant que ressource politique ne serait pas autant accentuée avec, par exemple, le Parti libéral qu'avec le Parti québécois[92].

---

[92] Côté (2006) dans une étude lexicométrique des énoncés de politique internationale québécoise a établi qu'il existe une corrélation entre les éléments lexicaux et le comportement politique des auteurs. En ce qui concerne le mot « culture », il montre que la fréquence du mot culture est de 167 en 1985, et 271 en 1991, mais étant donné que le document de 1991 est 60 % plus long que celui de 1985, le coefficient dans les deux cas est de 0,0077. Néanmoins, il souligne que tandis que la culture est conçue comme un tout au sens anthropologique en 1985, elle se résume, en 1991, aux produits exportables et diffusables. De plus, en ce qui concerne le mot « peuple », en citant l'étude de Bélanger (1996), Côté (*Ibid.*, p. 135) affirme que « les mots *peuple* et *peuples*, se retrouvent respectivement 19 et 7 fois dans l'énoncé de 1985 mais une et quatre fois seulement dans celui de 1991, qui compte pourtant 60 % plus de mots ».

Quoi qu'il en soit, la place accordée à la culture au sein de la politique internationale québécoise est beaucoup plus importante qu'au sein de la politique étrangère canadienne. Il n'est qu'à observer le nombre de pages consacrées à la culture dans les énoncés de l'une et de l'autre politique[93].

Pour finir, il est très intéressant de noter que dans l'énoncé de 2006, et à la différence des autres énoncés relatifs à la politique internationale québécoise, ou de que ceux qui portent sur la politique étrangère canadienne, la traduction est mentionnée explicitement, et cela à la fois pour la traduction vers l'anglais *et* vers l'espagnol. Dans le cadre des principales actions à poursuivre pour « Développer les compétences et les instruments permettant de mieux planifier et organiser la mise en marché des manifestations et produits culturels du Québec à l'étranger » (*Ibid.*, p. 89), l'énoncé de 2006 énumère la « Hausse du soutien à la traduction, notamment en langues anglaise et espagnole » (*Ibid.*).

Cette initiative ne témoignerait-elle pas de la prise de conscience progressive de l'importance de la traduction en tant qu'outil de diplomatie culturelle? Si, comme nous l'avons vu, le Québec a été un pionnier (au sein du Canada) en ce qui concerne la place accordée à la culture au sein des politiques étrangères, peut-être serait-il également l'instigateur de la reconnaissance de la traduction au sein de la diplomatie publique, du moins au niveau de principes?

En pratique, nous verrons que c'est le gouvernement fédéral qui est le principal artisan du développement et de la diffusion à l'étranger de la littérature québécoise. Pour le corpus à l'étude, si les traductions espagnoles et catalanes de la fiction québécoise ont été subventionnées, c'est toujours par le gouvernement fédéral. Qui plus est, l'importance accordée à la traduction dans le dernier énoncé de politique internationale québécoise ne s'est pas concrétisée par une augmentation du budget consacré au programme de subventions dans ce domaine.

---

[93] Par exemple, aucune section dans l'énoncé canadien de 1970 ne porte sur la culture, en contraste avec l'énoncé québécois de 1985, qui contient une section portant le titre « Les relations culturelles internationales ». Dans l'énoncé canadien de 1995, 6 pages sont consacrées à la culture, comparativement aux 26 de l'énoncé québécois de 1991. Enfin, dans l'énoncé canadien de 2005, on consacre une petite sous-section à la diplomatie publique dans la section « transformer les affaires étrangères », ce qui contraste avec l'énoncé québécois de 2006, où le chapitre 6 (« Promouvoir l'identité et la culture du Québec ») est consacré exclusivement à cet aspect.

2.2 Relations institutionnelles culturelles entre les aires sources et cibles : Espagne-Canada/Espagne-Québec/Québec-Catalogne

Le Canada et l'Espagne sont des pays qui partagent des problématiques communes : une structure politique décentralisée (le fédéralisme pour le Canada et le système autonomique pour l'Espagne), des nationalismes internes très actifs et des défis propres aux sociétés multiculturelles et à l'intégration de leurs immigrants. Il est évident que ces similitudes ont rapproché les deux pays, de même que certains de leurs territoires, le cas le plus notoire étant celui des liens entre la Catalogne et le Québec.

Du côté espagnol, un autre facteur pouvant expliquer ce rapprochement est la perception positive du Canada et du Québec en Espagne, que l'on peut d'ailleurs observer bel et bien dans le discours journalistique[94]. On décrit le Canada comme « uno de los países más abiertos del mundo » [un des pays les plus ouverts du monde] (Instituto Español de Comercio Exterior, *El Exportador Digital*, 2002). On parle de sa « vocation multiculturelle » et on affirme que ce pays peut s'enorgueillir d'une « diversidad étnica abrumadora exenta de tensiones sociales » [formidable diversité ethnique dépourvue de tensions sociales] (Vallvey, *El País*, 18 juin 2006), une vision, pour sûr, quelque peu idyllique...

Pour sa part, le Québec est présenté comme un modèle de progrès, ce que le fragment suivant met en relief (Barbería, 2003, p. 1) :

> La respuesta está en Quebec. Puede que la experiencia irlandesa llegue a aportar algo al procedimiento de la negociación-desaparición de ETA, pero el modelo y el proceso hay que buscarlos en la provincia francófona canadiense de 7,3 millones de habitantes que actúa de vanguardia en el club internacional de nacionalistas sin Estado[95].

Cependant (et si on laisse de côté l'idéalisation du Canada et du Québec en Espagne), comment se traduit cet intérêt sur le plan institutionnel?

---

[94] Notre but n'étant pas d'analyser les représentations du Canada ou du Québec dans le discours journalistique espagnol, nous nous limitons ici à en montrer quelques exemples. Pour plus d'exemples, voir la section « Le Canada dans la presse espagnole » du site de l'Ambassade du Canada en Espagne : http://www.dfait-maeci.gc.ca/canada-europa/spain/articulos-es.asp (consulté le 13 juin 2008). Il faut dire que cette sélection a été faite par les agents de l'Ambassade...

[95] [Il faut aller chercher la réponse au Québec. Il est possible que l'expérience irlandaise parvienne à apporter quelque chose au processus de négociation-disparition du groupe terroriste ETA, mais on doit aller chercher le modèle et la façon de faire dans la province canadienne-francophone de 7,3 millions d'habitants qui est à l'avant-garde du club international des nationalistes sans État.]

Au niveau des États, il convient de mentionner que l'Espagne ne fait pas partie des partenaires prioritaires du Canada (soit les pays du G-8, ainsi que les puissances émergentes comme la Chine, l'Inde et le Brésil). Malgré cela, les relations entre le Canada et l'Espagne sont de plus en plus dynamiques. En matière de relations culturelles et universitaires, le premier accord date de 1989. L'article VI de cet accord établit que « Cada parte, en la medida de lo posible, fomentará y facilitará el conocimiento de la cultura, historia, instituciones y, en general, la forma de vida del otro país »[96]. Quant à l'article VII, il encourage particulièrement la traduction d'œuvres littéraires, artistiques ou scientifiques. Dans ce dernier cas, l'accord ne s'est toutefois pas traduit par des projets littéraires, artistiques ou scientifiques concrets. En revanche, c'est en matière de coopération universitaire qu'on constate les meilleurs résultats, comme le prouvent les nombreux échanges universitaires d'étudiants et de professeurs entre les institutions canadiennes et espagnoles (Mata, 2001).

Malgré les similitudes entre l'Espagne et le Canada auxquelles nous faisions allusion antérieurement, nous pourrions énoncer qu'en principe, l'Espagne n'est pas, du point de vue politique, économique ou culturel (à la différence, par exemple, de la France, du Royaume-Uni ou des États-Unis) une niche naturelle pour le Canada, ou vice versa. Autrement dit, l'Espagne n'est pas un partenaire prioritaire pour le Canada et il n'existe pas forcément un intérêt « naturel » préalable dans l'espace cible espagnol envers le Canada, comme c'est le cas pour l'espace catalan par rapport au Québec. Par conséquent, il y a des sujets pour lesquels « on[97] aidera l'Espagne à tourner son regard vers le Canada » (Mata, en entretien 2006) et d'autres qui ne requièrent aucun médiateur : dans ce dernier cas, il s'agit de domaines d'une grande actualité pour la société espagnole actuelle, tels que l'immigration et l'environnement.

En matière d'immigration, la société espagnole, qui est passée d'une société d'émigrants à une société d'immigrants, est à la quête de modèles pour faire face au phénomène relativement récent que constitue l'immigration au sein de ce pays : le Canada offre à cet égard un modèle possible.

---

[96] [Dans la mesure du possible, chaque partie encouragera et permettra la connaissance de la culture, de l'histoire, des institutions et, en général, du mode de vie de l'autre pays.]

[97] C'est-à-dire des médiateurs, tels que les chercheurs espagnols en études canadiennes.

En ce qui concerne le Québec, ses relations avec l'Espagne sont aussi relativement récentes, mais elles connaissent une croissance exponentielle. À cet égard, notons que l'Espagne et la Catalogne ont été identifiées dans le cadre de la nouvelle politique internationale du Québec, rendue publique le 24 mai 2006, comme partenaires prioritaires. Si avec le gouvernement central de Madrid le Québec maintient des relations qui relèvent de sa compétence exclusive (notamment en matière d'éducation et de culture), ses actions se concentrent, principalement mais non exclusivement, en Catalogne.

Ainsi, si le Québec attire l'attention dans l'ensemble du territoire espagnol, on peut observer une solidarité particulière avec la Communauté autonome de la Catalogne. Le dynamisme et l'intensité des relations entre la Catalogne et le Québec sont tels qu'ils signent en 1996[98] une entente-cadre de coopération à plusieurs niveaux, y compris culturel, la seule entente-cadre entre le Canada et l'Espagne. Comme l'exprime quelque peu naïvement l'anthologie en catalan *Poetes quebequesos* (2001), il existe une « sintonia entre els nostres dos països [...] tan allunyats, tan dissemblants i, alhora, tan afins pel que fa a determinades peculiaritats »[99].

Cependant, pour expliquer les relations Québec-Catalogne, il faut aller au-delà des affinités. Le Québec est pour la Catalogne un modèle de référence, un miroir : ainsi le journal catalan *Avui* désigne le Québec d'« el Mirall quebequès » (Filella, 2003, p. 14) et *El País* (Valls, 2003) de « el espejo de Quebec »[100].

En effet, le Québec a été pour la Catalogne un « modèle » inspirateur dans une variété de domaines (Mata, 2001) : cette dernière s'est inspirée des politiques linguistiques québécoises pour élaborer sa propre législation, des travaux

[98] Cependant, cette coopération n'est pas nouvelle : elle datait déjà de vingt ans avant la signature de cette entente. C'est particulièrement le cas de la politique linguistique, domaine le plus ancien de cette coopération (María Jesús Bronchal, Attachée aux affaires publiques et culturelles du Bureau du Québec à Barcelone, en entretien, juin 2006).

[99] [une harmonie entre nos deux pays [...], si lointains, si dissemblables, mais en même temps si proches en ce qui concerne certaines spécificités.]

[100] L'article de *El País* présente toutefois une vision beaucoup plus critique et ironique du nationalisme québécois (et catalan) que celui de *Avui* : « Sólo la *senyera* catalana y la flor de lis quebequesa le dieron la bienvenida [à Jordi Pujol]. Entrevista con el primer ministro, el nacionalista Bernard Landry. Visita a la Asamblea Nacional. Muchas emociones para una exposición al soberanismo que sólo ha durado 48 horas » [Seuls la *senyera* [le drapeau catalan] et la fleur de lys québécoise lui [à Jordi Pujol, Président du Gouvernement de la Catalogne] ont souhaité la bienvenue. Entrevue avec le premier ministre, le nationaliste Bernard Landry. Visite à l'Assemblée nationale. Beaucoup d'émotions pour une exposition au souverainisme qui n'a duré que 48 heures].

terminologiques et leur gestion informatisée, ainsi que des études portant sur l'enseignement des langues aux immigrants et le doublage de produits cinématographiques. De même, sur le plan culturel, l'*Institut Català de les Indústries Culturals* s'est inspiré de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC), et la *Institució de les Lletres Catalanes* suit le modèle du Conseil des arts et lettres du Québec (Bronchal, en entretien 2006).

Le nationalisme québécois est un modèle pour la Catalogne (et pour d'autres entités politiques sub-étatiques[101]) parce que, basé sur le pacifisme et la tolérance (excepté le mouvement du Front de libération du Québec entre 1963 et 1970) et en suivant un processus démocratique, il a réussi à se voir attribuer plus de pouvoir que, par exemple, les Communautés autonomes espagnoles, notamment dans les domaines de la fiscalité et de l'immigration (au moins jusqu'à l'an 2006, moment où le partage de compétences entre Madrid et les Communautés autonomes a été remis en question par la Catalogne, une action suivie par d'autres Communautés autonomes). L'évolution du nationalisme québécois, avec ses réussites et ses défaites, est suivi de très près par la presse catalane. Et même durant les moments de déception (par exemple, les défaites du Parti québécois en 1985 et en 2003, et lors des deux référendums), le modèle (nationaliste) québécois, « une combinaison de souveraineté et d'association » (*ABC*, 16 avril 2003, p. 7) est constamment invoqué dans le discours politique catalaniste lorsque le gouvernement autonome catalan se bat pour l'acquisition de plus d'autonomie par rapport à l'Espagne. Cela a d'ailleurs été le cas en 2006 lors de la réforme de l'*Estatut* catalan et du subséquent référendum pour approuver le texte.

Nous verrons au fil de cette thèse que l'attitude de la Catalogne envers le Québec n'est pas sans effet sur la manière d'aborder les produits culturels en provenance de cette province canadienne. En même temps, il faut préciser que la logique politique n'est pas la seule qui pèse sur les échanges littéraires entre ces deux espaces culturels. Des facteurs autres que politiques interviennent.

---

[101] Au sein de l'Espagne, le Pays Basque a aussi vu le Québec comme un modèle à suivre. Cependant, les relations entre le Pays Basque et le Québec ne sont pas comparables à celles avec la Catalogne. Le recours à la violence de la branche la plus extrême du nationalisme basque a toujours découragé les partis politiques au Québec (même les plus indépendantistes) à établir des liens avec cette Communauté autonome de l'Espagne.

2.3 Cartographie institutionnelle

En raison de sa faible population, de l'immensité de son territoire, de sa proximité des États-Unis, dont la vaste production culturelle est offerte à bon prix, de la division du marché en deux groupes linguistiques et de la tension entre les impératifs économiques et culturels, la production culturelle canadienne aurait à l'heure actuelle des difficultés à s'épanouir sans être subventionnée directement ou indirectement par l'État (Jackson et Lemieux, 1999, « Viabilité économique et financement public »).

Pour ces raisons, ni le gouvernement fédéral canadien, ni d'ailleurs le gouvernement provincial québécois, ne laissent la culture aux lois du marché. Au contraire, ils mènent des politiques d'aménagement culturel ayant pour but « d'adopter et de mettre en œuvre un ensemble cohérent de principes, d'objectifs et de moyens visant la protection et l'épanouissement de l'expression culturelle du pays » (*Ibid.*, 1999).

En ce qui concerne le champ littéraire québécois, nous avons vu au chapitre 1 que son indépendance du champ littéraire français s'achève dans les années 70, mais sur des bases nationales : il s'agit d'un champ où l'apparition et le développement sont étroitement liés à la prise de conscience d'une identité nationale collective québécoise.

Si le champ littéraire québécois est fortement institutionnalisé – non seulement au niveau provincial mais aussi fédéral – il en est de même pour ses transferts littéraires, d'où le besoin d'en tracer une « cartographie institutionnelle ». Celle-ci permettra de repérer les différents réseaux institutionnels y intervenant et, à l'intérieur de ceux-ci, des acteurs et des agents-clés participant à la traduction de la littérature québécoise en Espagne.

Quelques précisions terminologiques avant de continuer notre parcours :

Dans le cadre de cette thèse, les réseaux sont composés d'« agents » et d'« acteurs », le terme « agent » faisant référence à des personnes et celui d'« acteurs » à des organismes ou à des associations privées ou semi-privées.

Quant à la typologie de ces réseaux, à partir d'entrevues semi-structurées[102] menées avec des agents-clés choisis en raison de leur capacité à servir d'intermédiaire entre les autres acteurs du réseau, ainsi que de données complémentaires obtenues par d'autres moyens (correspondance échangée avec des agents-clés, références croisées dans les publications de certains agents, programmes d'événements culturels ou universitaires reconnus comme des lieux de sociabilité clés pour le développement de ces réseaux, etc.), nous avons pu en tracer une cartographie où trois types de réseaux interviennent et interagissent : les réseaux officiels (c'est-à-dire publics, ou étatiques), les réseaux associatifs et les réseaux proprement littéraires. Dans le cadre de ce chapitre, nous nous concentrons sur les deux premiers types de réseaux, que nous regroupons sous le nom de « réseaux institutionnels », car ils sont plus ou moins liés à des institutions supra-littéraires[103] (Viala, 1990, p. 122).

Enfin, il faut préciser que le concept d'« institutions » est employé en tant que structures sociales organisationnelles et, sauf indication contraire, lorsque nous parlons d'« institutions », nous faisons allusion à des institutions supra-littéraires et rarement à l'institution littéraire ou aux institutions de la vie littéraire (Dubois, 1978; Viala, 1990)[104]. De même, quand nous faisons allusion aux réseaux ou à des acteurs « institutionnels », nous nous référons aux réseaux institutionnels supra-littéraires. Nous

---

[102]Les questionnaires créés pour ces entretiens contenaient des questions visant à obtenir des renseignements factuels (par exemple, quel est le budget annuel consacré au programme de subventions à la traduction internationale du Conseil des Arts du Canada?) et d'autres visant à prendre connaissance de l'avis de l'agent en tant que représentant d'un organisme sur un aspect particulier (par exemple, comment concilier l'idée d'appuyer financièrement une œuvre qui exhibe une spécificité culturelle particulière – en l'occurrence la spécificité québécoise – et celle de transmettre une représentation « unifiée » du Canada?). Bien entendu, les questionnaires varient d'un entretien à l'autre, car les agents interviewés représentent des organismes différents. Nous avons interviewé : Laura Ballesteros, agente d'éducation et de culture de l'Ambassade du Canada en Espagne (16 juin 2006); María Jesús Bronchal, attachée aux affaires publiques et culturelles du Bureau du Québec à Barcelone (21 juin 2006); Catherine Montgomery, agente du Service des lettres et de l'édition du Conseil des Arts du Canada (18 octobre 2006); et Carmen Mata, professeure à l'Universidad Autónoma de Madrid et représentante de l'Association internationale des études québécoises en Espagne (15 juin 2006). Les questionnaires sont inclus dans l'annexe III de cette thèse. Nous avons aussi échangé une correspondance avec Beatriu Cajal, agente du Service des lettres et de l'édition de l'*Insitució de les Lletres Catalanes*, et Marisa Calés, secrétaire-trésorière de l'*Asociación Española de Estudios Canadienses*.

[103] Les institutions supra-littéraires désignent les divers « agents actifs dans les pratiques littéraires sans que pour autant celles-ci constituent leur objet principal [...] Telles sont l'École, l'Église [...], tout l'appareil des médias, les festivals, les ministères, et maisons de la culture... ».

[104] A. Viala (1990) propose une distinction entre les « institutions supra-littéraires », « institution de la vie littéraire » (les instances qui structurent et régulent les pratiques et les façons d'agir dans le champ de la littérature) et, enfin, les « institutions littéraires » (les genres, codes et esthétiques légitimés).

employons le qualificatif « institutionnel » pour souligner la nature structurée et formelle de ces réseaux, tandis que par la formule « réseaux littéraires », nous mettons en relief le caractère flou, vague et imprévisible de ces derniers, réseaux que nous aborderons aux chapitres 3, 4 et 5.

2.3.1 Réseaux institutionnels des espaces sources

a) Réseaux officiels

Nous distinguerons ici deux niveaux, le fédéral et le provincial, qui fonctionnent de manière relativement autonome. À l'intérieur de cette division, nous distinguerons les acteurs représentant le Canada et le Québec en Espagne *in situ*, et ceux qui agissent à partir des espaces sources et se servent parfois des premiers en tant qu'intermédiaires.

Au niveau fédéral

Sur le plan fédéral, deux acteurs principaux participent au transfert de la littérature québécoise en Espagne et en Catalogne : l'Ambassade du Canada en Espagne et le Conseil des Arts du Canada. Liés à ces derniers, nous pouvons repérer deux réseaux associatifs : l'Association pour l'exportation du livre canadien (l'AELC) et l'autre, de caractère universitaire, l'Asociación Española de Estudios Canadienses (l'AEEC).

L'Ambassade du Canada en Espagne (désormais désignée par « L'Ambassade ») dépend directement du MAÉCI et représente officiellement le Canada (dont le Québec) dans l'ensemble du territoire espagnol.

En matière de culture et d'éducation, l'Ambassade comprend une section culturelle qui, sous la direction de Laura Ballesteros, veille à la diffusion de la connaissance du Canada et de ses expressions culturelles dans l'ensemble du territoire espagnol. Cette section reçoit divers fonds (directs, indirects, réguliers ou sporadiques) provenant de différents ministères du gouvernement fédéral du Canada (Laura Ballesteros, agente d'éducation et de culture de l'Ambassade du Canada en Espagne, en entretien, 16 juin 2006). Les plus pertinents pour nous sont les fonds directs, c'est-à-dire gérés directement par l'Ambassade et provenant du MAÉCI dans le cadre de son programme de diplomatie publique; la somme totale pour 2006-2007, par exemple, s'élève à 10 000 $CAD (Laura Ballesteros, en entretien 2006). S'y ajoutent les fonds indirects reçus du MAÉCI et du Conseil des Arts du Canada.

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, la diplomatie publique est le troisième pilier de la politique étrangère canadienne (1995) et comprend une série d'initiatives menées par le MAÉCI, surtout à partir des années 90, dont le but est de promouvoir l'identité et les valeurs canadiennes à l'étranger et de renforcer l'internationalisation du Canada. Les fonds directs que reçoit la section culturelle de l'Ambassade du Canada en Espagne dans le cadre de ce programme de diplomatie publique répondent donc aux deux types de motivations, économique et politico-identitaire, que nous avons identifiées auparavant. Ils sont gérés directement par l'agente de culture et d'éducation, Laura Ballesteros, et sont destinés à des activités très diverses – le rôle de l'Ambassade étant réactif plutôt que proactif (Laura Ballesteros, en entretien 2006). L'Ambassade participe financièrement ou en collaborant à l'organisation d'événements culturels au cours desquels le Canada est représenté, tels que PhotoEspaña (photographie), ARCO (art contemporain), le festival annuel du cinéma canadien, la foire du livre LIBER (édition); cependant, ce soutien peut également consister en une coopération dans l'organisation d'activités promotionnelles, comme, par exemple, des cocktails lors de présentations de livres canadiens, normalement organisées en collaboration avec la maison d'édition espagnole concernée; l'organisation de rencontres entre des artistes canadiens et des journalistes espagnols; l'impression d'invitations et d'affiches arborant le logo de l'Ambassade, pour tout genre d'événement culturel lié au Canada; et l'appui à des activités universitaires à contenu canadien organisées par l'*Asociación Española de Estudios Canadienses.*

En matière d'édition, en plus des activités de promotion déjà mentionnées, l'Ambassade travaille depuis 2002 avec l'Association pour l'exportation du livre canadien (AELC) afin de rapprocher les maisons d'édition espagnoles et canadiennes (Laura Ballesteros, en entretien 2006). Par exemple, l'Ambassade a encouragé et organisé la participation de l'AELC à la foire du livre LIBER, qui a lieu à Madrid ou à Barcelone depuis 1983. Des éditeurs canadiens y ont participé en 2004, 2005 et en 2007. Qui plus est, le Québec est l'inviteur d'honneur de cette foire en 2008. C'est le début d'un rapprochement encore en cours, dont les résultats n'ont pas encore été évalués (Laura Ballesteros, en entretien 2006).

Quoi qu'il en soit, la présence progressive de livres canadiens sur le marché espagnol[105] semble indiquer un lien plus étroit entre les deux industries éditoriales canadienne et espagnole. Le rôle de l'Ambassade est de rapprocher les deux industries, mais ce sont les éditeurs de chaque côté qui doivent travailler dans leurs champs respectifs à la continuité de ce rapprochement (Laura Ballesteros, en entretien 2006). En ce qui concerne les transferts Canada-Espagne, l'édition constitue donc une industrie « en voie de développement » certes prometteuse, mais elle est à l'heure actuelle précédée (par ordre d'importance) par les arts visuels, audiovisuels et scéniques (Laura Ballesteros, 2006), lesquels ont plus de retombées en Espagne[106]. Le rôle de l'Ambassade est de mettre en contact les deux industries, et non d'imposer une collaboration, car, comme le réitère Laura Ballesteros (en entretien 2006) « Lo que no se puede hacer es empezar a trabajar en un tema que, a lo mejor, no interese en absoluto a la industria española ni a la canadiense, o que interese a una y no a la otra... porque es trabajo en balde »[107].

L'Ambassade reçoit également deux types de fonds indirects intéressants à considérer ici : le programme PROMART (Promotion des arts) du MAÉCI, un programme qui vise à promouvoir les intérêts du Canada à l'étranger en sensibilisant le public étranger à la littérature canadienne. Ce programme fournit une aide financière pour des projets promotionnels, y compris des tournées de lectures et d'événements médiatiques entrepris par des écrivains pour stimuler l'intérêt autour de leurs œuvres et la participation d'écrivains ou de leurs agents à d'importantes foires internationales du livre. Les demandes sont approuvées à Ottawa, mais Laura Ballesteros peut soumettre des recommandations sur les projets à subventionner avant qu'une décision finale ne soit prise. Il existe donc un réseau institutionnel fédéral, avec des agents-clés à Ottawa et à

---

[105] Si l'on observe les dates figurant au tableau des traductions de la fiction québécoise présenté en annexe, on note qu'avant les années 90, la moyenne est de 1,1 livre par an, tandis qu'à partir de cette date, la moyenne est de 4,1, avec des années comme 2003 atteignant les 9 titres publiés. Pour le livre canadien en général, genre et langue confondus, une progression y est également observable. On peut jeter un coup d'œil à la liste de traductions fournie par l'Ambassade du Canada en Espagne sur son site <http://www.international.gc.ca/canada-europa/spain/libros-es.asp>.

[106] Laura Ballesteros (en entretien 2006) range par ordre décroissant d'importance les industries culturelles canadiennes dans l'espace culturel espagnol de la manière suivante : 1) les arts visuels, 2) le cinéma, 3) les arts scéniques, 4) la littérature et 5) la musique.

[107] [Ce qu'on ne peut pas faire c'est commencer à travailler sur un domaine qui n'intéresse ni l'industrie espagnole ni la canadienne, ou qui présente un intérêt pour l'une, mais non pour l'autre... car c'est travailler en vain.]

Madrid qui coopèrent afin d'appliquer le programme de diplomatie publique sur la scène espagnole et d'en assurer le bon déroulement.

En plus des acteurs mentionnés, le rôle du Conseil des Arts du Canada (CAC) et de son programme de subventions à la traduction internationale n'est pas à négliger dans le cadre du transfert abordé.

Le CAC est « un organisme **national autonome** d'aide aux arts du Canada [c'est nous qui soulignons] » (Conseil des Arts du Canada, 2002, « L'évaluation par les pairs »)[108]. Il a été créé par une loi du Parlement en 1957 pour « favoriser et promouvoir l'étude et la diffusion des arts ainsi que la production d'œuvres d'art »[109]. Sa mission repose sur deux principes : l'autonomie et l'évaluation par les pairs. Si pour cette recherche le deuxième principe n'est pas pertinent – car les demandes présentées dans le cadre du programme de subventions à la traduction internationale ne sont, en réalité, pas examinées par les pairs, mais exclusivement par les agent-e-s de programme du CAC – le principe d'autonomie fonctionnelle est au cœur de notre réflexion, d'autant que le développement de ce point nous aidera à dévoiler la nature plus ou moins politique des programmes du CAC, et, par ricochet, la nature plus ou moins politisée des ouvrages traduits du corpus qui ont été subventionnés.

Donc, en vertu du principe d'autonomie, le CAC est censé disposer d'une liberté complète à l'égard du gouvernement lorsqu'il s'agit d'établir ses points stratégiques prioritaires, ses politiques et ses programmes, ainsi que de prendre des décisions finales sur ses subventions. Tout cela afin de « préserver la liberté de pensée et d'expression, ainsi que la nécessité absolue de ne pas instituer une culture d'État » (*Ibid.*). Au moment de la création du CAC et d'autres sociétés culturelles canadiennes à vocation autonome, « il était clair que si des organismes dotés de fonds publics devaient stimuler la vie culturelle et intellectuelle, ces organismes devaient avoir l'entière liberté de soutenir l'expérimentation et la créativité, **et même la liberté de soutenir des œuvres pouvant susciter critique et controverse** [c'est nous qui soulignons] » (*Ibid.*).

C'est donc en faisant du Conseil une société indépendante qui rend compte de ses activités au Parlement, plutôt qu'un organisme gouvernemental relevant d'un ministère

---

[108] http://www.conseildesarts.ca/aproposdenous/evaluation_par_les_pairs/gq127234205403281250.htm (consulté le 12 juin 2008).

[109] *Loi sur le Conseil des Arts du Canada*. L.R. (1985), ch. C-2, art. 1; 2001, ch. 34, art. 14 (A).

fédéral, qu'on a essayé d'éviter l'institution d'une culture d'État. Mais si on a tenté de minimiser les risques inhérents à tout système d'aide aux arts et aux lettres émanant d'un gouvernement central, ceux-ci n'ont pas pour autant disparu complètement, ce qui fera dire à certains auteurs, notamment von Flotow et Oeding (2004, p. 177), que le Conseil des Arts est « first and foremost a **nationalist** institution » (c'est nous qui soulignons).

L'attribut « nationaliste » que von Flotow et Oeding emploient pour parler du CAC constitue, cependant, une opinion personnelle qui remet en question le principe d'autonomie mentionné antérieurement. En faveur de ces auteures, on pourrait dire, d'abord, qu'il est difficile de croire que l'orientation des politiques et des programmes du CAC ne fasse pas écho, du moins en partie, à celle du gouvernement fédéral, surtout quand la totalité des fonds reçus provient du gouvernement fédéral (en particulier du Ministère du Patrimoine Canadien, et pour des programmes ponctuels du MAÉCI[110]). Ensuite, l'étroite collaboration entre le Conseil des Arts et les ambassades du Canada à l'étranger (qui dépendent du MAÉCI) en ce qui concerne le programme de subventions à la traduction internationale serait un autre indice pour remettre en question l'autonomie du Conseil.

Par ailleurs, quand on compare la nouvelle « image de marque » du Canada que le gouvernement fédéral tente de projeter et les priorités stratégiques du CAC en matière de littérature (littérature pour la jeunesse, littérature multiculturelle et littérature autochtone)[111], les points de rapprochement ne sont pas inexistants. Ainsi, Bruneau (citée par Schneider, 2005, p. 27), l'agente du programme de subventions à la traduction internationale du Conseil des Arts jusqu'à 2005 (elle a été remplacée par Catherine Montgomery), affirme, à propos des critères de sélection des demandes, que, en plus du critère d'« excellence artistique », « We look to see if the author has been nominated or

[110] Le MAÉCI a financé en particulier le programme de subventions à la traduction internationale et comme l'indique Potter (2002, p. 8) : « The purpose of the grants [les subventions dans le cadre du programme de diplomatie publique du MAÉCI, dont le programme de subventions à la traduction internationale] is not to subsidize Canadian culture *per se*; rather, it is to select specific cultural activities that will reinforce foreign policy objectives ». L'apport du MAÉCI à ce programme de subventions à la traduction internationale a cessé depuis 2005.

[111] Catherine Montgomery, agente du Service des lettres et de l'édition du Conseil des Arts du Canada, (en entretien, 18 octobre 2006). De plus, c'est la littérature contemporaine et innovatrice que l'on cherche à soutenir et non les classiques (qui transmettent d'ailleurs une vision beaucoup plus traditionnelle et bucolique du Canada).

not. We look to see if the author is an anglophone versus a francophone[112]. We look at cultural diversity and at supporting works by emerging authors ». Si nous laissons de côté l'examen de ces critères sur lesquels nous reviendrons ultérieurement, il reste que le bilinguisme, le multiculturalisme et l'innovation sont des composantes de l'image de marque du Canada. Qui plus est, Bruneau emploie elle-même cette terminologie, dans la citation suivante : « [...] there is a greater willingness on the part of foreign publishers to do a test-run on new and emerging literary voices – 'you know what? I can sell this!'– there's been a **branding** [c'est nous qui soulignons] of Canada that I think is very successful » (*Ibid.*).

Néanmoins, si à première vue les arguments avancés signaleraient le caractère nationaliste (fédéraliste) du Conseil des Arts, une analyse approfondie de certaines productions culturelles subventionnées par le Conseil porterait à croire le contraire.

En effet, comme l'illustre Robert Yergeau dans son ouvrage *Art, argent, arrangement : le mécénat d'État* (2004), le CAC a subventionné depuis sa création des « initiatives » littéraires prônant l'indépendance du Québec : c'est le cas de la revue *Liberté* (même si à un moment donné le CAC a demandé à la revue une étude sur le contenu de ses numéros de 1968 à 1969, pour s'assurer qu'il s'agissait bien d'une revue essentiellement littéraire, et non politique), et des Éditions Parti pris pour ne citer que quelques exemples.

Cependant, plutôt qu'une preuve du respect de la diversité d'opinions de la part du Conseil et de son indépendance par rapport aux pouvoirs politiques, les subventions du CAC ont été vues par certains secteurs au Québec comme « une façon d'envahir le champ littéraire québécois et d'y devenir une force dont ne pourront plus se passer les créateurs et les éditeurs » (*Ibid.*, p. 123).

L'aide à la promotion de la culture québécoise à l'étranger serait, pour ces mêmes secteurs, une arme de propagande fédéraliste visant à faire la promotion de l'« unité nationale » à l'étranger. S'il est vrai qu'aucune instance gouvernementale ne se réunit en se demandant explicitement quelles œuvres ils pourraient primer (ou subventionner) pour servir l'image du pays, les considérations politiques ne sont pas non plus tout à fait

[112] Bruneau (*Ibid.*) signale que la plupart des demandes correspondent à des titres anglais. Cette partie de la citation semblerait indiquer que le Conseil essaie d'équilibrer les choses en privilégiant les demandes des traductions d'œuvres francophones.

absentes des choix préférentiels du CAC. Qui plus est, à certains moments on a annoncé explicitement l'intention de subventionner des œuvres littéraires promouvant l'« unité nationale ». Par exemple, en 1997, deux ans après le référendum de 1995, Stéphane Baillargeon rendait compte des « objectifs politiques pour les arts » : Les demandes de subvention seront dorénavant évaluées sur la base de leur capacité à « promouvoir le respect de la souveraineté canadienne et de l'unité nationale » et à « présenter le Canada comme un pays bilingue composé de cultures diverses » (cité par Yergeau, 2004, p. 223). Les critiques que ce communiqué a suscitées ont été telles qu'en juillet de la même année, « Ottawa recule. Les artistes n'auront plus à promouvoir le respect de l'unité nationale à l'étranger » (Leduc, *Le Devoir*, 11 juillet 1997, p. A1, citée par Yergeau, 2004, p. 224). Cependant, n'est-il pas difficile de croire que cet objectif a complètement disparu? D'après Yergeau (*Ibid.*, p. 146), il est clair que :

> subventionner le projet indépendantiste au Québec, c'est une chose; le subventionner pour l'étranger, c'est autre chose. On supporte les élèves turbulents tant qu'ils demeurent confinés en classe; leur côté frondeur peut même séduire; on craint cependant de les choisir pour représenter l'école...

Donc, comment expliquer que le CAC ait financé les séjours à Paris ou à l'étranger d'auteurs comme Hubert Aquin, Pauline Julien, Gilles Vigneault, voire même Nicole Brossard, lesquel(le)s se (re)présentent explicitement comme Québécois-e-s, et parfois explicitement indépendantistes? Comment expliquer qu'il ait subventionné une des traductions catalanes de notre corpus, *La màquina de la bellesa*, œuvre de littérature jeunesse de Raymond Plante qui inclut une préface (qui a été écrite par Àlvar Valls, indépendantiste catalan[113]) contenant une revendication de la spécificité de la nation québécoise et, en quelque sorte, le soutien explicite du chemin vers la souveraineté nationale québécoise?

Quitte à laisser de côté pour l'instant ce dernier exemple un peu extrême, il faut dire qu'en général, quand le Conseil ou d'autres acteurs fédéraux subventionnent les tournées d'auteurs québécois (peu importe leur position politique), ils se livrent à une récupération des manifestations culturelles québécoises à l'étranger, qui sont, de leur point de vue, des manifestations « canadiennes », récupération qui leur permet d'accroître la visibilité du Canada à l'étranger. Ainsi, là où est le Québec, est aussi le Canada : ces manifestations

[113] Voir les pages 361-363 pour une analyse complète de ce cas.

permettent également d'organiser des rencontres avec des délégués des pays hôtes pour concrétiser des accords, établir des réseaux, et, au bout du compte, faire des affaires. L'aspect économique y est donc bien présent. Comme le souligne Potter, l'invitation d'un écrivain à l'étranger est très souvent une excuse pour faire des affaires; autrement dit, les ambassades profitent parfois des lectures d'écrivains et d'autres événements culturels qu'elles organisent, pour inviter et réunir dans une même salle des délégués commerciaux canadiens et étrangers (communication publique, avril 2006, Université d'Ottawa)[114]. De plus, nous avons vu que les acteurs fédéraux ont avantage à mettre en relief l'élément francophone pour se différencier des Etats-Unis à l'étranger. On pourrait alléguer également que la meilleure manière de maintenir l'unité canadienne intacte est de faire plaisir aux Québécois en finançant « leur culture » au Canada, mais aussi à l'étranger. Enfin, il ne faut pas oublier que les écrivains québécois, quelque indépendantistes soient-ils, doivent recourir aux subventions fédérales pour obtenir des séjours à l'étranger, car les subventions fédérales doublent celles du gouvernement québécois.

Quant à l'exemple de la préface de la traduction catalane mentionné antérieurement, il s'agit d'un cas relativement différent : on pourrait alléguer que, comme l'œuvre originale ne contient pas cette préface, son contenu n'a pas été considéré lors de l'évaluation de la demande[115]. Certes, mais l'unique fait de ne pas tenter de contrôler la production culturelle et son contenu – ce qui serait propre à la nature protectionniste que peuvent revêtir les nationalismes – est un bon indice du respect du CAC envers les principes de liberté artistique et de la diversité d'opinions. De plus, le fait de subventionner la traduction catalane – si on tient compte des aspirations nationalistes catalanes et des sympathies identitaires entre la Catalogne et le Québec, et donc la possibilité d'employer stratégiquement une traduction à des fins nationalistes – montre aussi une maturité de la part du Conseil dans son respect de la diversité d'opinions. Et si ce risque est pris en échange d'un peu de visibilité pour le Canada, n'a-t-on pas là une bonne affaire?

---

[114] Participation dans le cadre de la soutenance du projet de doctorat de María Sierra Córdoba.
[115] Remarque émise par Catherine Montgomery, agente du programme de subventions à la traduction internationale (entretien avec elle, octobre 2006).

Quoi qu'il en soit, les politiques du CAC, au moins en ce qui concerne la traduction d'œuvres littéraires à l'étranger, sont plus libérales et moins protectionnistes que celles de la SODEC (Société de développement des entreprises culturelles du Québec). Ainsi, par exemple, dans le programme de la SODEC consacré à la traduction internationale, c'est obligatoirement l'éditeur québécois et lui seulement qui peut présenter une demande de subvention pour une traduction qui sera publiée à l'étranger, ce qui peut être interprété comme une imposition ou comme une manière de brimer la liberté de l'éditeur étranger qui, après avoir acheté les droits de traduction à son partenaire québécois, voit sa marge de manœuvre limitée[116] : on indique dans ce programme que l'éditeur doit favoriser le recours à des traducteurs québécois dans la mesure du possible (pour une traduction vers l'espagnol d'Espagne?). Qui plus est, on ne subventionne que des traductions dont l'original a été publié au Québec, ce qui laisse de côté toutes les œuvres québécoises publiées en France et dans le reste de la francophonie... En revanche, toutes ces contraintes sont absentes dans le programme du CAC, qui laisse la décision de présenter la demande, de choisir son traducteur, etc. à l'éditeur étranger, et qui subventionne des traductions d'auteurs canadiens, peu importe où elles ont été publiées. Bref, en ce qui concerne le CAC, rien n'est ni complètement politique ni complètement littéraire...

En fait, pour se référer à l'action du CAC et à celle d'autres institutions fédérales intervenant en matière d'exportation de la culture, faudrait-il parler de « branding state », cette nouvelle forme de nationalisme à l'ère de la globalisation plus centrée sur l'aspect économique, que culturel et politique, plutôt que de « nationalisme » tout court? Selon van Ham (2001), ce concept commence à remplacer le nationalisme (van Ham, 2001), mais avec les avantages suivants :

> The brand state's use of its history, geography, and ethnic motifs to construct its own distinct image is a benign campaign that lacks the deep-rooted and often antagonistic sense of national identity and uniqueness that can accompany nationalism (van Ham, 2001, p. 2).

Bien que ce nouveau genre de nationalisme puisse sembler moins agressif et politisé, il n'est pas pour autant moins influent. C'est en fait le contraire : il peut atteindre plus directement les masses, parce qu'il affecte toutes les activités de la vie quotidienne. De l'avis de van Ham (2001, p. 3) le passage du nationalisme au « *state branding* » peut très

[116] En même temps, il est vrai que l'éditeur étranger minimise les risques de la traduction et évite les fastidieuses démarches administratives dont l'éditeur québécois doit s'occuper.

bien être le reflet d'un changement dans les paradigmes politiques, « a move from the modern world of geopolitics and power to the postmodern world of images and influence ».

Revenons au programme de subventions à la traduction du CAC.
Celui-ci compte deux facettes : le programme de subventions à la traduction au Canada (vers l'anglais, le français et les langues autochtones) et le programme de subventions à la traduction internationale. Nous nous concentrerons sur le second.

En partenariat avec le MAÉCI jusqu'en 2005, date à laquelle ce partenariat a cessé, le Conseil offrait des subventions à la traduction internationale d'œuvres canadiennes, ainsi qu'à la promotion de ces traductions. Le budget annuel approximatif consacré à ce programme était de 370 000 CAN$ (dont 65 000 $ provenant du MAÉCI jusqu'en 2003, 85 000 $ en 2004, et 0 $ en 2005-2006). Selon Catherine Montgomery, agente de ce programme (en entretien 2006), « On parle du G-8, mais il n'y a pas vraiment de pays prioritaires » lorsqu'il est question d'attribuer des subventions. Ce qui importe pour le Conseil c'est de « s'assurer que l'éditeur qui dépose la demande a les moyens de distribuer la traduction » (Catherine Montgomery, en entretien 2006).

Les demandes dans le cadre de ce programme ne sont pas évaluées par les pairs : l'évaluation est interne et assurée par le personnel du Conseil. C'est en fait Catherine Montgomery, ou les agentes qui ont occupé sa position, qui font des recommandations au chef de service en se basant sur divers critères d'évaluation. Tout d'abord, l'agente évalue le capital symbolique de la maison d'édition qui a présenté la demande dans le champ culturel cible. Pour ce faire, elle considère le nombre de titres du catalogue ou elle contacte directement l'attachée culturelle de l'Ambassade dans le pays concerné (ici, Laura Ballesteros) pour avoir des renseignements de première main. Catherine Montgomery fait remarquer (2006) que deux nouvelles questions ont été rajoutées au formulaire à remplir par les éditeurs qui a été révisé en juillet 2006. L'une concerne la raison pour laquelle ils ont choisi l'œuvre à traduire et comment ce choix rejoint le public et le catalogue. La deuxième a trait à la promotion de l'œuvre traduite. N'est-il pas étonnant que la première question n'ait été incluse que très récemment dans le formulaire? De plus, par rapport à l'œuvre originale, on se base surtout sur le critère d'« excellence artistique » que l'agente en question détermine en se rapportant aux prix

que l'œuvre a gagnés (ou aux œuvres qui ont été en lice pour des prix), en particulier les Prix littéraires du Gouverneur Général et les Prix Littéraires Canada-Japon. Comme le signale Montgomery, ce critère « sert d'ailleurs à promouvoir *nos* prix » (en entretien 2006). Cependant, il faut remarquer que ce dernier critère – c'est-à-dire le fait d'avoir gagné un prix – n'est pas essentiel : tout dépend de ce que permet le budget de chaque année.

Bien que ce programme ait joué et joue toujours un rôle important dans la promotion à l'étranger de la littérature canadienne, il est permis de s'interroger sur le processus de sélection des demandes retenues, surtout en ce qui concerne les compétences des agents responsables de l'évaluation. Ces agents ne connaissent pas toujours le champ littéraire ni la langue de la plupart des pays où les traductions subventionnées sont publiées. Si pour le cas des subventions aux traductions faites au Canada les pairs sont des experts dans le domaine, et si l'un des principes sur lesquels repose le fonctionnement du Conseil est l'évaluation des pairs, pourquoi n'applique-t-on pas le même principe au programme de subventions à la traduction internationale? Est-ce en raison de sa moindre importance au sein du Conseil, qui, après tout, a eu depuis sa fondation une orientation avant tout nationale plutôt qu'internationale?

Dans la brochure de promotion du programme de subventions à l'étude[117], titrée « Le Canada : un hôtel littéraire »[118], on insiste sur le nombre de langues vers lesquelles on a traduit des œuvres d'auteurs canadiens et on trouve, entre autres choses, la couverture de traductions italienne, catalane, danoise, galloise, néerlandaise, chinoise, allemande, slovaque, norvégienne, portugaise, russe, polonaise et serbe. À cet égard, dans l'article de Schneider (2005), « The Jewel in the Crown », qui traite de ce programme de subventions à la traduction, Bruneau affirme :

> The cover, the colour, the forms, the subject they use. Even the font and the quality of the paper. The character sets of different languages – even the author's name you mightn't recognize because of Japanese, Chinese, Bulgarian, Russian, Greek characters – and that is exciting. You have the original copy and you get to see what they have done with a book. When I get excited, I'll go around the section showing everyone, because in some cases, the cover's a work of art (Bruneau, citée par Schneider, 2005, p. 14).

[117] Cette brochure a été présentée pour la première fois à la foire du livre de Francfort en octobre 2006 (Catherine Montgomery, en entretien 2006).

[118] Ce titre est un clin d'œil à la remarque de l'écrivain Yann Martel, qui a déclaré que le Canada était « le plus grand hôtel sur terre » (*Le Canada : un hôtel littéraire*, 2006).

On sait qu'il s'agit d'une attitude où l'Autre est quelque part exotique, où la relation et la connaissance de la société cible sont superficielles : le Canada est vraiment, comme le titre l'indique, un hôtel et non une maison pour l'Autre, alors que, comme le dit Malone (cité par Potter, 2002, p. 3) : « If we strive to be successful in our efforts to create understanding for our society and our policies, we must first understand the motives, culture, history and psychology of the people with whom we wish to communicate, and certainly their language ».

Au sujet des mécanismes adoptés par rapport à l'incidence des subventions, le Conseil des Arts demande aux bénéficiaires de présenter un rapport d'activités pour rendre compte de l'utilisation de leur subvention. Dans celui-ci, on demande des renseignements à propos de l'incidence de la subvention sur le public et la diffusion de l'œuvre traduite. Malheureusement, ces rapports ne sont pas obligatoires, et dans le cas des éditeurs espagnols et catalans bénéficiaires de subventions, ceux-ci ne les ont pas soumis (Catherine Montgomery, en entretien 2006). On ne peut que regretter ce manque de suivi, qui nous aurait permis de pousser plus avant notre analyse. En fait, une fois la subvention versée, la seule chose dont le Conseil des Arts s'assure est que son logo apparaisse dans la traduction (Catherine Montgomery, en entretien 2006)[119]. Montgomery justifie ce manque de suivi en invoquant le principe de liberté artistique. À notre avis, il s'agirait tout simplement d'une façon de mesurer l'impact d'un effort humain et budgétaire considérable et d'utiliser le feed-back pour en apprendre davantage sur le marché littéraire du pays cible. Cela pourrait donner de nouvelles pistes à l'heure de prendre une décision sur des demandes futures provenant du même pays et, à long terme, améliorer les objectifs et l'orientation du programme.

Quant au contexte espagnol proprement dit, Catherine Montgomery (en entretien, 2006) se base sur le nombre de demandes reçues pour affirmer que les éditeurs de ce pays (aussi bien espagnols que catalans) portent clairement un intérêt à la production littéraire canadienne. Sans doute la possibilité d'obtenir une subvention aide beaucoup, remarque Catherine Montgomery, mais il va sans dire que l'éditeur doit manifester un

[119] Et même cela n'est pas garanti. Par exemple, la traduction espagnole du *Livre d'Emma* a été subventionnée par le CAC, mais son logo n'y apparaît pas. C'est le cas aussi de plusieurs traductions d'œuvres de littérature pour la jeunesse, notamment *La verdadera historia del perro de Clara Vic* et *Victor* (de C. Duchesne) et *El Gos salsitxa i els lladres de diamants* de Raymond Plante.

réel intérêt pour choisir de présenter une demande de traduction pour une œuvre canadienne plutôt qu'une autre (*Ibid.*)[120]. En fait, en regardant de près les chiffres, on observe que pour la période à l'étude (soit 1979-2004 ou plus précisément 1982-2004, car ce programme de subventions n'existe que depuis 1982), après les Pays-Bas, l'Italie et l'Allemagne, l'Espagne se situe parmi les pays qui ont reçu le plus de subventions du Conseil, pour un total s'élevant à 66 subventions (pour des traductions du français *et* de l'anglais).

Selon Catherine Montgomery (en entretien 2006), les pays qui ont reçu le plus de subventions (et qui, bien entendu, ont déposé le plus de demandes) sont ceux qui ont dans leur Ambassade du Canada des attachées culturelles très dynamiques (Montgomery cite notamment le cas de l'Italie et des Pays-Bas) en ce qui concerne la promotion du programme de subventions à la traduction internationale. En Espagne, en particulier, Laura Ballesteros (en entretien 2006) reconnaît qu'elle n'a pas promu ce programme auprès des éditeurs espagnols ou catalans (à moins qu'on lui ait posé directement des questions). À cela, comme nous le verrons dans les chapitres qui suivent, ajoutons que les éditeurs espagnols sont très réticents à établir des contacts et à entamer un dialogue avec les réseaux institutionnels (canadiens, dans notre cas) et associatifs (en études canadiennes), ce qui ne facilite pas la tâche promotionnelle de Laura Ballesteros.

Malgré la promotion insuffisante du programme dans le contexte espagnol, et en dépit de l'attitude des éditeurs espagnols, l'Espagne se situe parmi les pays qui obtiennent le plus de subventions du CAC. Il nous semble que cela constitue un bon indice de l'intérêt que les éditeurs espagnols portent aux productions littéraires canadiennes, qui ont recours au programme de subventions, et cela même si celui-ci n'est pas réellement publicisé.

Pour le cas particulier de la fiction québécoise, 20[121] des 77 traductions du corpus à l'étude ont été subventionnées (soit 30 % du total des œuvres traduites

[120] D'autant que les subventions à la traduction internationale du Conseil des Arts couvrent 50 % des coûts de traduction et que la maison d'édition en couvre l'autre moitié.

[121] Ce qui représente 25 % des traductions subventionnées. D'ailleurs, ce déséquilibre n'arrive pas seulement en Espagne, mais il est symptomatique de la plupart des pays participant à ce programme : « French-language books represent 25-30 per cent of the total number of requests received each year. The majority of request are for English titles » (Schneider, 2005, p. 14). Ceci n'est pas étonnant : d'abord, parce que l'anglais est la langue la plus traduite dans le monde. Puis, parce qu'au Canada, la production littéraire en anglais est plus élevée que celle qui est en français.

subventionnées) : 13[122] pour la jeunesse et 7 (dont 4 espagnoles et 3 catalanes)[123] pour les adultes. On constate en outre un déséquilibre entre les subventions des productions francophones par rapport aux anglophones, ce qui est tout simplement dû au fait que la plupart des demandes présentées concernaient des titres en anglais.

Quant au choix des œuvres sélectionnées, il semble répondre majoritairement à deux des priorités stratégiques du CAC, à savoir la littérature pour la jeunesse et la littérature migrante[124] (Catherine Montgomery, en entretien 2006). Mais il y a d'autres éléments, par exemple l'internationalisation du Canada, c'est-à-dire l'importance accordée à sa projection internationale, dans *Un diumenge a la piscina a Kigali*. De même, on est à l'écoute d'une voix de femme dans *El soroll de les coses vives*, et aussi de la spécificité québécoise, ou pour être plus précise de la francophonie américaine, notamment dans *La nena que li agradaven massa els llumins* et *Gatuperios*, œuvres où non seulement la scène se situe au Québec (un Québec rural pour la première et urbain pour la deuxième), mais où les québécismes abondent. Bref, dans l'échantillon limité d'œuvres francophones subventionnées, sont représentés la jeunesse, les émigrants, les femmes et la spécificité québécoise, en tant que spécificité francophone des Amériques, ce qui cadre bien avec « l'image de marque » du Canada que le MAÉCI veut projeter à l'étranger. Serait-ce que les éditeurs (ce sont eux qui doivent déposer une demande de subvention) s'intéressent tout simplement à ces aspects, ou que tout le travail d'élaboration d'une image de marque pour le Canada mené du point de vue institutionnel commence à porter fruit? Il faudrait examiner plus de traductions espagnoles ou catalanes subventionnées, en l'occurrence celles d'auteurs canadiens-anglais, pour être en mesure d'avancer un élément de réponse à cette question rhétorique.

Quant à l'octroi de ces subventions, il relève exclusivement du Conseil des Arts et concrètement de l'agent de ce programme, soit à l'heure actuelle Catherine Montgomery,

---

[122] Il s'agit de *La verdadera historia del perro de Clara Vic* et *Víctor* (C. Dúchense), de *Casiopea o el verano polaco/ Cassiopea o L'estiu polonès.* (M. Marineau); et de Raymond Plante, *La Màquina de la bellesa/La máquina de la belleza*; *El récord de Philibert Dupont/El Rècord d'en Philibert Dupont; El último pasmarote/L'Ultim estaquirot;* avec M. Melançon *El Gos salsitxa i els lladres de diamants*; enfin, *Millones por una canción/ Milions per una cançó* (A. Vanasse).

[123] Il s'agit de *El libro de Emma* (M-C. Agnant); *Gatuperios* (Yves Beauchemin); *La ingratitud* (Y. Chen); *Un diumenge a la piscina a Kigali* (Gil Courtemanche); *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse* (Dany Laferrière); *La nena que li agradaven massa els llumins* (G. Soucy); et *El soroll de les coses vives* (E. Turcotte).

[124] À savoir : *El libro de Emma, La ingratitud* et *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse.*

qui fait des recommandations au chef du service, ce qui signifie que ni le MAÉCI ni l'Ambassade n'ont de pouvoir de décision dans la sélection des traductions à subventionner (Catherine Montgomery, en entretien 2006). Il arrive cependant que le Conseil des Arts consulte l'Ambassade sur la réputation des maisons d'édition espagnoles ou catalanes demandant des subventions (*Ibid.*), puisque, dans le cas de Catherine Montgomery, elle ne connaît pas le paysage éditorial espagnol ou catalan.

Tout cela porte à croire que ces critères de sélection sont davantage basés sur l'œuvre originale et les priorités stratégiques du Conseil des Arts (ou moins celles perçues comme telles par l'agent responsable) que sur des considérations entourant la société cible en tant que telle.

Au niveau provincial

En ce qui concerne la traduction de la littérature québécoise en Espagne, s'ajoute au réseau institutionnel fédéral un autre réseau provincial, qui compte un acteur-clé, le Bureau du Québec à Barcelone (désormais « BQ Barcelone »), et des acteurs secondaires qui complètent le rôle du premier, soit la Société de développement des industries culturelles du gouvernement du Québec (SODEC) et le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ).

Le BQ Barcelone représente officiellement le Québec en Espagne. Bien qu'il ait été créé initialement en 1999 pour répondre à un mandat exclusivement commercial – et non politique[125] – après que l'on se fût rendu compte que « la meilleure forme de diplomatie [commerciale] est la culture » (María Jesús Bronchal, en entretien 2006), on a élargi son mandat initial. À l'heure actuelle, le secteur culturel (sous la direction de María Jesús Bronchal Torres, attachée aux affaires publiques et culturelles), constitue un domaine prioritaire.

[125] María Jesús Bronchal, attachée aux affaires publiques et culturelles du Bureau du Québec à Barcelone, en entretien, 21 juin 2006, insiste sur le fait que le mandat initial du BQ Barcelone n'était pas politique : « No vinimos aquí a hacer política ni a vender soberanismo. Lo que la gente piensa, es otra cosa... » [Nous ne sommes pas venus ici pour faire de la politique ou pour vendre du souverainisme. Ce que les gens pensent, c'est bien différent...]. Cependant, le fait que le Bureau se soit installé à Barcelone (plutôt qu'à Madrid) et qu'il ait été créé à l'instigation de Jordi Pujol au moment où le Parti québécois était au pouvoir pourrait indiquer que l'aspect politique n'était pas tout à fait absent de cette initiative, même s'il est aussi vrai que le Bureau a maintenu le même mandat (commercial) plus tard avec un autre gouvernement, en l'occurrence le gouvernement libéral.

Dans le cadre de son mandat culturel, le BQ Barcelone assure la promotion et la diffusion de la spécificité culturelle québécoise dans l'ensemble de l'Espagne, tout en entretenant avec la Catalogne « une relation privilégiée, intouchable » (María Jesús Bronchal, en entretien 2006) en vertu de l'entente-cadre entre le Québec et la Catalogne signée en 1996. Une des priorités du BQ Barcelone est donc de mettre en œuvre et de faire le suivi de l'accord de coopération entre le Québec et la Catalogne : le secteur de l'édition – et, partant, la traduction – font partie de cette coopération.

Ainsi, pour des raisons évidentes liées à la situation géographique du BQ Barcelone, le Québec semble plus visible en Catalogne que dans le reste de l'Espagne, voire plus visible que le Canada... D'une part, cela pourrait être vu par les partisans d'un nationalisme pan-canadien comme une représentation excessive du Québec, comme une source de confusion. À cet égard, Evan Potter, conseiller spécial au MAÉCI dans le cadre de la Direction de la planification des politiques, est d'avis que (2002, p. 16) : « Where some confusion can occur among foreign offices is if the provinces engage in high-visibility events abroad that project a partial image of Canada's identity ». De l'autre, on pourrait également dire que cette visibilité en Catalogne sert de compensation à la sous-représentation du Québec à Madrid. Quoiqu'il en soit, les deux images semblent coexister de manière pacifique et, mieux encore, complémentaire : leur coexistence, comme nous l'avons mentionné, contribue (directement ou indirectement) à la visibilité et à la meilleure connaissance aussi bien du Canada que du Québec.

Comme l'Ambassade du Canada en Espagne, la section culturelle du BQ reçoit aussi des fonds directs et indirects pour la promotion de la culture québécoise (María Jesús Bronchal, en entretien 2006)[126].

Pour les premiers, le Bureau reçoit des fonds provenant du Ministère des Relations internationales et destinés exclusivement à l'accord de coopération Québec-Catalogne et des fonds du Ministère de la Culture et des Communications du Québec pour l'appui d'activités culturelles réalisées dans l'ensemble du territoire espagnol (avec une tendance à exclure la Catalogne (*Ibid.*), qui est déjà couverte par l'accord de coopération). Cependant, comme l'a indiqué María Jesús Bronchal (*Ibid.*), l'accord de coopération

[126] Nous n'avons pas pu avoir accès aux chiffres exacts pour ces fonds, car ils sont confidentiels, mais de l'avis de María Jesús Bronchal (en entretien 2006), ils sont très modestes.

avec la Catalogne est prioritaire : « Nos hemos dado prioridades regionales y sectoriales »[127].

Tous ces fonds sont destinés à des activités très variées, principalement – mais non exclusivement – concentrées en Catalogne : rencontres de poètes, programmes de résidences d'artistes en Catalogne et au Québec, participation à des salons ou des foires du livre, identification d'agents-clés et invitations à visiter le Québec ou les salons du livre où le Québec est bien représenté (comme, par exemple, la foire de Guadalajara au Mexique). Pour montrer le genre de promotion que réalise le BQ Barcelone et les résultats éventuels, María Jesús Bronchal (en entretien 2006) cite l'exemple de l'invitation que le BQ a faite à Segimon Borrás (secrétaire général de l'Association des écrivains en langue catalane et un des organisateurs de la foire internationale du livre LIBER à Barcelone) de visiter le Québec et le fait que le Québec est en 2008 l'invité d'honneur de cette foire.

Pour ce qui est des sources de financement indirectes, des fonds provenant de l'Association internationale des études québécoises (AIÉQ), de la Société de développement des industries culturelles du gouvernement du Québec (SODEC)[128] et du Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ)[129] sont également disponibles pour le financement de tournées d'artistes québécois en Espagne. Même si c'est l'AIÉQ qui les organise, le BQ en profite pour, entre autres choses, organiser des rencontres entre les auteurs québécois en tournée et les maisons d'édition catalanes, faire des campagnes de promotion auprès de la presse catalane et organiser des entrevues avec les écrivains.

---

[127] [Nous nous sommes donné des priorités régionales et sectorielles.]

[128] La SODEC dispose aussi d'un programme d'aide à la traduction vers des langues autres que l'anglais ou le français. Cette aide peut atteindre 75 % des honoraires de traduction, jusqu'à concurrence de 12 500 $, mais ces subventions ne sont pas compatibles avec d'autres soutiens financiers publics canadiens. Cependant, et malgré le fait que le programme mentionné du Conseil des Arts ne couvre que 50 % des honoraires de la traduction, aucune traduction d'œuvres québécoises du corpus n'a été subventionnée par la SODEC. Ces aides seraient-elles moins connues au niveau international? Sont-elles moins nombreuses? (le budget de la SODEC pour ce programme est de 150 000 $, moins de la moitié de celui du CAC); ou est-ce tout simplement parce que c'est l'éditeur québécois, et non l'éditeur étranger, qui doit présenter la demande de subvention, et que les éditeurs espagnols et catalans ne veulent pas voir leur marge de manœuvre limitée une fois les droits de traduction achetés? D'après la correspondance échangée avec plusieurs éditeurs, tout porte à croire que c'est plutôt le fait que les éditeurs ne connaissent pas ces subventions.

[129] À la différence du Conseil des Arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec est un organisme public, placé sous la juridiction du ministère de la Culture et des Communications. Le CALQ n'a pas de programmes de soutien à la traduction, mais des programmes d'aide au déplacement d'écrivains sur la scène internationale.

En somme, comme la section culturelle de l'Ambassade (mais avec des fonds plus modestes), le BQ Barcelone se livre à un important travail d'impulsion pour que les parties (dans n'importe quel secteur) puissent par la suite collaborer sans appui institutionnel. Une fois la collaboration implantée, c'est le BQ qui « tire profit » des écrivains/es québécois/es (María Jesús Bronchal, en entretien 2006) en se servant des contacts qu'ils/elles ont établis dans l'espace cible. María Jesús Bronchal soulève notamment le cas de Nicole Brossard et des contacts catalans qu'elle a établis. De cette façon, le réseau s'élargit de plus en plus, ce qui garantit la bonne continuation du réseau initial.

En matière d'édition et particulièrement de traduction, le BQ a coordonné un projet de traduction vers le catalan de poésie québécoise, le résultat concret étant l'anthologie intitulée *Poetes quebequesos* (2001), dirigée par Louise Blouin et Bernard Pozier et traduite par la poète catalane Anna Montero, ainsi que la publication de sa « contrepartie », *48 poètes catalans pour le XXI^e siècle*, traduite et annotée par François-Michel Durazzo et publiée en 2005 par les Écrits des Forges.

En ce qui concerne le genre romanesque, le BQ a mis sur pied un projet de collaboration entre la SODEC et l'*Institució de les Lletres Catalanes* pour la traduction d'œuvres québécoises vers le catalan, et inversement. Il s'agissait d'élaborer une liste des œuvres à traduire et de la soumettre aux maisons d'édition, lesquelles peuvent obtenir des subventions à cet effet. Le projet a cependant échoué, car comme le souligne María Jesús Bronchal (2006) : « La mentalidad de las editoriales en Cataluña no permite que les impongan títulos o no desean que se los sugieran. No querían que desde fuera desde la Institución se les impusiese »[130]. Autrement dit, la logique politique n'explique pas exclusivement le transfert étudié. Une logique plus proprement littéraire pèse également sinon davantage sur les échanges littéraires, comme nous le verrons dans les chapitres suivants.

Malgré des échecs ponctuels dans des projets comme celui que nous venons de mentionner, toutes les activités visant la promotion de la littérature québécoise, avant et après la traduction des œuvres, contribuent non seulement à encourager la traduction

[130] [La mentalité des maisons d'éditions en Catalogne ne permet pas qu'on leur impose des titres, pas plus qu'elles ne souhaitent s'en faire suggérer. Elles refusent que l'Institution leur impose une façon de faire.]

d'œuvres québécoises auprès des éditeurs catalans, mais aussi à leur préparer un accueil favorable dans l'aire culturelle catalane. On observe donc qu'au niveau provincial, ce qui est planifié et géré par l'action du BQ – et son réseau d'agents et d'organismes – n'est pas le transfert en tant que tel (notons qu'aucune traduction espagnole ou catalane de fiction québécoise n'a été subventionnée par le gouvernement provincial québécois), mais plutôt son initiation et sa promotion.

Cependant, cette promotion planifiée ne suffit pas : bien que le rôle des réseaux institutionnels (et de certains agents du monde universitaire et éditorial, comme nous le verrons) permette de contribuer largement à entreprendre ces traductions, et, dans une phase ultérieure, d'influencer la réception critique du transfert à l'étude, pour que cette littérature capte l'attention de l'institution littéraire, il doit y avoir un certain intérêt au sein de la communauté réceptrice envers la communauté source. Comme l'indique María Jesús Bronchal (en entretien 2006) : « Es cuestión de seducir, no de imponer. Cualquier colaboración si está impuesta por lo alto, no ha funcionado: funciona una vez y ya está porque no parte del interés de las partes. [...] No hay continuidad »[131].

Dans ce cas-là, il est évident que la Catalogne – en raison des affinités idéologiques qu'elle partage avec le Québec – fait preuve d'un grand intérêt pour tout ce qui est québécois. Mais ne soyons pas naïfs par rapport à cet intérêt : en célébrant un autre mouvement nationaliste subnational, la Catalogne célèbre en quelque sorte son propre nationalisme. En même temps, le Québec a intérêt à ce que sa littérature et son identité soient projetées à l'étranger, comme on peut l'observer dans le cadre de sa politique internationale. Il s'agit donc clairement d'un exercice double de diplomatie dont au profitent les deux communautés, source et cible. Le profit qu'elles obtiennent est symbolique (renforcement de leur identité nationale respective, ce qui contribue à leur survie comme nations), mais aussi économique : les affinités entre ces deux régions, et leur matérialisation dans l'entente de coopération Québec-Catalogne se sont traduites

[131] [Il est question de séduire, et non d'imposer. N'importe quelle collaboration imposée d'en haut ne fonctionne pas. Elle ne fonctionne qu'une fois, parce qu'elle n'est pas issue d'un intérêt partagé. Il n'y a pas de continuité.]

jusqu'ici par l'existence de sept ententes et 26 projets de coopération[132] dans les domaines économique, scientifique et culturel, ce qui profite aux deux communautés.

Une autre preuve de cet intérêt réciproque résiderait dans le fait que les institutions de l'espace cible appuient aussi (financièrement) l'accomplissement du transfert en question. Dans le domaine culturel notamment, l'*Institució de les Lletres Catalanes* a appuyé conjointement avec le BQ des rencontres entre des écrivains québécois et catalans et elle a aussi subventionné deux traductions catalanes d'œuvres québécoises : *Un dimanche à la piscine à Kigali* de Gil Courtemanche (traduction qui a aussi reçu une subvention du Conseil des Arts du Canada) et *Putain* de Nelly Arcan. En revanche, aucune traduction du corpus n'a reçu d'aide financière provenant du gouvernement central espagnol. En d'autres termes, le réseau provincial québécois se lie au réseau catalan du même niveau pour former un plus grand réseau et ainsi garantir la continuité de ce dernier réseau formé et, par ricochet, celle du transfert que nous étudions.

b) Réseaux associatifs

Parallèlement à cette représentation officielle *in situ*, mais cette fois dans le monde universitaire, il importe de mentionner le rôle-clé de certaines associations « savantes » dans la promotion et la diffusion des études québécoises, en général, et de la littérature québécoise, en particulier. Nous faisons référence (par ordre d'importance en ce qui a trait à la diffusion de la littérature québécoise en Espagne/Catalogne) à l'Association internationale des études québécoises (AIÉQ), association centralisée mais représentée en Espagne par Carmen Mata, professeure de l'Universidad Autónoma de Madrid. Il s'agit d'une association qui n'a pas de branches nationales, mais des représentant-e-s dans certains pays. Existe aussi l'*Asociación Española de Estudios Canadienses* (AEEC), association nationale membre du Conseil international d'Études canadiennes, qui vise la promotion des études canadiennes, dont les études québécoises, dans l'ensemble du pays.

Ces deux associations sont respectivement financées par les gouvernements provincial (plus précisément les Ministères (1) des Relations internationales et (2) de la Culture et des Communications du gouvernement du Québec) et fédéral (particulièrement

[132] http://www.mri.gouv.qc.ca/fr/relations_quebec/search_entente_coop.asp?id_pays=73. Consulté le 16 décembre 2008.

le MAÉCI), mais aussi par les cotisations de leurs membres et les dons versés par des entreprises[133], des particuliers et, pour des activités ponctuelles, par des organismes relevant du gouvernement central espagnol et de certains gouvernements autonomes, comme celui de la Communauté de Madrid.

Quant à la relation entre ces deux associations, à travers sa représentante en Espagne, Carmen Mata, l'AIÉQ collabore avec l'AEEC à des activités ayant lieu en Espagne et où le Québec est représenté.

Ces deux associations organisent diverses activités (conférences, séminaires, colloques, etc.) et offrent aux québécistes/canadianistes espagnol-e-s des programmes de bourses pour la recherche, d'aide à la publication d'articles et de monographies[134], ainsi que du soutien pour la participation à des conférences et pour l'organisation de cours portant sur le Québec/le Canada dans les universités espagnoles.

Cependant, il faut souligner que ces bourses diffèrent en nombre et en chiffres d'une association à l'autre : pour le cas de l'AIÉQ, les contributions et les subventions, qui sont gérées par l'AIÉQ, sont moins nombreuses et plus modestes que celle de l'AEEC. En ce qui concerne la diffusion de la littérature québécoise, en plus des subventions mentionnées dans le paragraphe précédent, il faut souligner dans le cadre de l'AIÉQ (parfois en collaboration avec d'autres organismes) le programme de tournées d'écrivains québécois, qui existe depuis 2002. Ces tournées se déroulent dans des universités étrangères et dans des endroits publics, comme les bibliothèques, les librairies, les centres culturels, les instituts français, etc. Dans le cas de l'Espagne, des écrivains québécois du corpus que nous abordons, tels que Marie-Célie Agnant, Nicole Brossard, ou Ying Chen ont fait partie de ce programme de tournées. De même, ce programme joue un rôle considérable puisqu'il permet des rencontres subséquentes entre les écrivains en tournée avec les médias locaux, ce qui a une incidence directe sur la promotion de la littérature québécoise en Espagne. En résulte la publication dans les journaux espagnols et catalans d'entretiens avec les écrivains en tournée et, par

[133] Par exemple, Nortel a apporté des fonds à l'AEEC pour l'établissement initial du programme des bourses d'études MAÉCI-La Caixa, que nous aborderons par la suite.
[134] L'AIÉQ offre aussi des subventions à la traduction d'ouvrages et de thèses de doctorat. La fiction est cependant exclue de cette catégorie de subventions.

conséquent, une plus grande visibilité de la littérature québécoise dans la presse espagnole, mais surtout catalane.

En ce qui concerne l'AEEC, en plus d'administrer directement plusieurs bourses très modestes, elle offre des programmes gérés par le Conseil international d'études canadiennes (CIEC), médiateur entre le MAÉCI et les associations nationales membres en études canadiennes. Parmi les plus significatifs, il convient de mentionner le programme des bourses MAÉCI-La Caixa[135], qui permet à 10 jeunes Espagnol-e-s par an de suivre un programme d'études supérieures dans une université canadienne[136].

Ces bourses d'études du MAÉCI gérées par le CIEC, ainsi que l'aide du MAÉCI aux associations nationales en études canadiennes, s'inscrivent également dans le cadre du programme de diplomatie publique, au sein duquel elles occupent un rôle central. L'idée sous-jacente est que ces jeunes ou ces chercheurs étrangers qui viennent au Canada financés par ces bourses retourneront dans leur pays d'origine et contribueront à la diffusion et la promotion du Canada et des études canadiennes là-bas. En Espagne, ces initiatives du MAÉCI portent fruit, et à l'heure actuelle, l'AEEC, créée en 1988, compte déjà plus de 250 membres, pour la plupart des acteurs du monde de la formation et de la recherche, ainsi que trois centres d'études canadiennes (à l'Universitat de Barcelona, à l'Universidad de Extremadura et à l'Universidad de La Laguna). Précisément, on trouve parmi ces membres non seulement les principaux spécialistes et critiques en littérature canadienne/québécoise (l'essentiel des « consommateurs » de cette littérature), mais surtout les promoteurs de projets de traduction d'auteurs canadiens et québécois en Espagne : d'où l'importance que nous leur accordons dans ce travail.

Par ailleurs, certains auteurs, notamment J. Ralston Saul (1994), se montrent très critiques en ce qui concerne le financement de ces programmes en études canadiennes à l'étranger. Selon cet auteur :

> It makes little sense that some three-quarters of the Foreign Affairs cultural budget is in fact for academic relations. [...] Some $890,000 is awarded for faculty research. That's about the same as the total Foreign Affairs effort the visual arts and literature/publishing [SIC: fields receive] together. [...] What we need is not more analysis of Canadian literature but more books in bookstores.

[135] Le MAÉCI en finance 50 % et l'entité financière espagnole « La Caixa » le reste.

[136] Le montant de la bourse est de 30 000 $ (sans comparaison avec celle offerte par l'AIÉQ, la bourse Gaston-Miron, qui s'élève à 5 000 $, et permet aux jeunes étrangers de passer un séjour de 6 mois dans une université québécoise).

Néanmoins, Potter (2002, p. 9) adopte une position contraire :

> The Canadian Studies network, for a relatively small investment, ensures that knowledge and understanding of Canada reaches present and future decision makers. The approximately $12 million annual expenditure on academic grants and scholarships represents less than one per cent of DFAIT's annual budget.

Nous sommes d'avis, en ce qui concerne le contexte espagnol, que les universitaires espagnols semblent constituer le secteur le plus réceptif et intéressé par rapport au Canada. Par conséquent, le fait d'appuyer les initiatives de ce secteur d'intellectuels, susceptibles d'influencer l'opinion publique, nous semble la stratégie la plus adéquate pour atteindre les buts du MAÉCI, au moins en tant que point de départ pour ultérieurement tenter d'aborder directement le grand public ou le monde éditorial espagnol. Pour cette raison, les canadianistes et les québécistes espagnols, en collaboration avec les représentations officielles en Espagne des gouvernements fédéral et provincial, essaient d'aller au-delà du monde universitaire, en établissant des contacts progressifs avec les éditeurs espagnols et en s'efforçant d'organiser également des événements à portée plus générale. Par exemple, quand l'AIÉQ organise des tournées d'écrivains en Espagne, les universités sont les destinations principales, mais cette association essaie également d'organiser des activités dans des bibliothèques et des centres culturels, plus susceptibles d'attirer le grand public que les conférences universitaires.

D'ailleurs, pourquoi cet intérêt des universitaires espagnols envers le Canada ou envers le Québec?

Le développement des études canadiennes et québécoises résulte de l'équilibre « entre l'offre des différents organismes politiques ou associatifs et la demande des différents acteurs [espagnols] du monde de la formation et de la recherche » (Mata, 2001, p. 144). Trois acteurs interviennent : les gouvernements fédéral et provincial, qui travaillent et investissent des fonds pour que le Canada/le Québec soient (re)connus à l'étranger; l'AEEC et l'AIÉQ, financées par leurs gouvernements respectifs, qui veulent « recruter » des chercheurs d'autres pays pour qu'ils se joignent à leurs réseaux; enfin, une communauté universitaire en Espagne, issue des études littéraires, qui commence à manifester un grand intérêt pour des littératures autres que la littérature française et qui perçoit le Québec comme un foyer d'innovation, voire comme « un moteur de

décolonisation » (Mata, 2001, p. 149). Mais les Lettres québécoises ne constituent pas le seul champ d'intérêt des québécistes espagnols : les politiques linguistiques, le droit québécois (surtout dans une perspective comparatiste), le développement urbain et le multiculturalisme tiennent aussi le haut du pavé.

À cela, il faut ajouter les généreux programmes de bourses de recherche et d'aide à la publication précédemment mentionnés, provenant du gouvernement provincial, mais surtout du gouvernement fédéral[137]: étant donné que l'appui institutionnel à la recherche en Espagne est relativement limité[138], ces bourses suscitent un grand intérêt parmi les chercheurs espagnols.

Il est à noter que si l'AIÉQ se concentre exclusivement sur les études québécoises et leur diffusion à l'étranger, dont l'Espagne, le mandat de l'AEEC est plus large, mais en même temps, plus limité dans l'espace. À cet égard, soulignons que la part de contenu québécois dans les activités de l'AEEC est un sujet controversé qui a entraîné des frictions et des scissions parmi les membres de cette association (Mata, 2001; Mata, en entretien 2006). Même si, en vertu du principe de la liberté universitaire, ces associations doivent être complètement indépendantes des mandats politiques de leurs institutions subventionnaires, dans la réalité, toutefois, les conflits d'intérêts sont loin d'être absents.

Enfin, en plus du dynamisme de ces réseaux associatifs, dynamisme qui a une incidence directe sur le transfert à l'étude, n'oublions surtout pas l'importance du rôle individuel de certains de leurs membres (en grande partie des acteurs espagnols du monde de la recherche et de la formation) : elles participent directement à toutes les phases du transfert (initiation, sélection, production et réception) et sont présentes dans la plupart des instances du champ littéraire proprement dit, à savoir (1) la production (traducteurs et éditeurs); (2) la diffusion (salons, foires, tournées, etc.); et (3) la

[137] Étant donné que les bourses provenant du gouvernement fédéral sont supérieures en nombre et en chiffres à celles du gouvernement du Québec, on pourrait dire que les québécistes espagnols sont avant tout financés par le gouvernement fédéral canadien (comme, d'ailleurs, les traductions de la littérature québécoise en Espagne/Catalogne).

[138] Dans le dernier rapport préparé par le *Consejo de Universidades* (cité dans *El País*, 21 avril 2007, p. 44), la recherche est identifiée comme l'un des domaines les plus négligés au niveau du financement public universitaire espagnol. Ce manque de financement serait, selon ce rapport, à l'origine du nombre réduit de publications scientifiques par la communauté universitaire espagnole, qui est de 588 publications par million d'habitants, tandis que dans d'autres pays européens (notamment en Finlande, au Danemark et au Royaume-Uni) et dans les pays de l'OCDE à revenu élevé, ce nombre s' élève à 1 000 (*Ibid.*).

légitimation/réception (critiques et lecteurs). Ainsi, on trouve parmi ces québécistes (1) des traducteurs de fiction québécoise (comme Lídia Anoll) et des éditeurs (comme Anik Lapointe); (2) des promoteurs et des organisateurs de tournées d'écrivains québécois (c'est le cas de Carmen Mata); (3) des critiques et des professeurs universitaires (Carmen Mata, Áurea Fernández, Carmen Fernández, Lídia Anoll, Aúrea Fernández, etc.). Qui plus est, ces agents, normalement dotés d'un grand capital symbolique dans les champs culturels cibles, ont la capacité de mettre en rapport des réseaux de nature différente, par exemple des réseaux institutionnels et des réseaux éditoriaux, ou des réseaux éditoriaux et les réseaux médiatiques qui assurent la couverture de l'œuvre.

Pour n'en donner qu'un exemple (car on en aura d'autres dans les chapitres qui suivent) : Lídia Anoll est une québéciste qui enseigne la littérature francophone (dont la littérature québécoise) à l'Universitat de Barcelona. Elle dirige des thèses portant sur la littérature québécoise et a publié un grand nombre d'articles dans ce domaine. C'est elle qui a traduit et présenté sur la scène catalane deux auteurs québécois, Anne Hébert et Jean-Paul Filion. Lídia Anoll explique (communication personnelle avec elle du 30 septembre 2006) qu'après avoir travaillé de près avec l'auteur et avoir terminé la traduction catalane de *Cap tourmente* (Jean-Paul Filion), elle l'a proposée à la maison d'édition catalane Pagès, qui a accepté de la publier. Quelques années plus tard, Àngels Santa, professeure à l'Universitat de Lleida et directrice de la collection « Lo marraco blau » chez Pagès, collection consacrée à la littérature (universelle) des femmes, lui a proposé de traduire un roman en français écrit par une femme. C'est Lídia Anoll qui a choisi *Les chambres de bois* (Anne Hébert), traduction catalane qu'elle a enrichie d'un « emballage » paratextuel (ou ce que Genette appelle le « péritexte »[139]) très soigné qui présente l'auteure québécoise au public catalan.

C'est donc l'intérêt d'une québéciste comme Lídia Anoll pour la littérature québécoise qui a motivé cette sélection d'œuvres à traduire. En même temps, cependant,

---

[139] Genette (2001, p. 11) appelle « **péritexte** » tout ce qui se situe « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ». L'« **épitexte** » est tout ce qui se situe « autour du texte encore, mais à distance plus respectueuse [...], tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens) ou sous le couvert d'une communication privée (correspondance, journaux intimes, et autres) ». « [...] péritexte et épitexte se partagent exhaustivement et sans reste [...] le paratexte; autrement dit, pour les amateurs de formules, ***paratexte = péritexte + épitexte*** » (c'est nous qui soulignons).

le fait que Lídia Anoll détienne un certain capital symbolique (en raison de ses publications sur les traductions d'auteurs français consacrés tels que Balzac), en plus de ses contacts chez Pagès (la plupart des collections de cette maison d'édition sont dirigées par des universitaires) a permis, par exemple, la présentation de ces œuvres dans le champ littéraire catalan.

Enfin, s'ajoutent d'autres réseaux associatifs, qui, cette fois, prolongent l'action des réseaux officiels dans le domaine de l'édition internationale : l'Association pour l'exportation du livre canadien (AELC), au niveau fédéral, et l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL), au niveau provincial.

Sans être gouvernementales, ces associations reçoivent une partie considérable de leurs fonds des gouvernements fédéral ou provincial. Leur mandat consiste à aider les éditeurs canadiens/québécois à mieux se positionner sur la scène internationale en leur fournissant des renseignements sur les marchés étrangers, ainsi que du soutien financier dans le domaine de l'exportation.

L'AELC est une « association nationale indépendante » (AELC, 2004), sans but lucratif, fondée en 1972. Elle est dirigée par un conseil d'administration constitué d'éditeurs membres d'associations nationales de l'industrie – l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL), l'Association of Canadian Publishers (ACP), l'Association canadienne des presses universitaires (ACPU) ainsi que le Canadian Publishers' Council (CPC) – ainsi que de représentants des ministères fédéraux du Patrimoine canadien (MPC) et des Affaires étrangères et du Commerce international. L'AELC est donc financée principalement par le Ministère du Patrimoine canadien[140], les contributions régulières du MAÉCI[141] et les recettes qu'elle reçoit des éditeurs participant à ses activités et projets. Cette association a également des relations étroites avec les délégués

[140] La contribution du MPC à l'AELC, qui administre et distribue ces fonds en représentation des éditeurs canadiens, est fondée principalement sur le volet d'Aide à la commercialisation internationale (ACI) du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition (PADIÉ). L'AELC travaille également avec la Direction du développement du commerce et de l'investissement du MPC pour atteindre les objectifs du plan de promotion du commerce international (PCI) du Canada (AELC, 2004).

[141] L'AELC collabore avec le MAÉCI en vue d'accroître la prospérité et la compétitivité du Canada sur les marchés mondiaux. Elle agit par le biais du Programme de développement des marchés d'exportation (PDME) qui aide à accroître les exportations de biens et de services canadiens. L'AELC travaille aussi avec la Direction de la promotion des arts et des industries culturelles (ACA) du MAÉCI à un objectif commun : aider les exportateurs canadiens à être concurrents et à réussir sur les marchés internationaux pour ainsi améliorer l'image du Canada à l'étranger.

commerciaux et les attachés culturels des ambassades et des consulats canadiens partout dans le monde, qui gardent les yeux ouverts pour repérer les occasions d'affaires et les possibilités de partenariats internationaux pour les éditeurs canadiens. À cet égard, nous avons vu le rôle central de l'Ambassade du Canada en Espagne (et du Bureau du Québec à Barcelone) en ce qui concerne les projets déjà mentionnés mis en marche pour rapprocher les industries éditoriales catalanes et espagnoles des industries canadiennes et québécoises.

Parmi les fonds que reçoit l'AELC du Ministère du patrimoine canadien, il faut souligner ceux qui facilitent la participation des éditeurs aux salons et foires internationales du livre (notamment, le Programme d'aide à la commercialisation des droits à l'étranger), d'autant que les salons et les foires du livre sont des lieux primordiaux de rencontre. Rencontres non pas fortuites, mais bel et bien planifiées (María Jesús Bronchal, en entretien 2006) et qui permettent de former et de consolider les réseaux entre les éditeurs des différentes aires culturelles. Rencontres non seulement planifiées du point de vue éditorial, mais, également financées par le gouvernement fédéral (et par le gouvernement provincial, comme nous le verrons après pour l'ANEL). Et si le gouvernement finance ces événements, c'est non seulement pour aider les éditeurs, mais aussi parce qu'ils savent qu'il s'agit d'endroits stratégiques pour promouvoir le Canada à l'étranger, ce qui cadre bien avec le programme de diplomatie publique.

Pour sa part, au niveau provincial, l'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL)[142] est représentée au niveau international par Québec Édition.

Québec Édition est un comité de l'ANEL consacré à la diffusion internationale de l'édition québécoise et canadienne de langue française. Il soutient les activités d'exportation des éditeurs québécois et canadiens-français en organisant des kiosques collectifs dans des foires et salons internationaux. En ce qui concerne les sources de financement, ses activités sont principalement soutenues par la SODEC, et en deuxième lieu par l'AELC et par le Conseil des Arts du Canada, ainsi que par l'appui des

[142] L'Association nationale des éditeurs de livres (ANEL) est née en 1992 de la fusion entre l'Association des éditeurs (1943) et la Société des éditeurs de manuels scolaires du Québec (1960). L'ANEL regroupe près de 125 maisons d'édition de langue française au Québec et au Canada.

différentes délégations du Québec à l'étranger, avec lesquelles l'ANEL collabore étroitement.

Comme pour l'AELC, si le gouvernement du Québec finance les activités internationales de l'ANEL, c'est non seulement pour aider les éditeurs, mais aussi parce qu'il s'agit d'endroits stratégiques pour promouvoir le Québec ou le Canada français en général à l'étranger. Or, la relation entre les acteurs des réseaux institutionnels déjà présentés et les associations d'éditeurs n'est pas dépourvue de tensions et de négociations. Les éditeurs québécois, dont la plupart sont représentés par l'AELC et l'ANEL, se trouvent effectivement dans une situation assez complexe : d'une part, pour eux (au moins pour les éditeurs « littéraires », et non nécessairement pour les éditeurs « généraux »), le champ littéraire est un univers relativement autonome par rapport aux impératifs économiques. Autrement dit, ils investissent dans un jeu (*illusio* au sens bourdieusien) fondé sur l'économie anti-économique de l'art pur qui repose sur des valeurs de désintéressement et sur la dénégation, du moins à court terme, des profits économiques. En pratique, pour survivre, cependant, ces éditeurs doivent avoir recours à des programmes gouvernementaux d'aide à l'édition, programmes qui couvrent à peu près tous les domaines. Qui plus est, étant donné la nature politique des acteurs subventionnaires, les besoins économiques des éditeurs peuvent conduire à un certain assujettissement sur le plan politique, autrement dit, à une autocensure pour s'adapter au mandat de certains acteurs subventionnaires et ainsi s'assurer des subventions très convoitées.

Par ailleurs, ces programmes de subventions sont d'autant plus importants dans notre cas que, en ce qui concerne l'exportation de leurs productions littéraires, les éditeurs québécois se heurtent à un grand nombre d'obstacles, que ne trouvent pas, par exemple, les éditeurs français, obstacles non seulement liés à leur position dominée dans le champ littéraire mondial, mais aussi à la promotion des œuvres et à la vente de leurs droits de traduction. À cet égard, le principal problème réside dans le fait que, pour exporter leurs productions, les éditeurs québécois doivent passer par l'entremise d'un distributeur et que les distributeurs ne disposent pas de budget publicitaire pour la promotion, dont la promotion des droits de traduction. Tout cela fait en sorte que l'appareil promotionnel des éditeurs québécois en Europe est beaucoup moins efficace

que, par exemple, celui des éditeurs français, qui mettront en place des politiques de promotion agressives servant non seulement à vendre le roman en France, mais aussi ses droits de traduction aux éditeurs étrangers.

Devant cette situation défavorable, tout en voulant garder leur indépendance par rapport aux gouvernements fédéral et provincial, les éditeurs québécois se voient obligés de collaborer avec eux, de danser « le tango institutionnel ». Autrement dit, bien que les motivations des acteurs institutionnels et celles des littéraires soient différentes, c'est l'anticipation des profits politiques (pour le gouvernement, il s'agit d'une forme de marquage national, d'exportation d'une image de marque nationale) ou symboliques (pour les éditeurs, ils veulent voir leurs auteurs traduits et donc légitimés à l'étranger) qui concilie les différentes causes à la base des actions des participants et garantit leur coopération. Or, coopérer ne veut pas dire se laisser contrôler...

Pour finir, rappelons que le marché espagnol est particulièrement attirant pour les éditeurs québécois, et qu'ils ont donc intérêt à collaborer avec les acteurs institutionnels afin d'augmenter leurs chances de succès pour percer sur ce marché. Comme nous l'avons déjà mentionné, l'Espagne est vue non seulement comme un marché national mais aussi comme une voie pour accéder aux lecteurs de l'Amérique latine et des États-Unis. Le guide *Selling Canadian Books in Spain : A Guide for Canadian Publishers* préparé en 2005 par Juliet King Daum pour l'AELC confirme clairement cette vision du marché espagnol (2005, p. 2)[143] :

> Spanish publishers decide what people will read in Spain, and they also largely determine what titles will be available in the Spanish-speaking world, in Argentina, Colombia, Venezuela, Mexico, and right up to the United States with its growing population.

2.3.2 Réseaux institutionnels des espaces cibles

Si nous consacrons une section au rôle des organismes et des agents des espaces cibles participant dans l'entreprise de la traduction de la fiction québécoise en Espagne, c'est principalement pour souligner les aspects suivants :

---

[143] En fait, en plus de l'exportation de produits finis, il ne faut pas oublier que 17 des 33 maisons les plus importantes en Amérique latine ont leur maison-mère en Espagne (*Panorama de la edición en Iberoamérica: el espacio iberoamericano del libro*, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 2006, p. 96. En ligne : http://www.cerlalc.org/secciones/libro_desarrollo/Panorama.pdf (consulté le 15 mai 2008).

a) Tout d'abord, la présence très limitée d'agents et d'organismes relevant du gouvernement central espagnol dans la cartographie institutionnelle du transfert abordé dans cette thèse.

b) Le déséquilibre entre l'action des réseaux du gouvernement central et celle de la *Generalitat*, le gouvernement de la Communauté autonome de la Catalogne.

Bien qu'il semble relativement normal que le transfert (aussi bien l'initiation que la promotion) relève principalement des espaces sources, fédéral et provincial, car c'est le Canada et le Québec qui ont le plus d'intérêts investis pour que leur identité et leur connaissance soient projetées à l'étranger, la quasi absence du gouvernement central espagnol dans notre cartographie est un aspect intéressant à analyser.

Il faut tout d'abord souligner que, comparativement à d'autres pays, notamment l'Allemagne, où le gouvernement allemand participe au transfert de la littérature canadienne dans ce pays[144], la participation du gouvernement central espagnol dans notre transfert en question est très limitée.

En outre, comme nous l'avons mentionné, il existe un accord de coopération culturelle entre l'Espagne et le Canada, signé en 1989[145], en vertu duquel (article VII) « Cada parte fomentará en su propio territorio la traducción, reproducción y publicación de obras literarias, artísticas o científicas, realizadas por personas u organizaciones del otro país »[146]. Cependant, en Espagne, dans la pratique, cet accord ne s'est traduit jusqu'à maintenant par aucun projet ou programme concret, surtout en ce qui concerne la traduction. Sur ce plan, l'action générale du gouvernement central espagnol se limite à un modeste soutien d'activités ponctuelles[147], telles que des expositions, des conférences, des séminaires, etc., dans le cadre desquelles le gouvernement lui-même, ou des agences qui en dépendent, collaborent pour mettre en place des activités culturelles liées au Canada. Par exemple, certaines activités organisées par l'AEEC, telles que des

---

[144] Cette participation consiste à appuyer financièrement la traduction de théâtre canadien et l'enseignement d'un grand nombre de cours en littérature canadienne dans les universités allemandes, cours qui sont encore peu nombreux en Espagne (et généralement optionnels). Pour une étude approfondie de la traduction de la littérature canadienne en Allemagne, voir von Flotow et Nischik (2007).

[145] Cet accord est renouvelé automatiquement tous les cinq ans, à moins qu'une des parties n'exprime sa volonté de mettre fin à l'entente.

[146] [Chaque partie encouragera sur son territoire la traduction, la reproduction et la publication d'œuvres littéraires, artistiques ou scientifiques réalisées par des personnes ou des organisations de l'autre pays.]

[147] Il y a aussi une aide ponctuelle et modeste provenant des gouvernements des Communautés autonomes autres que la Catalogne. C'est le cas, par exemple, du gouvernement de la Communauté de Madrid.

conférences en études canadiennes (où la littérature canadienne et québécoise est toujours représentée) comptent sur l'appui du Ministère espagnol de la culture. Un autre exemple : le festival du cinéma canadien à Madrid est organisé en collaboration avec la *Filmoteca española*, et les activités de cette dernière sont appuyées par le Ministère espagnol de la culture. Dans tous ces cas, l'appui du gouvernement est un complément à d'autres appuis provenant surtout des organismes des espaces sources, ce qui, en principe, n'a rien de critiquable (ou est aussi critiquable que pour le cas québécois), car l'appui des gouvernements canadien ou québécois à la traduction d'auteurs espagnols ou à la promotion de la culture espagnole au Canada et/ou au Québec est également limité : les gouvernements canadien et québécois appuient la traduction de leurs auteurs à l'étranger, mais il en va autrement pour la traduction d'auteurs étrangers au Canada ou au Québec. Il en va de même pour le gouvernement central espagnol, qui offre des subventions pour traduire des auteurs espagnols à l'étranger, mais ne subventionne pas la traduction d'auteurs étrangers en Espagne. L'offre de productions littéraires, aussi bien autochtones qu'étrangères, est telle partout que les gouvernements nationaux auraient peut-être des difficultés à justifier cet investissement.

En résumé, ce sont les agents et les organismes des aires sources et des agents des espaces cibles mais liés aux espaces sources (par exemple, les québécistes et les canadianistes espagnols), en plus des éditeurs espagnols, bien entendu, qui sont vraiment au centre de l'entreprise de traduction de la littérature québécoise en Espagne.

Cette présence, ou plutôt non présence du gouvernement espagnol, diffère énormément de l'activisme du gouvernement catalan, et ce pour les raisons énoncées antérieurement et liées aux affinités idéologiques entre le Québec et la Catalogne.

Ainsi, dans le cadre de l'entente plurisectorielle entre le Québec et la Catalogne et, en particulier dans le domaine de l'édition et de la traduction, nous avons déjà mentionné que la Generalitat, à côté du gouvernement du Québec, appuie la rencontre d'écrivains québécois et catalans, les résidences d'écrivains québécois en Catalogne et tout type d'activité culturelle qui vise à promouvoir le Québec en Catalogne ou la relation Québec-Catalogne. Par exemple, nous avons vu que *l'Institució de les Lletres Catalanes*, organisme relevant du Departement de Cultura de la Generalitat, a appuyé la réalisation de l'anthologie *Poetes quebequesos* (2001), dirigée par Louise Blouin et Bernard Pozier

et traduite vers le catalan par la poète Anna Montero. L'*Institució de les Lletres Catalanes* a également participé, en collaboration avec la SODEC, à un projet de traduction d'œuvres québécoises vers le catalan, projet qui a cependant échoué, comme nous l'avons mentionné.

D'ailleurs, l'*Institució de les Lletres Catalanes* dans le cadre de son programme de subventions à la traduction du catalan vers d'autres langues (l'espagnol exclu)[148] a aussi financé, comme nous l'avons vu, deux traductions catalanes d'œuvres québécoises, notamment *Un dimanche à la piscine à Kigali* de Gil Courtemanche et *Putain* de Nelly Arcan, deux best-sellers québécois, traduits dans un grand nombre de langues. L'existence de ce programme de subventions, qui n'a pas d'équivalent dans le cas des autres gouvernements mentionnés, est liée à la position minoritaire de la langue catalane et au besoin de promouvoir la lecture en catalan. Il ne s'agit donc pas simplement d'une ouverture à l'Autre, mais d'intérêts investis liés à la position dominée du catalan ou de la littérature catalane au sein de l'espace littéraire mondial. Il en va autrement pour le cas de la langue française, qui, bien qu'elle soit en situation minoritaire au Canada, est dotée d'un grand capital linguistico-littéraire au niveau mondial. Pour cette raison, ainsi que parce que le marché de la traduction littéraire vers le français est monopolisé par la France, au Québec l'accent est mis sur l'exportation de la littérature québécoise à l'étranger plutôt que sur la traduction vers le français de littérature étrangère.

La Generalitat appuie également des activités liées à la promotion du Canada, et non seulement du Québec. Par exemple, la toute première participation de l'AELC à LIBER découle en grande partie des efforts déployés par le consulat du Canada à Barcelone, mais aussi d'une subvention de la Generalitat de Catalogne, qui a aidé à couvrir les frais liés à cette participation. Parce que là où le Canada est représenté le Québec l'est également? Mais aussi parce que la Catalogne semble accorder, de manière générale, beaucoup d'intérêt au Canada[149], même si avec le Québec ses sympathies identitaires sont plus présentes et accentuées.

---

[148] Car, tel qu'exprimé par la Generalitat dans les conditions d'admission de ces subventions, il existe déjà des subventions du Ministère espagnol de la culture couvrant les traductions du catalan vers l'espagnol.

[149] Témoigne de cet intérêt, par exemple, le discours sur le Canada présent dans la presse catalane. De même, dans le domaine de l'édition, on observe qu'il existe non seulement des traductions catalanes de littérature québécoise (francophone) subventionnées, mais aussi de littérature canadienne-anglaise. Signalons entre autres des traductions de M. Atwood et C. Shield.

En résumé, la participation au transfert abordé de la part de réseaux du gouvernement central espagnol diffère considérablement de celle des réseaux du gouvernement autonome catalan, ce qui peut s'interpréter à la lumière des différents rapports qui existent entre les espaces culturels concernés.

En guise de récapitulation...

Nous avons dans un premier temps examiné la place accordée à la diplomatie publique au sein de la politique étrangère canadienne et québécoise, et à la traduction en tant qu'outil de la diplomatie publique. Ensuite, nous nous sommes concentrée sur les différents acteurs et agents institutionnels intervenant directement ou indirectement dans l'entreprise de la traduction de la fiction québécoise en Espagne. La cartographie que nous avons tracée pour examiner le rôle de ces acteurs a permis d'identifier les différents participants, les motivations à l'origine de leurs actions et leur mode de fonctionnement (selon une logique de réseaux), ainsi que les nœuds qui unissent les différents réseaux.

PARTIE III

TRADUIRE LA POLYPHONIE

CHAPITRE 3
UNE NOUVELLE VOIX SE JOINT AU CHŒUR

Le chapitre antérieur portait sur la première phase du processus de transfert de la fiction québécoise en Espagne, notamment la phase d'« initiation », comme nous l'avons dénommée jusqu'à maintenant. Nous avons donc analysé la façon dont les agents et les acteurs « affiliés » à des institutions supralittéraires (Viala, 1990) ont développé des stratégies et des structures promouvant un intérêt pour la littérature québécoise en Espagne et en Catalogne, stratégies qui vont de l'exportation jusqu'à la réception de ces œuvres traduites. Autrement dit, les réseaux institutionnels décrits mènent non seulement un travail d'impulsion initiale pour que la littérature québécoise soit traduite, mais aussi préparent-ils le terrain pour l'arrivée de textes traduits : ce sont eux, en collaboration avec d'autres agents appartenant au champ littéraire qui créent et négocient un espace de réception pour ces traductions au sein des espaces culturels cibles.

Pour reprendre la métaphore qui donne son titre à ce chapitre, nous avons montré qui effectue les préparatifs à la fois pour que le concert ait lieu et pour que les spectateurs l'écoutent, mais aussi pour qu'on y invite des agents clés faisant partie d'autres réseaux, ce qui garantit la promotion et les articles journalistiques autour de l'événement et, à long terme, encouragera d'autres agents à assister à un autre concert du même chœur.

Si, jusqu'à maintenant, nous nous sommes centrée presque exclusivement sur des institutions supralittéraires, et donc nous sommes restée à l'extérieur du champ littéraire, les chapitres qui suivent sont axés sur les instances proprement littéraires : nous nous déplacerons donc à l'intérieur du champ.

Comme nous l'avons mentionné au premier chapitre, le fait de diviser notre corpus en sous-corpus permet de faciliter son maniement et son analyse, tout en reconnaissant les limites qu'une telle division peut imposer.

Dans le cadre de cette partie III, nous nous concentrerons sur deux sous-corpus, qui, comme nous l'avons mentionné en introduction, constituent également des sous-champs littéraires : l'écriture des femmes (chapitre 3) et l'écriture migrante (chapitre 4).

Nous adoptons ici une démarche déductive. Autrement dit, nous allons du général au particulier, de la dimension sociologique externe du transfert pour progressivement atteindre le texte. Mais cette progression demande une attention particulière quant à la mise en rapport de ces deux niveaux et aux allers-retours constants entre eux.

Ainsi, nous commencerons par une présentation de l'espace (ou champ) social d'où sont issues les œuvres originales, pour ensuite nous déplacer vers le champ littéraire et ses instances. Tout en étant étroitement liés, le champ littéraire et le champ social n'agissent pas toujours selon la logique du reflet (logique selon laquelle les œuvres culturelles sont le reflet du monde social), comme l'auraient soutenu les marxistes, mais selon l'effet de réfraction (Bourdieu, 1998, pp. 378-380). Celui-ci renvoie à la forme que les forces externes revêtissent après être restructurées (réfractées) en fonction de la logique littéraire spécifique du champ. Autrement dit, les oeuvres réfractent les enjeux du champ littéraire dont elles sont issues.

La première section de ce chapitre nous permettra de comprendre d'où émanent socialement et littérairement les œuvres originales du corpus. Par la suite, il s'agira de survoler l'espace social cible des traductions, car cet espace détermine en grande partie l'accueil, voire l'existence, de celles-ci : si certaines œuvres ont été traduites, c'est parce que certaines conditions idéologiques et matérielles étaient réunies. L'analyse de cet espace social sera suivie d'une analyse centrée sur l'état du champ littéraire cible et sur ses instances. Dans ces sections, l'accent sera mis davantage sur les facteurs structuraux liés à l'état du champ social ou du champ littéraire, sans pour autant oublier tout à fait les agents, car ce sont précisément eux qui permettent une transition fluide entre l'analyse sociologique externe et l'analyse textuelle interne.

Une fois le terrain d'arrivée bien exploré, nous nous engagerons dans l'étude des traductions. En raison d'un corpus de taille considérable et de l'espace limité de cette thèse, dans cette troisième section, nous adapterons une analyse externe multifocale et nous n'entrerons pas dans les textes. Les aspects analysés varieront d'une traduction à l'autre, car chaque objet d'étude présente des caractéristiques fort différentes. C'est l'objet d'étude lui-même qui a permis de déterminer quels aspects privilégier, et non la même grille d'analyse qui a été imposée à chaque traduction. Cependant, on voit ce que

l'on veut voir, et donc le choix des aspects à privilégier est inévitablement filtré par notre propre subjectivité. C'est là la limite de toute recherche.

Enfin, nous n'avons pas voulu nous en tenir là, mais nous avons souhaité explorer le dernier chaînon de l'analyse, soit l'analyse microtextuelle proprement dite. Pour ce faire, nous avons choisi une étude de cas, susceptible de reproduire mieux que d'autres les facteurs structuraux examinés dans les sections précédentes.

Le défi de cette thèse d'un point de vue méthodologique est de dépasser la dichotomie interne/externe perpétuée en traductologie par la plupart des analyses sociologiques externes (qui n'entrent pas dans le texte pour l'analyser) ou les études herméneutiques (qui se limitent à l'analyse interne, d'un point de vue du sens, d'un nombre réduit de textes et, par conséquent, ne nous apprennent rien sur des tendances plus systémiques), afin de concilier ces deux perspectives. La méthodologie proposée nous semble répondre à ce but.

3.1 Ouvrir la voix/e : survol de l'écriture des femmes au Québec (1975-2004)

Malgré le fait que la plupart des études tendent à situer l'émergence du phénomène de l'écriture des femmes au Québec entre les années 1970 et 1975 (notamment Frémont, 1985; Grandpré, 1985; Pelletier, 1995 et Janelle, 1983, cités par Boisclair, 2004), dans *Ouvrir la voie/x : le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe*[150] *au Québec (1960-1990)*, œuvre qui occupera une place de choix dans le développement de cette section[151], Boisclair (2004) montre que le mouvement naît avant, soit autour des années 1960. Selon l'auteure, trois œuvres clés « préfigurent [...] la révolution féministe en ce sens qu'elles annoncent un programme d'émancipation qui se réalisera au cours des décennies suivantes » (2004, p. 20) : *Les chambres de bois* d'Anne Hébert (1958), *Le Doux-amer* de Claire Martin (1960) et *Laure Clouet* d'Adrienne Choquette (1961). Après

[150] Nous préférons le terme « écriture des femmes » à celui d'écriture féministe, qui est beaucoup plus limitatif. De même, nous avons préféré prendre une certaine distance par rapport à la position de France Théoret (avec laquelle Boisclair est d'accord), à notre avis discutable, et selon laquelle « la majorité des romancières qu'elles s'affirment ou non comme féministes, ont été marquées par les idées du féminisme » (citée par Boisclair, 2004, p. 24).

[151] Même s'il y a eu un grand nombre d'ouvrages et d'articles sur l'écriture et sur la critique au féminin au Québec, l'approche privilégiée est souvent celle de l'analyse textuelle interne. L'ouvrage de Boisclair comble une lacune à cet égard non seulement parce qu'elle adopte une approche sociologique externe, mais aussi parce qu'elle aborde toutes les instances du champ littéraire.

les « cris isolés, ponctuels » d'avant les années 60 « émerge au début des années 60 un nouveau courant qui ne tarira plus, allant plutôt s'élargissant » (Boisclair, 2004, p. 20). Boisclair qualifie la phase comprise entre 1960 et 1973 de « pré-féministe » (2004, p. 153) et signale son importance en tant que phase initiale de « réchauffement ».

La phase pré-féministe sera suivie d'un vrai moment d'effervescence de l'écriture des femmes au Québec, moment se situant entre 1973 et 1979, et que Boisclair qualifie de phase « féministe ». Il s'agit d'une période où les textes les plus explicitement féministes et radicaux seront créés et édités (notamment ceux de Brossard, Bersianik, Gagnon et Théoret), et pendant laquelle augmenteront de manière spectaculaire le nombre de publications écrites par des femmes[152]. Il s'agit également d'un moment clé dans l'institutionnalisation du sous-champ de l'écriture des femmes.

Ce phénomène n'est cependant pas fortuit; on observe en effet une homologie structurale entre le monde social et le monde littéraire. Autrement dit, l'accès des femmes au champ littéraire et l'existence d'un nouveau lectorat (des lectrices scolarisées) sont étroitement liés aux réformes sociales et législatives concernant la situation des femmes. Ces réformes sont animées par le souffle de la Révolution tranquille (Boisclair, 2004) : la réforme de l'éducation, née de la Commission Parent dont le rapport a été déposé en 1963, et la Commission Bird (1969), chargée d'étudier spécifiquement la condition de la femme, d'où découlent la fondation de ministères chargés de la condition féminine, tant au fédéral qu'au provincial. Par conséquent, l'« irruption » des femmes dans le champ littéraire est étroitement liée à leur présence en tant que sujets dans la sphère sociale. Boisclair (2004) précise que l'exclusion des femmes du littéraire n'a jamais été totale, mais que leur présence avant 1960 était très limitée et même les femmes qui y étaient présentes l'étaient à titre d'écrivaines seulement, rarement invitées à occuper d'autres postes comme ceux d'éditrices, de critiques littéraires, d'historiennes littéraires, etc. dotées d'un plus grand capital symbolique. Cette situation poussera les femmes à vouloir conquérir progressivement toutes les instances du champ littéraire québécois.

[152] En 1975, 88 titres sont publiés, soit quatre fois plus qu'en 1961. Voir Boisclair (2004, pp. 116-161).

L'écriture

Tandis que pendant les années 60 les hommes s'attachaient à écrire le « roman national québécois » (Belleau, 1986), les femmes avaient commencé à écrire « un récit féminin », qui, même sans être ouvertement féministe, laissait voir leur croissante insatisfaction face à un ordre social qui les excluait de la sphère du pouvoir. Cependant, sauf pour des cas isolés, ce récit a été complètement mis de côté, car à l'époque, tandis que le vecteur « identité nationale » était valorisé d'un point de vue littéraire, le vecteur « identité sexuelle » représentait une forme de disqualification.

Vers la fin des années 60, soit l'époque de la Révolution tranquille au Québec, les jeunes écrivain-e-s commencent à s'éloigner des discours des auteurs « révolutionnaires » précédents. À la différence de ces écrivains du milieu des années 60, qui expriment ouvertement l'aliénation culturelle, l'angoisse et la révolte des Québécois, ces jeunes écrivain-e-s s'opposent à l'idée d'une littérature ouvertement politique.

En revanche, ils s'intéressent à une littérature qui explore de manière subjective la sexualité et les espaces urbains, mais surtout qui travaille sur le langage en tant que tel (considéré par définition comme politique) et sur sa critique. Cette critique du langage bourgeois sera à l'origine de la critique postérieure, que le courant féministe prédominant[153] va promouvoir durant les années 70 et 80.

Même si la Révolution tranquille avait rendu possible un grand nombre de changements (la sécularisation de la société québécoise étant l'un des plus marquants), les femmes se sont vues exclues des contributions les plus importantes de cette révolution. D'où l'émergence du mouvement féministe : une multitude de projets féministes de publication, d'information, etc. sont mis en marche pour combattre les attitudes patriarcales des Québécois, qui, malgré le nouveau contexte politique de la Révolution tranquille, n'avaient pas réellement changé :

> Faire la révolution en littérature, c'était un projet de fils élevé contre la mère, c'était une « virilité » à assumer contre et aux dépens de la femme. C'était une naissance, mais une naissance conçue comme rejet, refus et rempart contre la mère trop enveloppante (Smart, 2003, p. 255).

Sur le plan littéraire, en particulier, cet esprit contestataire des jeunes écrivains donne lieu à une écriture expérimentale d'avant-garde, qui présente une tendance à la subversion. Il

[153] Dans ce travail, quand nous utilisons le terme « féminisme/féministe », nous faisons référence à des courants de pensée féministes différentialistes qui se développent dans le contexte québécois des années 70 et 80.

s'agit d'une manière d'aborder l'écriture dans sa matérialité, une écriture ayant pour objectif de créer une modernité dans le champ littéraire québécois. Une autre des caractéristiques de cette phase est la recherche du « neutre », ou de l'« écriture blanche » pour emprunter les mots de Roland Barthes, c'est-à-dire une écriture qui élimine de la littérature tout contenu thématique ou tout contexte historique ou personnel. Les produits de cette phase sont, comme le dit Brossard (1970, citée par von Flotow, 1991, p. 82) : « des textes illisibles qui n'ont à peu près d'intérêt que pour celui qui les écrit [...], [qui] remettent en question la notion même de littérature ».

Si dans cette première phase, des écrivaines, dont Nicole Brossard, abordent l'écriture d'un point de vue formel et cherchent la neutralité et l'anonymat – « [A writing that] avoids any inscription of the personal, the contextual or the historical » (von Flotow, 1991, p. 30) –, elles se rendent bientôt compte que « "Neutre le monde m'environne neutre", c'était pour la jeune femme que j'étais alors, faire preuve d'une bien grande naïveté car, bien sûr, il n'y a de neutre qu'au masculin » (Brossard, 2004, p. 26). Brossard commence dès lors à « dé-neutraliser » ses textes et à y chercher une présence féminine : « La conscience féministe va me dé-neutraliser, c'est-à-dire me permettre une intégrale présence formelle plutôt que formaliste » (Nicole Brossard en entrevue avec Bonenfant et Gervais, 1985, p. 80). Brossard, comme d'autres écrivaines, passe d'une écriture formaliste à une « écriture au féminin », c'est-à-dire une écriture certes formaliste, mais politisée et enrichie d'un contenu féministe visant à critiquer le phallocentrisme présent dans le discours et l'ordre symbolique.

En partageant leurs recherches sur l'écriture féminine (ou suivant la dénomination en usage au Québec, l'écriture « au féminin »)[154] avec les théoriciennes françaises du langage, soit Julia Kristeva, Hélène Cixous et Luce Irigaray, les critiques féministes canado-québécoises comme Nicole Brossard, Louky Bersianik, Madeleine Gagnon et France Théoret se retournent contre la violence du langage phallocentrique. Par leur écriture, elles interviennent au sein même de l'institution patriarcale, ses symboles et son imaginaire.

---

[154] France Théoret établit des distinctions précises entre l'écriture féminine (femmes qui écrivent plus ou moins de la même façon que les hommes), l'écriture féministe (écrits de combat, pour changer le sort des femmes) et l'écriture au féminin (écriture qui cherche à réinventer la femme et l'écriture). Ces distinctions sont très courantes parmi les féministes au Québec (King, 2004).

Ces critiques féministes évoquées ci-dessus se rejoignent d'ailleurs dans leur croyance en l'importance du corps dans la libération des femmes vis à vis des attentes patriarcales. Par le fait de valoriser la différence des femmes, l'écriture au féminin, qui implique l'écriture du corps féminin[155], offre aux femmes la possibilité de devenir agentes de leurs désirs (King, 2004).

Il ne faut pas oublier que le concept d'écriture du corps s'inscrit dans un contexte politico-théorique bien concret, soit un féminisme de la différence s'employant à ériger des frontières conceptuelles entre les deux sexes. Pour ce type de féminisme, la « différence » existe, qu'on la pense sous l'angle biologique ou en tant que résultat des influences sociales. L'homme et la femme ne perçoivent pas la réalité de la même façon, et de ce fait ne la transcrivent pas de la même façon[156].

Pour ces critiques, la célébration du corps de la femme mène à la création d'un langage spécifiquement féminin. Effectivement, en prônant la résistance devant le système patriarcal, ces écrivaines soutiennent que l'écriture est nécessairement politique. Ce projet politique englobe aussi ce que l'on a appelé la « traduction au féminin », en tant que forme de réécriture :

> Comme l'écriture au féminin, dont elle est tributaire, la traduction au féminin se présente comme une activité politique visant à faire apparaître et vivre les femmes dans la langue et dans le monde. (De Lotbinière-Harwood, 1991, p.11).

Il s'agit de la traduction des œuvres d'écrivaines féministes québécoises par des écrivaines féministes anglophones. Comme le souligne Godard (2002), ces pratiques de traduction établiront de riches échanges entre les féministes canadiennes-anglophones et québécoises francophones, pratiques qui, bien que réduites à des milieux marginaux, réussiront à mettre en rapport les « deux solitudes ». Dans le cadre de ces pratiques – qui donneront lieu à l'émergence d'un nouveau genre hybride, la « théorie/fiction/*fiction-theory* », (privilégié par la revue *Tessera*) – sont analysées non seulement les traductions d'œuvres de femmes traduites par des hommes[157], mais également les « asymétries du pouvoir autour de la différence linguistique et sexuelle » (Godard, 1999, p. 525), et plus

[155] À cet égard, Brossard invente le terme « cortex », composé de corps + texte et servant à exprimer la relation centrale entre le corps et le texte dans l'écriture au féminin. Ce terme sera très répandu dans les textes féministes de l'époque.

[156] D'autres courants du féminisme, comme le féminisme universaliste ou post-féministe (*Dictionnaire critique du féminisme*, 2000, pp. 30-35) qualifieront, cependant, cette démarche d'essentialiste.

[157] C'est notamment le cas du célèbre dialogue autour de la traduction du *Tombeaux des rois* d'Anne Hébert, traduit par Frank Scott.

précisément « les différences culturelles et linguistiques distinguant les femmes canadiennes et québécoises et les relations de pouvoir à l'intérieur de ces groupes linguistiques qui accordent plus d'autorité aux unes qu'aux autres selon des distinctions de classe, de race et/ou d'orientation sexuelle » (Godard, 2002, p. 80). Ce dialogue débouchera simultanément sur une théorie féministe de la traduction, qui se penchera sur toute la problématique de l'autorité textuelle et de la transmission du savoir (Godard, 2002). L'intervention féministe ne se limitera pas seulement à la théorie, mais elle se manifestera également dans la pratique de la traduction : il s'agira de pratiques interventionnistes de réécriture[158] qui mettent en relief le processus traductionnel et, par extension, la dimension créative de la ré-énonciation. Plutôt que de considérer la traduction comme une perte tragique, on lui attribue une valeur positive, ce qui représente une contribution notoire en traductologie[159] :

> La variation est valorisée plus que l'invariant, la rupture plus que la continuité. La prolifération des versions ne privilégie ni la culture familière ni la culture étrangère mais plutôt la création, un processus complexe et conflictuel de destruction et de restructuration (Godard, 2002, p. 87).

Un autre aspect très important de ces pratiques d'écriture et de réécriture au féminin est l'intertextualité féministe. On trouve cet intertexte non seulement chez des auteures différentes, mais aussi dans les traductions issues de cette pratique au féminin. Comme l'exprime De Lotbinière-Harwood (1991, p. 58) :

> Grâce à l'intertexte féministe, il n'est plus nécessaire de toujours recourir aux ouvrages ou discours érigés en autorité pour puiser nos références et nos exemples, ni pour établir notre crédibilité en nous conformant au code. [...] En circulant dans ce réseau de complicité intertextuelle, on rencontre les mots et les idées d'autres femmes [...].

Il ne faut pas oublier que cet intertexte féministe se situe dans un contexte socioculturel bien précis. Qu'arrive-t-il lorsque ces œuvres sont traduites dans un contexte différent? Nous examinerons ces questions lorsqu'il sera question d'analyser la traduction de *Baroque d'aube* de Nicole Brossard.

Un autre aspect propre au contexte québécois réside dans la double pratique (*split practice*, von Flotow, 1991) que développent les écrivaines féministes, pratique qui

---

[158] von Flotow en distingue un certain nombre (1991b, pp. 74-80) : *supplementing*, *prefacing*, *footnoting* et *hijacking*.

[159] En effet, en raison de cette nouvelle manière de concevoir la traduction, la théorie féministe canadienne de la traduction, comme on l'a dénommée, s'est constituée en « école » et a eu un grand retentissement dans le domaine de la traductologie partout dans le monde. Les textes les plus connus à ce sujet sont de von Flotow (1997) et de Simon (1996).

constitue un autre avantage pour la réception et la circulation de ces œuvres et traductions au féminin. Ces écrivaines combinent une activité littéraire intense à un activisme sans égal : leurs conférences, leurs articles dans les journaux, leurs pièces de théâtre, etc. ont pour but de préparer les lectrices à la réception de leurs textes littéraires, souvent inaccessibles à la lectrice moyenne.

Cette phase féministe radicale est suivie, à partir des années 80, par ce que Lori Saint-Martin (1994, p. 166), a nommé la « phase métaféministe[160] » : « Sont métaféministes [des] œuvres [...] qui [...], sans relever directement d'un discours à caractère féministe, en portent les marques ». Il s'agit donc d'un « féminisme intégré à la diégèse, plutôt qu'il en constitue le propos principal » (Boisclair, 2004, p. 154). En plus d'être marquée par le retour à la lisibilité dont étaient dépourvus les textes radicaux de la période antérieure, cette écriture est caractérisée par le passage du « nous » au « je » et, en quelque sorte, par une dépolitisation du discours. Il ne faut pas oublier que tout ce changement coïncide avec l'avènement de la postmodernité et donc l'émergence d'un néo-féminisme, qui, selon certaines féministes, constituerait un « backlash » (Susan Faludi, 1991), c'est-à-dire, un tournant régressif du féminisme de la phase antérieure.

Une autre caractéristique de cette phase est la fragmentation croissante du sous-champ : la scission, à l'intérieur du mouvement des femmes, entre les différents courants de pensée (lesbianismes féministe et radical, féminismes matérialiste et différentialiste, féminismes lesbien et hétérosexuel, etc.), mais aussi l'irruption sur la scène littéraire québécoise de la voix des femmes migrantes. Nous aborderons largement ce cas dans la présentation de deux des traductions de ce sous-corpus, soit *El libro de Emma* de Marie-Célie Agnant et *La ingratitud* de Ying Chen.

En résumé, au sein de ce sous-champ, l'hétérogénéité remplace la relative homogénéité de la phase antérieure. Dans le cadre de la phase féministe la plus radicale, le seul critère déterminant de ce que l'on rangeait dans le sous-corpus de « l'écriture des femmes » était le sexe de l'écrivaine. En revanche, dans la phase métaféministe, en partant d'une posture qui dissocie sexe/genre (au sens de *gender* anglais), ce sous-champ comprend « toute œuvre (fût-elle d'un homme ou d'une femme) susceptible de faire écho

[160] Il va de soi que cette périodisation a ses limites, et toutes les écrivaines québécoises ne passent pas nécessairement par les trois phases. Par exemple, Anne Hébert (1916-2000) et Marie-Claire Blais (1939-) sautent la période féministe radicale et passent directement à la phase métaféministe.

au syntagme 'écriture du féminin'[161] et dont le propos esthético-idéologique va dans le sens du questionnement politique et phénoménologique quant à l'identité sexe/genre » (Boisclair, 2004, p. 285).

Les maisons d'édition

Étant donné que l'institution avait opposé l'idéologique (le féminisme) et l'esthétique (le littéraire), disqualifiant ainsi le féminisme au nom de la littérarité, pour surmonter cet obstacle, il fallait créer des maisons d'édition dirigées par des féministes.

C'est en 1975, la première Année internationale de la femme, que l'on assiste à la création de la première maison d'édition féministe[162], les Éditions de la Pleine Lune. À celle-ci s'ajoutera les Éditions du remue-ménage, ainsi que d'autres entreprises de moindre envergure. Il convient de souligner que ces maisons d'édition auront une économie propre fondée normalement sur un travail collectif (plutôt que hiérarchisé) et sur l'engagement, souvent bénévole, de leurs membres. Autrement dit, la dimension idéologique de ces entreprises d'édition primera généralement sur la dimension économique (Boisclair, 2004).

Qui plus est, l'existence de ces maisons d'édition féministes encouragera les maisons d'édition généralistes québécoises (comme Naaman, Leméac, Hurtubise HMH, etc.) à s'intéresser à cette production écrite par des femmes, à laquelle elles avaient, sauf dans certains cas, tourné le dos jusqu'alors. Celles-ci, détentrices d'un plus grand capital symbolique que les maisons féministes, mettront sur pied des « catalogues-femmes », dont l'existence se traduira par une augmentation des chances des écrivaines au moment de soumettre leurs manuscrits à ces maisons d'édition généralistes.

En plus des maisons d'édition féministes et de « catalogues-femmes », la mise en place des librairies féministes sera également encouragée, car ces dernières « permettent de promouvoir la littérature des femmes par la mise en valeur et la conservation d'un

---

[161] Le « féminin » dont parle Boisclair ne fait pas référence à une féminité normative, mais à un principe symbolique qui remet en question le paradigme masculin régnant. Pour elle, le féminin est à la base de la constitution de la postmodernité, parce que c'est le féminin qui apporte la mixité (et donc la neutralisation, selon Boisclair). Par conséquent, il semble que pour cette auteure l'existence de l'écriture au féminin dans le contexte québécois soit une étape préalable et nécessaire à l'avènement de la véritable écriture androgyne.

[162] Dans le sens où le féminisme (différentialiste) est présenté explicitement comme un élément programmatique de ces maisons d'édition.

fonds exclusivement féminin – ou féministe –, sans compter que la librairie est un lieu physique public qui rend possible les regroupements de femmes à l'occasion d'activités d'animation culturelle » (Boisclair, 2004, p.196).

La création de ces maisons d'édition et de ces librairies féministes encouragera également l'existence de lieux de diffusion parallèles à ces nouvelles voix, comme des rencontres d'écrivaines et d'éditrices, des spectacles, des rencontres universitaires, et à un niveau plus international, des foires du livre.

La critique

Cependant, l'arrivée des femmes dans le champ littéraire ne s'arrête pas là : les femmes conquerront aussi la critique.

À partir des années 70, à l'arrivée des textes féministes les plus radicaux, s'ajoute l'émergence de voix de contestation qui mettent en question le paradigme critique « national » dominant, un paradigme majoritairement androcentrique. Si, du point de vue de l'écriture, nous avons vu que les textes féministes radicaux de cette période visent à subvertir la forme, du point de vue de la critique, ces écrivaines radicales refusent d'être évaluées à la lumière des critères employés par une critique dominée par les hommes. Les écrivaines unissent leurs forces et proposent de mettre en place un paradigme critique fondé sur leurs propres critères de sélection, afin de « s'autoriser elles-mêmes », autrement dit, afin d'acquérir le droit de se légitimer, droit traditionnellement réservé aux hommes.

On ne saurait trop souligner le caractère universitaire de cette critique au féminin qui se développe au Québec. Il faut également faire ressortir l'essor qu'elle prend, à tel point qu'elle se constitue en champ de recherche autonome au Canada[163], principalement dans les départements d'études francophones. Ses canaux de diffusion seront les articles et les numéros de périodiques, les collectifs et, enfin, toutes les thèses de maîtrise et de doctorat consacrées à l'écriture ou à la critique au féminin.

[163] À l'étranger, l'écriture au féminin a attiré l'attention de la critique américaine. Alice Parker et Karen Gould figurent parmi les noms les plus connus. Pour sa part, en Espagne, celle-ci fait l'objet d'un intérêt croissant chez les chercheures espagnoles dans les départements de Philologie française et les publications à cet égard sont de plus en plus nombreuses : Carmen Fernández, Áurea Fernández et Carmen Mata sont des noms de référence dans ce domaine.

Nous finirons ce parcours rapide des instances de légitimation conquises par les femmes au Québec, en soulignant que, selon Boisclair (2004), l'imprimerie est le seul appareil qui est absent dans l'implantation de ce sous-champ. Selon cette auteure, étant donné que l'imprimeur ne s'intéresse qu'à la matérialité du livre et qu'il n'a rien à dire sur sa valeur symbolique, il n'était pas nécessaire de créer une autre instance propre à ce sous-champ. Néanmoins, nous pensons que cette absence est plutôt due au fait que certaines parties de l'histoire littéraire québécoise n'ont pas encore été écrites. L'impression d'ouvrages féministes par Lise Balcer aux Presses de Mytilène, ainsi que celle de tous les numéros d'*Amazones d'hier, Lesbiennes d'aujourd'hui* par Louise Turcotte, montrerait qu'il y a eu effectivement des femmes-féministes imprimeures (Turcotte, communication personnelle avec Dominique Bourque, 11 août 2008).

En résumé, les femmes réussiront à conquérir progressivement toutes les instances du champ littéraire québécois et, ce faisant, elles constitueront un sous-champ qui, « tout en se servant des mêmes schèmes [que le circuit officiel], affirme ses propres façons de faire à l'intérieur de cadres déjà définis » (Boisclair, 2004, p. 164).

Quel est l'objectif de cette « opération » entreprise par les femmes? Au départ, le but était de constituer un sous-champ pour forcer l'ouverture du champ québécois, exclusivement centré sur la « question nationale » et qui relevait de la compétence exclusive des hommes. Le fait de constituer un sous-champ n'était pas seulement une manière pour les femmes de s'y garantir un droit d'entrée, mais aussi de se voir attribuer le pouvoir d'octroyer ce droit d'entrée. Après l'arrivée en nombre d'écrivaines (et une nouvelle génération de lectrices scolarisées), on assistait à l'ouverture des maisons d'édition féministes. D'où la concurrence avec les autres maisons d'édition, qui se sont rendu compte de la viabilité économique (et symbolique) de ces textes. À cela s'ajoute l'existence d'une critique au féminin qui, en se basant sur un nouveau paradigme critique, légitime ces productions écrites par les femmes. Les valeurs intégrées par cette critique ont également été incorporées au champ, en sorte que le champ littéraire québécois s'ouvre progressivement aux productions des femmes. La création et la constitution de ce sous-champ est donc une démarche préalable à l'intégration des femmes au champ littéraire québécois : l'idée est d'effacer progressivement les frontières entre le sous-champ littéraire de l'écriture des femmes et le champ littéraire québécois et

d'achever une intégration totale des femmes et de leur production au champ. La question qui se pose maintenant est de savoir si le maintien de ce sous-champ (et, d'ailleurs, d'autres fondés sur une spécificité particulière) a sa raison d'être, étant donné qu'il risque de ghettoïser la production des femmes, ou encore si le maintien est nécessaire, car il constitue une garantie pour la reconnaissance de ces textes.

Il faut également souligner que l'ouverture du champ aux voix des femmes encouragera l'entrée et donc l'ouverture du champ à d'autres voix, qui se constitueront elles aussi en sous-champs spécifiques. C'est par exemple le cas de l'écriture migrante. L'action entreprise par les femmes agit donc en tant que catalyseur qui ouvrira la voie/x à d'autres voix d'ici et d'ailleurs.

* * *

Voilà esquissé à grands traits le champ social et littéraire de départ, ainsi que la place qu'y occupe l'écriture des femmes. C'est maintenant au champ d'arrivée que nous nous intéresserons pour être en mesure de caractériser l'espace d'arrivée des traductions de notre corpus.

3.2 Reprendre la parole perdue : survol de l'écriture des femmes en Espagne (1975-2004)

Pendant la II[e] République espagnole (1931-1936), on assiste à l'essor du mouvement féministe républicain : en 1931 les femmes espagnoles obtiennent le droit de vote. La laïcité du mouvement républicain et la place accordée à l'éducation, une éducation égale pour toutes et tous, favorisent grandement le développement intellectuel des femmes et leur prise de parole sur le plan politique et intellectuel. Cependant, après la guerre civile espagnole (1936-1939), la victoire franquiste mène ce féminisme à une impasse totale : le gouvernement de Franco révoquera toutes les lois que la II[e] République avait approuvées en faveur des femmes et instituera des politiques leur refusant toute forme de progrès.

Lors de la dictature franquiste le droit civil traitait les femmes comme des mineures qui passaient de la tutelle du père à celle de l'époux : par exemple, elles ne pouvaient pas avoir leur propre compte bancaire ou encore elles devaient obtenir la permission de leur mari pour déposer une demande de passeport. Les pratiques contraceptives étaient illégales et l'adultère était considéré comme un délit menant à l'emprisonnement pour les femmes (mais non nécessairement pour les hommes)[164] (Jones, 2005, p. 286). Il est donc évident que ce régime dictatorial a empêché le développement du mouvement féministe jusqu'à la mort de Franco, en 1975.

La mort du dictateur ne se traduira pas par la réactivation immédiate et la visibilité du discours féministe. En effet, les problèmes à résoudre dans cette première phase post-franquiste sont tels[165] qu'il faudra attendre une décennie pour que les changements sociaux et de mentalité soient palpables.

---

[164] Jusqu'à la dépénalisation de l'adultère en 1977, le code ne prévoyait aucune punition pour les maris qui tuaient les femmes adultères (Beltrán, 1976, citée par Jones, 2005, p. 294). En revanche, une femme pouvait être condamnée à l'emprisonnement pendant 6 ans pour adultère. Ces lois ne s'appliquaient pas aux hommes, pourvu qu'ils n'exhibent pas un comportement trop scandaleux, comme par exemple amener son amante au foyer.

[165] Dans une première phase après la mort de Franco, il faudra mener un processus de transition démocratique pacifique, qui comprend, entre autres, l'organisation des premières élections démocratiques en 1977, l'élaboration d'une constitution et le « processus autonomique », c'est-à-dire l'approbation des *Estatutos Autonómicos* (sortes de constitutions au niveau provincial). Mais il faudra également faire face à d'autres problèmes tels que les campagnes terroristes croissantes de l'ETA, la crise économique du pays, etc.

De plus, pendant la période post-franquiste, entre 1975 et 1985, même si le régime de Franco était terminé, la structure sous-jacente à ce régime politique n'avait pas disparu, et les productions culturelles continuaient d'être censurées. Il faudra attendre quelques années après l'arrivée du premier gouvernement socialiste en 1982 pour que la structure de l'ancien appareil bureaucratique disparaisse complètement. Comme l'affirment Rabadán et Merino (2002, p. 130) :

> During the period 1975-1985, which most researchers ignore, cultural products continued to be subjected to the same formal constraints by virtually the same government offices, although their name changed more than once : from censorship to "*ordenación*" to "*calificación*".

En 1985, la censure est complètement abolie et on observe un mouvement d'ouverture et de modernisation progressive de la société espagnole, mais c'est à partir des années 90, voire à la fin de cette décennie, que l'ouverture se manifeste plus clairement, surtout en ce qui concerne les changements sociaux et de mentalité (c'est d'ailleurs vers la fin des années 90 que les mouvements gais et lesbiens commencent à être plus visibles, comme nous le verrons). Quoiqu'il en soit, la visibilité du mouvement féministe espagnol des années post-franquistes, et ce même à la fin des années 90, n'est pas comparable à l'intensité et au développement du mouvement féministe québécois d'après la Révolution tranquille.

En réalité, c'est à l'aube du XXI^{e} et surtout à partir de l'an 2004 que l'on remarque en Espagne une tentative de révolte socio-sexuelle et une réactivation des idées féministes, qui circulent dès lors partout dans le pays. Ces changements ont été rapidement perçus par la presse étrangère : ainsi, par exemple, le *New York Times* (Sciolino, 31 mars 2004, p. A4) parlait d'une « *sexual and social revolution* » en Espagne, et *L'Actualité* d'une « Révolution tranquille » espagnole (Arsenault, 2005, p. 24). Si ces changements se font sentir avec plus de force en 2004, c'est parce qu'ils ont été appuyés d'en haut : en 2004, après un mandat de huit ans, le gouvernement de droite (présidé par Jose María Aznar) perd les élections. La victoire écrasante de la gauche est liée entre autres choses à l'opposition de la majorité des Espagnols aux politiques ultra-conservatrices du gouvernement de droite. L'appui de l'administration du PP au gouvernement de Bush et son engagement dans la guerre en Irak ont été rejeté par une majorité écrasante d'Espagnols. Lorsque les attentats tragiques du 11 mars 2004 ont lieu à Madrid, les citoyens imputent la responsabilité de ces attentats au gouvernement de

droite. Bien évidemment, les « révolutions » n'ont pas lieu du jour au lendemain et il faut situer les origines de celle-ci tout au long des années 90, mais il est vrai qu'un événement majeur comme celui du « 11-M » a accéléré son déclenchement.

En ce qui concerne le champ littéraire postfranquiste proprement dit, on observe une grande prolifération de productions littéraires écrites par des femmes, à tel point qu'on parle du *boom* de l'écriture des femmes pour décrire les années 1970 et 80 (Ruiz Guerrero, 1997; Francés Díez, 2003). Ce boom s'échelonne jusqu'à la fin des années 90, où les revendications féministes sont plus explicites et où la visibilité de cette *literatura de mujeres* se normalise et demeure une constante plutôt qu'une nouveauté.

Les écrivaines[166] des années 70 et 80 appartiennent à ce que l'on a nommé la « segunda generación de narradoras españolas »[167] (Nichols, 1992; Ruiz Guerrero, 1997; Mayock, 2004), dont les plus connues et étudiées sont Riera, Roig et Tusquets. Les œuvres de cette deuxième génération partagent des caractéristiques communes avec celles de leurs confrères masculins de la « Generación del 68 », tout en s'en démarquant, car elles traitent également des préoccupations et situations propres aux femmes espagnoles (Ruiz Guerrero, 1997). Elles se différencient également des écrivaines espagnoles de la « primera generación ».

La première génération des écrivains de l'après-guerre avait déjà introduit (bien que subtilement) un nouveau modèle de « féminité », la « chica rara » (Mayock, 2004) : une femme indépendante qui se rebellait contre les injustices et les codes misogynes de la société franquiste du moment et qui s'opposait à l'idéal féminin répandu par la *novela rosa* (le roman à l'eau de rose), le genre le plus consommé par les lectrices du moment. Les écrivaines de la première génération étaient socialement engagées et montraient leur désaccord et leur désir de réformer le régime en place. Cependant, malgré ce désaccord et

---

[166] Les « écrivaines » de la période post-franquiste veulent être considérées comme des « écrivains femmes », c'est-à-dire comme des écrivains qui sont des femmes, plutôt que comme des « écrivaines », soit des femmes qui écrivent. Notre choix du mot « écrivaine » ne doit pas être lu comme une imposition taxonomique, mais tout simplement comme une manière de s'inscrire dans la tendance généralisée à la féminisation au Canada, où cette thèse sera présentée.

[167] La dénomination « primera generación » s'emploie en référence à la génération d'écrivaines dont la production la plus importante se situe dans les années de l'après-guerre (années 40 et 50) et comprend des noms tels que Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite et Mercè Rodoreda, pour ne citer que les plus connues. Bien entendu, cela ne veut pas dire que les femmes n'ont pas écrit avant les années 40, mais qu'il s'agit plutôt de cas isolés; pour être plus précise, seulement quelques cas isolés sont connus, et ce n'est que maintenant que l'on commence à redécouvrir les écrivaines du début du XX^{e} siècle.

en raison de la censure imposée aux productions littéraires, elles ne pourront pas articuler une voix propre et clairement différenciée du discours franquiste dominant sur les femmes. En revanche, une fois que le discours officiel sera moins omniprésent, les écrivaines se sentiront plus libres d'examiner avec plus d'urgence et d'intensité une voix qui est la leur (Ordóñez, 1993, p. 255).

D'ailleurs, les écrivaines de la deuxième génération se démarquent de la première du point de vue de leur engagement social et politique ; on assiste à un *decrescendo* au fur et à mesure que le temps avance : tout en partageant avec les écrivaines antérieures un grand sentiment d'aliénation, les écrivaines de la deuxième génération n'affichent pas autant de préoccupations sociales de réforme ou de protestations devant les injustices du monde. Elles ne transcendent pas leur propre individualité. Autrement dit, « los problemas particulares suplantan al antiguo interés social. No hay más rebeldía que la personal »[168] (Ruiz Guerrero, 1997, p. 174). Elles écrivent, s'analysent et réfléchissent sur leur propre écriture, bref, elles reprennent la parole, brisant ainsi le silence imposé par le franquisme. De plus, grâce à l'ouverture de l'Espagne à l'extérieur lors des dernières années du franquisme et surtout après la mort du *caudillo*, les écrivaines de cette deuxième génération seront influencées par d'autres auteures étrangères comme Virginia Wolf, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Mary McCarthy, ainsi que par les théories féministes provenant d'autres pays, surtout les théoriciennes féministes nord-américaines et les idées du *French feminism*[169].

Les premières œuvres de cette deuxième génération constitueront une littérature testimoniale basée sur l'expérience et la quête d'une nouvelle identité en tant que femme. Elles parleront de leur passé, de leurs souvenirs d'enfance, d'un contexte familial fermé, caractérisé par la solitude et l'incompréhension. Ce passé frustrant est à l'origine de leurs frustrations présentes. Les protagonistes de ces romans se sentent encore mal à l'aise devant la désintégration des valeurs traditionnelles et ne se lancent pas encore à la

[168] [Les problèmes personnels remplacent l'intérêt social du passé. La révolte n'est autre que personnelle.]
[169] Delphy (1995) montre que ce que les féministes anglo-américaines ont dénommé le « féminisme français » n'est qu'une invention « made in U.S.A » et accessoirement en Angleterre sans aucun souci de rendre compte des études féministes en France. Selon Delphy, cette invention est destinée à attaquer aussi bien les démarches militantes que les démarches intellectuelles constructivistes et matérialistes de courants féministes américaines. Les principales représentantes de ce « féminisme français » sont Cixous, Irigaray et Kristeva. Ce sont précisément ces auteures que les critiques anglo-américaines utiliseront pour analyser l'écriture espagnole des femmes.

conquête du monde extérieur, au moins dans une première phase, d'où la description d'espaces clos. La conception romantique de l'amour existe encore dans les romans des années 70, mais les héroïnes des œuvres de cette génération commencent progressivement à assumer leur sexualité, et les écrivaines à présenter des scènes plus audacieuses. C'est ainsi que les relations lesbiennes commencent à apparaître, bien que très timidement, dans les romans des années 70 et 80. Du point de vue formel, les textes de cette génération n'exhibent pas une subversion aussi radicale que celle des écrivaines québécoises de la même époque[170], d'où, comme nous le verrons, la réception particulière de traductions comme *Barroco al alba* de Nicole Brossard.

Dans les années 90, l'écriture des femmes continue son évolution à un rythme accéléré : aux écrivaines des années 70 et 80, maintenant consacrées par la critique, s'en ajouteront d'autres. Bien que certaines d'entre elles dépassent la dimension testimoniale propre aux années 70 et 80 pour se tourner vers une littérature plus basée sur l'imagination pure et la créativité littéraire, en général, l'approche réaliste demeure une constante chez ces écrivaines (Ruiz Guerrero, 1997, p. 178). L'écriture des femmes des années 90 ne constitue pas une rupture par rapport aux décennies antérieures, mais plutôt une continuation. Les thématiques et les genres se multiplient. Les femmes envahissent les « espaces masculins », l'expression du plaisir du corps féminin s'exprime plus ouvertement et le roman à thématique lesbienne est plus visible dans le champ de grande production.

Il faut ajouter également que plusieurs des écrivaines les plus représentatives de cette génération écrivent en catalan, une langue marginalisée par le régime franquiste : c'est notamment les cas de Rodoreda, Roig et Carme Riera, pour ne citer que les plus connues. À l'identité générique s'ajoute donc l'identité nationale, d'où un double élément de minorisation. La catalanité de ces écrivaines les différencie des autres

[170] À titre d'exception, citons, toutefois, les œuvres d'Esther Tusquets ou de Carme Riera : chez la première, le fait de supprimer le nom des protagonistes oblige les lectrices/lecteurs « a vivir en los pronombres », pour citer les mots de Pedro Salinas (cité par Nichols, 1992, p. 36). Dans *Te deix, amor, la mar com a penyora* (1975) de Carmen Riera, on assiste à une certaine expérimentation formelle : des moyens linguistiques permettent d'occulter le sexe des deux protagonistes (deux femmes) qui entretiennent une relation amoureuse. Pour ce faire, Riera se sert surtout du pronom catalan « nosaltres », qui est invariable en ce qui concerne le genre linguistique. Cristina Peri-Rossi pratique également une écriture expérimentale dans son roman *La Nave de los Locos* (1984).

écrivaines (catalanes) en langue espagnole[171]. En fait, les critiques féministes américaines, qui, comme nous le verrons, ont porté une grande attention au développement de l'écriture des femmes en Espagne, ont été critiquées, car en tant qu'observatrices externes, elles ont montré une certaine tendance à la globalisation et à la décontextualisation des Lettres hispaniques, une globalisation qui « sovint passa per alt la complicada configuració nacional, la superposició de llengües, cultures i personalitats ben diverses que coexisteixen en el territori de l'Estat espanyol »[172] (Francés Díez, 2003, p.118). Dans les œuvres théoriques de ces critiques, on trouve des références sur le lieu de naissance des écrivaines et sur leur langue d'expression, mais elles n'insistent pas sur l'importance de la catalanité en tant que facteur déterminant dans leur conception du monde et de l'écriture (Francés Díez, 2003, p. 118).

Il est cependant à noter que la perméabilité et le recoupement entre l'écriture espagnole et catalane des femmes sont tels que nous ne parlerons pas de l'écriture des femmes en catalan comme d'un sous-champ indépendant de l'écriture espagnole des femmes, mais en tant qu'un sous-genre : le bilinguisme littéraire caractérise certaines écrivaines et elles écrivent aussi bien en catalan qu'en espagnol; il existe également des œuvres écrites en catalan puis traduites ou autotraduites en espagnol qui sont toutefois considérées comme faisant partie du canon de la littérature espagnole des femmes; des lecteurs et des lectrices qui lisent aussi bien en espagnol qu'en catalan. À la différence du rapport existant entre le sous-champ québécois francophone de l'écriture des femmes et le champ canadien anglophone, il est impossible en Espagne de délimiter clairement les frontières entre l'écriture des femmes en espagnol et en catalan. À cet égard, il faudrait soit adopter une conception du champ comme étant beaucoup plus ouvert et perméable

[171] Par exemple, Esther Tusquets est catalane de naissance, mais écrit en espagnol. Il y a eu et il existe encore un vif débat autour de la question du rôle de la langue catalane dans l'expression de la catalanité. La plupart des auteurs soutiennent que la catalanité ne peut pas s'exprimer en espagnol, parce que la langue espagnole est celle de l'Autre, et que l'identité catalane se définit par opposition à cet Autre. D'autres auteurs (voir King, 2005) soutiennent que la catalanité peut aussi s'exprimer en espagnol et que la langue ne devrait pas être le seul critère déterminant pour inclure une œuvre dans le corpus catalan. Étant donné que lors de la dictature franquiste l'espagnol avait été imposé aux Catalans comme langue officielle et donc comme langue d'instruction, un grand nombre d'écrivains et d'écrivaines catalan-e-s ont choisi d'écrire en espagnol, une langue dans laquelle ils ou elles continuent à écrire même après la mort de Franco.

[172] [souvent laisse de côté la configuration nationale complexe, la superposition des langues, des cultures et des personnalités si diverses coexistant dans l'État espagnol].

que ne le proposait Bourdieu (1992), soit parler de polysystème pour se référer à l'espace littéraire espagnol.

Enfin, depuis la fin des années 90, au « supplément identitaire » dont nous venons de parler, il faut en rajouter un autre : celui de l'identité « ethnique ». C'est le cas des femmes immigrantes, surtout du Maghreb, de l'Amérique latine et de l'Europe de l'Est, qui arrivent en grand nombre sur les côtes espagnoles et dont le féminisme « espagnol » devra également rendre compte.

Cette mise en contexte s'avère nécessaire pour comprendre pourquoi les traductions de notre sous-corpus de l'écriture québécoise des femmes – sauf une, la traduction espagnole de *Kamouraska* – sont publiées à partir des années 90. En abordant l'état du champ littéraire post-franquiste et la position qu'y occupe l'écriture des femmes, notre but est d'analyser les facteurs structuraux rendant possible l'existence de ces traductions et de montrer que leur date de publication reflète l'état particulier du champ culturel cible ou, plus précisément, du polysystème littéraire espagnol de la période abordée : il a fallu non seulement que ce champ se libère de la surpolitisation à laquelle il était soumis avant 1975, mais que se produise une série de changements sociaux dans la société espagnole pour que ces traductions, avec leurs innovations thématiques et formelles respectives, fassent partie de l'espace des possibles (Bourdieu, 1992) du champ littéraire espagnol post-franquiste.

L'écriture des femmes et le marché éditorial espagnol

Bien que nous ayons jusqu'à maintenant implicitement soutenu que le « boom » de l'écriture des femmes qui a suivi la mort de Franco témoigne de l'ouverture de la société espagnole et en particulier du champ éditorial espagnol de cette période, l'explosion de cette écriture est toutefois vue avec une certaine réticence de la part des secteurs féministes, qui la considèrent comme un vrai « coup » éditorial monté à des fins commerciales (Ruiz Guerrero, 1997; Freixas, 2000; Henseler, 2003).

On parle de « coup » parce que cette littérature est tout d'abord présentée comme une nouveauté; est ainsi reléguée dans l'oubli la production littéraire de la première génération d'écrivaines de la post-guerre. Qui plus est, il s'agit d'un « coup » car, en s'appuyant sur une grande couverture médiatique, les éditeurs ont répandu l'idée selon

laquelle les femmes auraient conquis l'égalité, voire acquis la majorité du champ littéraire espagnol. Pourtant, si l'on en croit les chiffres, on observe que cette « féminisation » du champ éditorial post-franquiste est effectivement un mythe créé par l'industrie éditoriale. Par exemple, en 1999, dans le cas du genre romanesque, sur un total de 129 écrivains publiés par les sept maisons d'édition espagnoles les plus importantes (Alfaguara, Anagrama, Destino, Planeta, Plaza y Janés, Seix-Barral et Tusquets), 99 étaient des hommes et seulement 31 des femmes, ce qui représente 24 % de la production totale (Freixas, 2000, p. 36). En poésie, les œuvres écrites par des femmes constituent 22 % des auteurs publiés, et pour l'essai, seulement 15 %.

À partir des années 70, quand les éditeurs ont pris conscience de la viabilité économique de l'écriture des femmes, ils se sont mis à développer des stratégies de marketing très agressives pour augmenter le volume des ventes. Les femmes sont devenues une bonne niche pour les éditeurs pour deux raisons qu'énonce Freixas (2000, p. 39). D'abord parce qu'elles lisent plus que les hommes (selon les statistiques de 1978, 1985 et 1990 du Ministère espagnol de la Culture, citées par Freixas, 2000, p. 38) et portent généralement un grand intérêt à la littérature par/sur les femmes (Freixas, 2000, p. 39). Ensuite, parce que l'image des femmes est plus séduisante que celle des hommes : en effet, les écrivaines qui apparaissent dans les médias populaires ressemblent souvent à des *top-models,* « escritoras modelos y no modelos de escritoras », dira Freixas :

> The more popular a magazine or a television show, the more space the media will provide to a (certain type) of woman. With a more elitist medium, less space will be available to women (Henseler, 2003, p. 2).

Non seulement les médias les plus populaires, mais aussi les éditeurs (re)présenteront ces écrivaines d'abord en tant que femmes, puis en tant qu'écrivains, car ils sont conscients que « la différence fait vendre » (Henseler, 2003, p. 17).

Néanmoins, la visibilité médiatique ne se traduit pas par une présence réelle des femmes dans le champ littéraire espagnol[173], et encore moins par un capital symbolique

[173] Ainsi, dans les ouvrages collectifs possédant un certain prestige littéraire, on observe que les femmes sont presque absentes (Freixas, 2000). L'autre possibilité est de les isoler dans des ouvrages exclusivement écrits par des femmes et qui ne seront lus que par des milieux marginaux et sans beaucoup de transcendance sur la perception de l'écriture des femmes dans le champ littéraire général.
Enfin, si l'on s'attarde aux prix littéraires les plus prestigieux, le pourcentage des femmes couronnées est considérablement inférieur à celui des hommes (Freixas, 2000, p. 79) : 8 % des femmes ont obtenu le prix

accumulé leur permettant de détenir des positions consacrées-consacrantes. Par exemple, la plupart des maisons d'édition sont dirigées par des hommes (Henseler, 2003, p. 13). Bien que les médias insistent sur l'importance des femmes dans le champ éditorial en mettant en relief l'existence des femmes célèbres telles que les éditrices Beatriz de Moura ou Esther Tusquets, il convient de souligner que ces femmes constituent des exceptions plutôt que la règle. Cependant, comme l'indique Henseler, « While women may not head many publishing houses, they do bring their talents and visions to the industry in various departments » (Henseler, 2003, p. 13).

En ce qui concerne la critique, la même situation s'applique : selon l'étude de Freixas (2000), 85 % des critiques sont des hommes. Même si, à l'heure actuelle, la situation est en train de changer pour les raisons que nous venons de mentionner, les données fournies s'appliquent très bien à la période analysée dans cette thèse.

En résumé, à la différence des écrivaines québécoises, les écrivaines espagnoles ne créent pas des instances littéraires distinctes, mais, généralement, essayent d'accéder et de s'intégrer directement au champ littéraire, sans créer préalablement un sous-champ qui leur soit propre. Elles ont toutefois un prix à payer pour accéder au champ directement : soit elles ne contrarient pas « le jeu commercial » (renonçant ainsi à leur légitimation par les instances critiques de prestige), soit elles se laissent attribuer l'étiquette « écriture féminine », une étiquette qui aidera la maison d'édition à vendre leurs œuvres. C'est seulement une fois que l'auteure est consacrée et donc intégrée dans le champ littéraire général qu'elle manifestera explicitement sa réticence, voire le rejet de cette étiquette imposée. À cet égard, Paloma Díaz-Mas, tout en admettant que son œuvre exhibe des préoccupations féministes, rejette l'idée d'une écriture féminine : « A las mujeres que escribimos en España en general nos gusta que nos consideren como escritores, o sea, como un escritor que es mujer »[174] (citée par Ferrán, 1997, p. 339). Care Santos partage cet avis : « Es terrible que siempre se termine hablando del punto de vista femenino y otras estupideces por el estilo »[175] (Henseler, 2003, p. 15). Un grand nombre d'écrivains femmes espagnoles abondent aussi dans ce sens. D'autres, comme Carme

---

Cervantes (depuis sa création en 1975), 13 % le prix national des lettres espagnoles depuis sa création en 1984 et 10 % le prix national de littérature (modalité roman) depuis sa création en 1992.

[174] [Les femmes qui écrivent en Espagne aiment généralement être considérées comme des écrivains, c'est-à-dire, comme un écrivain qui est une femme.]

[175] [Pourquoi finit-on toujours par parler du point de vue féminin et d'autres bêtises du même genre].

Riera, critique et écrivaine influencée par les théories féministes anglo-saxonnes et par le *French feminism*, dira que, bien que l'écriture n'ait pas de sexe, les écrivaines ont inauguré une nouvelle époque, laquelle implique la reprise de la parole féminine et la création par la femme de son propre langage (Mayock, 2004, p. 7). Comme Mayock (2004) le remarque, l'attitude de Riera reflète clairement l'ambiguïté entourant l'« écriture féminine » dans le contexte espagnol : elle parle d'une écriture propre aux femmes en même temps que d'une écriture qui n'a pas de sexe. Adoptant une position conciliante, Freixas (2000, p. 202) est d'avis que « No hay escritura femenina. Lo que hay son temas compartidos por las escritoras e inspirados por situaciones culturales comunes »[176].

La critique

En 2000, date de publication de l'étude de Freixas *Literatura y mujeres*[177], l'attitude de la critique littéraire espagnole envers la production des femmes demeure généralement misogyne, et donc comparable à la situation québécoise d'avant les années 1970. Selon cette étude, la critique établit une équivalence presque axiomatique entre « féminin » et « mauvais »[178], et dans le meilleur des cas, si l'œuvre d'une écrivaine est consacrée par la critique, on dira que l'écrivaine écrit comme un homme, ou encore on ne mentionnera pas explicitement que l'œuvre est écrite par une femme.

Tandis que la critique québécoise au féminin voit le jour et se consolide tout au long des années 70, les premiers balbutiements d'une critique littéraire féministe espagnole n'auront lieu qu'à partir des années 90. Mais c'est surtout à l'aube du XXI^{e} siècle qu'elle commence à se développer avec une plus grande intensité.

---

[176] [Il n'y a pas d'écriture féminine. Il n'y a que des thèmes que les écrivaines partagent et qui partent de situations culturelles communes.]

[177] Freixas mène son étude en 2000, et ses conclusions sont citées dans des études publiées en 2001 et 2003, où on les voit comme des données toujours valables. Bien que l'attitude de la critique ait pu évoluer depuis 2000, ses conclusions peuvent très bien s'appliquer à notre période d'étude, qui finit en 2004.

[178] Freixas (2001, pp. 42-45) analyse les sens donnés au « féminin » dans la critique journalistique et les groupe en quatre catégories :

1) « féminin » équivaut à féministe (le féminisme étant considéré comme un « défaut » littéraire; par contre, ce n'est pas le cas d'autres idéologies, comme, par exemple, l'anti-franquisme), ou à équivalent de « politiquement correcte » et d'opportuniste.

2) « féminin » équivaut à intimiste, émotive, sensible;

3) « féminin» équivaut à commercial, et donc sans qualité littéraire;

4) « féminin» renvoie toujours au particulier et jamais à l'universel.

Étant donné que les œuvres originales de notre sous-corpus ont surtout été étudiées et commentées par la critique québécoise (ou américaine) au féminin, la non-existence ou le manque de consolidation d'une telle critique en Espagne aura certainement un impact sur la réception de leur traduction, qui sera principalement limitée à la critique journalistique.

Le manque de ressources pour la recherche et la nécessité de réorganiser l'institution universitaire espagnole (Nichols, 1992, p. 17) sont à l'origine de la parution tardive d'une critique féministe autochtone. À ces facteurs conjoncturels liés aux traces laissées par le régime franquiste s'ajoute le fait que la plupart des professeures espagnoles qui se sont intéressées à l'écriture des femmes n'ont pas choisi la littérature espagnole comme champ de recherche, mais plutôt la littérature anglo-saxonne[179] (Freixas, 2000, p. 81) ou plus récemment francophone. À cet égard, le modèle québécois de l'écriture au féminin a joui d'un bon accueil en Espagne dans le champ des études francophones (Mata, 2001), qui le perçoivent comme un domaine innovateur et un nouveau paradigme critique intéressant à explorer. C'est notamment le cas des études d'Álvarez Molina et de Fernández (1995), ainsi que celles de Fernández Rodríguez (1993) et de Mata (2005), pour n'en citer que quelques-unes. Par ailleurs, le rôle de ces professeures espagnoles, spécialistes de l'écriture québécoise des femmes, peut être très important dans le cadre du transfert que nous examinons dans cette thèse, car elles peuvent fort bien proposer la traduction de certaines œuvres (par exemple Lídia Anoll, qui a proposé et traduit Anne Hébert, ou encore Carmen Mata, qui assure la promotion de ces traductions en Espagne). Il faut toutefois reconnaître qu'une partie considérable des articles publiés par ces spécialistes sont écrits en français et destinés à un public universitaire spécialisé (et francophile), ce qui parfois n'a guère d'influence sur la réception de ces auteures québécoises dans l'ensemble du champ littéraire cible.

Par ailleurs, et sauf des cas isolés, nous verrons que, jusqu'à très récemment, les hispanistes n'ont guère porté d'attention à la critique et à l'écriture québécoise au féminin, ni d'ailleurs à la production littéraire espagnole des femmes.

[179] Peut-être est-ce en raison de l'origine anglo-saxonne des *Women's Studies*?

C'est en fait dans les universités états-uniennes[180] que s'est développée, depuis la fin des années 70, une importante production gynocritique sur l'écriture espagnole des femmes. Les circonstances socio-historiques bien particulières auxquelles ont été soumises les femmes espagnoles lors du régime franquiste, et par conséquent l'intérêt des chercheures américaines pour la comparaison entre la production littéraire de la génération de l'après-guerre et celle de la période post-franquiste est à l'œuvre. À cela, il faut ajouter l'absence historique en Espagne d'une *identity politics*[181] à l'anglo-saxonne, et donc la tendance à éviter les étiquettes identitaires (Labanyi, 2002). Ces aspects ont énormément attiré l'attention de la critique féministe américaine.

La critique américaine a cependant analysé ces écrivaines espagnoles selon des paradigmes critiques propres : aux postulats de la gynocritique américaine, elles ajouteront constamment ceux de l'« écriture féminine », développés par les théoriciennes du *French feminism* (soit Cixous, Irigaray et Kristeva), qui exercent une grande influence aux États-Unis à partir des années 1980. Curieusement, comme nous l'avons déjà mentionné, les écrivaines espagnoles rejettent l'étiquette « écriture féminine » qu'emploient les critiques américaines, et, plus récemment, les critiques féministes espagnoles pour décrire leurs œuvres.

Si on laisse de côté l'analyse d'une telle imposition et les débats théoriques relatifs à l'essentialisation que comporte le concept d'« écriture féminine » (qui ne fait pas l'objet de notre thèse), ce qu'il faut retenir ici c'est que le débat autour d'une telle écriture est introduit en Espagne par les critiques américaines et que ce débat influencera la nouvelle critique féministe espagnole.

En effet, à l'aube du XXI^{e} siècle, une tradition critique littéraire féministe autochtone commence à se développer avec plus d'intensité. Le but d'une telle entreprise est de créer une gynocritique « made in Spain », et ainsi d'éviter les problèmes liés à

---

[180] Il s'agit de professeures américaines, mais aussi de professeures espagnoles (dont beaucoup sont catalanes) émigrées aux États-Unis.

[181] Comme le dit Mayock (2004, p.13) : « At the start of the twentieth century Spain was already facing a spate of problems that were weakening the national morale. 1898 symbolically signaled the downfall of the Spanish empire, begun so gloriously and powerfully some four centuries before. Yet, by and large, a country in the throes of an identity crisis (as evidenced by the thematic concern over "¿Qué es España?" in the writings of the Generation of 98) had neither the time nor the interest in investing in the separate identity crisis of the socially marginalized female population ». Cette situation a d'ailleurs perduré tout au long du XX^{e} siècle.

l'attitude impérialiste dont les critiques américaines sont accusées. Cette critique se centre non seulement sur l'étude de l'écriture espagnole des femmes et sur la traduction en espagnol des classiques de la théorie féministe (surtout américaine), mais aussi sur la traduction d'œuvres de femmes d'autres origines.

Il est à noter également que bien que l'attitude des critiques nord-américaines puisse paraître impérialiste, un des avantages est l'effet de légitimation que la critique féministe américaine a pu avoir sur l'écriture espagnole des femmes (et, en général, sur l'étude des femmes en Espagne). L'existence aux États-Unis d'un important champ de recherche universitaire sur cette écriture a servi à la légitimer, la validant comme sujet de recherche et ne la limitant pas à sa facette commerciale, comme l'ont fait les éditeurs espagnols.

D'ailleurs, l'influence en Espagne de la critique féministe américaine est assez notoire si l'on regarde les références bibliographiques qui apparaissent dans les articles de la nouvelle critique féministe espagnole. À titre d'anecdote, mentionnons que dans les milieux littéraires féministes espagnols, Nicole Brossard n'est citée que dans deux articles, et ce par une référence croisée : dans les deux cas, c'est l'Américaine Zimmerman[182] qui la cite, et cette citation est reprise dans l'article de Rodríguez (2003) sur la littérature espagnole à thématique lesbienne, ainsi que dans celui de Torras (2000) sur la critique féministe lesbienne. Ainsi, dans les milieux féministes espagnols, il semble que Nicole Brossard soit connue grâce à sa légitimation par la critique féministe américaine.

En somme, même si elle est accusée d'être impérialiste, la critique féministe américaine a exercé une grande influence sur la nouvelle critique espagnole. Cependant, cette dernière a également hérité des caractéristiques propres à la tradition féministe espagnole et, comme le féminisme espagnol, elle repose sur une pluralité axiologique :

> Ranging from the rejection of the feminist label to demands for equal treatment of all minorities, from suspicion about the meaning of "escritura femenina" to a celebration of women's difference, contemporary debates about feminism in Spain represent a wide spectrum of ideologies (Wollendorf, citée par Mayock, 2004, p. 9).

[182] Il s'agit de Zimmerman « Lesbians Like This and That: Some Notes on Lesbian Criticism for the Nineties », dans Sally Munt (éd.), *New Lesbian Criticism. Literary and Cultural Readings*, London, Harvester Wheatsheaf, 1992.

Pas de doute, dans ce spectre de féminismes, ce sont les secteurs critiques féministes différentialistes les plus susceptibles de s'intéresser à l'écriture québécoise au féminin, celle-ci s'inscrivant dans un paradigme qui célèbre la différence. Néanmoins, à l'heure actuelle, cet intérêt demeure limité. Il faudra probablement attendre un peu pour que la critique féministe espagnole (une fois consolidée) s'intéresse davantage à des modèles autres que ceux de la critique anglo-saxonne.

En guise de récapitulation, l'écart entre l'écriture des femmes au Québec et en Espagne n'est pas à négliger. La première distinction que nous considérons essentielle est le fait que tandis qu'au Québec on peut parler de sous-champ de l'écriture des femmes, ce n'est pas le cas de l'écriture des femmes en Espagne, qui constitue un genre plutôt qu'un sous-champ, les femmes n'ayant pas créé d'instances propres, mais ayant participé à l'économie symbolique du champ général. Ce n'est qu'au niveau de la critique, et ce aux États-Unis principalement, que l'on a créé un champ spécifique de recherche sur l'écriture espagnole des femmes. Cette critique, qui se démarque de la critique littéraire dominante existant en Espagne, (critique généralement misogyne) a réussi à légitimer *la literatura española de las mujeres*. Néanmoins, ce qui est encore plus paradoxal c'est que cette critique nord-américaine, impérialiste en même temps que légitimatrice, s'est développée à l'encontre de la volonté des écrivaines espagnoles, qui ne veulent pas se voir attribuer des étiquettes liées à une écriture spécifiquement féminine. Cela diffère énormément du contexte québécois.

Même si la visibilité médiatique des écrivaines espagnoles de la période post-franquiste est très accentuée, cela ne se traduit pas par une accumulation de capital symbolique au sein du champ littéraire. La transformation du champ général espagnol par l'action des écrivaines n'est pas comparable à celle opérée par les écrivaines québécoises, ce qui n'est pas sans effet sur la manière dont les traductions de ce sous-corpus seront reçues.

En ce qui concerne l'écriture proprement dite, si l'on peut voir un grand nombre de similitudes entre la phase pré-féministe de l'écriture des femmes au Québec et la première génération des écrivaines espagnoles de l'après-guerre[183], l'écriture des femmes

[183] Les similitudes à cet égard nous semblent en fait saisissantes. En effet, même si au Québec de l'époque il n'y a pas de dictature, le poids de l'Église est tel que la censure ou plutôt l'autocensure sur l'écriture des

des années 1970 et 1980 de l'un et de l'autre espace présente des différences marquées. Au Québec, les textes des écrivaines de cette époque sont exigeants sur le plan de la lisibilité, la subversion formelle opérée n'ayant pas de limites. De plus, la création du genre de la « théorie/fiction » dont nous avons parlé n'a pas non plus d'équivalent dans le contexte espagnol. Comme points communs, on constate que les écrivaines des deux espaces réfléchissent dans leurs romans sur leur propre création littéraire en même temps que sur leur propre identité en tant que femmes écrivaines.

À partir des années 90, on observe de nouveau des similitudes (comme si les écrivaines espagnoles avaient sauté la phase féministe du contexte québécois) : la multiplication des thèmes et des genres, le passage du « nous » au « je », etc. C'est précisément dans cette période, où l'écart entre l'écriture des femmes des deux champs est moindre, que se situent la plupart des traductions analysées dans le cadre de ce chapitre.

3.3 L'écriture québécoise des femmes en traduction espagnole et catalane (1975-2004)

La première section de ce chapitre a permis de situer les agents appartenant au sous-champ de l'écriture des femmes et leurs prises de position au sein du champ littéraire québécois. La deuxième section, centrée sur le pôle cible espagnol/catalan, a permis de montrer les conditions sociales de production et de circulation de la production culturelle des femmes, conditions auxquelles seront soumises non seulement les productions littéraires autochtones, mais aussi les traductions de notre sous-corpus traductionnel. Comme nous le verrons, ce sont les facteurs structuraux liés à l'état particulier du champ culturel cible et les possibles fonctions qu'ont les traductions en raison de cet état du champ qui sont à l'origine de l'existence et d'une réception particulière de ces traductions.

---

femmes a produit des effets similaires à ceux de la dictature franquiste dans le cadre d'un État confessionnel catholique. Bien entendu, tout cela exclut ce qui se passe malgré la censure; mais, justement, presque tout ce qui se passe malgré la censure ne se passe pas en Espagne : les intellectuels s'exilent surtout en Argentine et au Mexique, où ils fondent des maisons d'édition qui continuent le travail intellectuel qu'ils avaient entrepris en Espagne.

Cependant, nous avons également mentionné en introduction que réduire l'existence de ces traductions aux possibles fonctions (attribuées *a priori*) dans les espaces cibles constitue une forme de rationalisation. Comme l'affirme Buzelin (2005, p. 207-208) :

> The hypothesis that translation is a response to a need is not wrong, but [...] it leaves unexplained, the negotiations, struggles, tensions and basically all the strategies by which a foreign literature [...] makes its way and creates its own space in a domestic literary field.

Pour éviter cette forme de rationalisation, nous avons également eu recours aux stratégies et aux structures déployées par les différents agents et acteurs institutionnels – chacun animé de motivations différentes – dans la création et la négociation d'un espace de réception pour ces traductions au sein des espaces culturels cibles.

Or, le processus de négociation ne se limite pas à ces réseaux institutionnels pas plus qu'il ne s'arrête à la phase d'initiation : une fois que les textes sont hors de la portée des réseaux institutionnels – et loin de leur contexte d'origine –, ils entrent dans les autres réseaux, plus proprement littéraires, des espaces cibles, et se voient réinsérés dans un nouveau contexte où ils ne pourront pas échapper à leur resémantisation axio-idéologique par la communauté d'accueil.

Les modalités de réinsertion et de recontextualisation du matériau transféré seront négociées de nouveau par une collectivité d'agents, notamment les agents des différentes instances des champs littéraires cibles (éditeurs, directeurs de collection, traducteurs, critiques, lecteurs, etc.), dont les *habitus* et les trajectoires influenceront largement cette négociation et les stratégies (conscientes ou inconscientes) qu'ils adoptent.

L'analyse de ces négociations permettra de mettre en relief la nature collective de l'entreprise de la traduction. Saisir la complexité inhérente à l'entreprise de la traduction littéraire dans sa totalité est une tâche ardue : vouloir donner une vision d'ensemble de toutes ses phases et observer des objets différents à partir de perspectives aussi différentes risque de déplaire à ceux qui préfèrent des études beaucoup plus délimitées par leurs objets et par leurs perspectives d'analyse. Là réside une des limites en même temps que l'originalité de cette thèse. La tendance générale en traductologie consiste à ne montrer qu'une partie du grand ensemble ou encore à la « romantiser », comme si une main invisible la guidait. Voilà ce que nous tenterons de faire dans la suite de ce chapitre : mettre en relief « l'anarchie organisée » qui régit les échanges littéraires. Nous

verrons comment tout cela se matérialise par des exemples concrets, d'abord dans un parcours en accéléré de l'ensemble de l'écriture québécoise des femmes en traduction espagnole et catalane, ensuite, plus en profondeur, avec une étude de cas.

Survol du sous-corpus

Le tableau suivant présente le sous-corpus dont nous partons pour l'analyse présentée par la suite. Les astérisques font référence à des cas particuliers dont l'inclusion dans ce sous-corpus sera justifiée plus tard.

Texte cible	Texte d'origine	Date du texte cible	Date du texte d'origine
HÉBERT, Anne, *Les cambres de fusta,* Lleida, Pagès editors	Traduction catalane de Lídia Anoll. Titre original : *Les chambres de bois*, Paris, Édition du Seuil	2001	1958
HEBERT, Anne, *Kamuraska,* Barcelona, Edición de Plaza & Janés	Traduction espagnole de J. María Martinez Monasterio. Titre original : *Kamouraska*. Paris, Édition du Seuil	1972 Réédité chez Plaza & Janés 1977 chez G.P.	1970
TURCOTTE, Élise, *El soroll de les coses vives,* Barcelona, La Magrana,	Traduction catalane de Lourdes Bigorra. Titre original : *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac (édition française d'Actes Sud, 1998)	2001	1991 (édition québécoise) 1998 (édition québécoise et coédition française)
CHEN, Ying, *La ingratitud,* Barcelona, Emecé	Traduction espagnole de María Luz García de la Hoz. Titre original : *L'ingratitude,* Montréal, Leméac (en coédition avec Actes Sud)	1998	1995 (édition québécoise) (coédition française)
BROSSARD, Nicole, *Barroco al alba,* Barcelona, Seix Barral	Traduction espagnole de Pilar Giralt Gorina. Titre original : *Baroque d'aube,* Montréal, L'Hexagone	1998	1995
***SOUCY**, Gaétan, *La niña que amaba las cerillas,* Madrid, Akal Literaria	Traduction espagnole d'Oscar Luis Molina. Titre original : *La petite fille qui aimait trop les allumettes,* Montréal, Boréal (édition française du Seuil, 2001)	2001	1997 (édition québécoise) 2000 (édition française)
***SOUCY**, Gaétan, *La nena que li agradaven massa els llumins,* Andorra, Edit. Limits,	Traduction catalane de Joan Casas	2001	1997
***GAGNON**, Madeleine, *Las mujeres dan la vida, los hombres la quitan,* Barcelona, Crítica	Traduction espagnole de Silvia Furió. Titre original : *Les femmes et la guerre,* Montréal, VLB (édition française de Fayard, 2001)	2001	2000 (édition québécoise) 2001 (édition française)
AGNANT, Marie-Célie, *El libro de Emma*, Tafalla, Txalaparta	Traduction espagnole de José Antonio Jimeno. Titre original : *Le livre d'Emma*, Montréal, Les éditions du remue-menage	2003	2001
ARCAN, Nelly, *Puta*, Barcelona, Seix-Barral	Traduction espagnole de Guadalupe Ramírez. Titre original : *Putain*, Paris, Seuil	2002 Réédité chez Planeta en 2005	2001
ARCAN, Nelly, *Puta*, Barcelona, Columna	Traduction catalane de Pau Joan Hernàndez	2002	2001

Hormis le cas de *Kamuraska*, traduction espagnole publiée pour la première fois en 1972 et rééditée en 1977[184], le reste des productions traduites de ce sous-corpus se situe dans les années 90, et plus précisément à la toute fin des années 90. Comme nous l'avons mentionné, cela n'est pas arbitraire, mais renvoie à l'état du champ culturel espagnol et catalan de cette période.

Une autre constante de ce sous-corpus traductionnel est que toutes les œuvres sélectionnées pour être traduites – sauf *Kamouraska* (1970), *Les chambres de bois* (1958), et *Baroque d'aube* (1995) (qui présente encore un grand nombre de caractéristiques de la « phase féministe ») – appartiennent à ce que l'on a nommé la phase métaféministe. Autrement dit, c'est comme si dans le transfert de l'écriture québécoise des femmes en Espagne on était passé directement de la phase préféministe à la phase métaféministe. En soi, le fait n'est guère surprenant, car nous avons montré que la subversion formelle et la théorie-fiction à la québécoise propres à la phase féministe n'ont pas vraiment d'équivalent dans les champs cibles. À cela s'ajoute bien entendu les difficultés que comporte la traduction des œuvres de cette période.

Kamuraska* et *Les cambres de fusta

Les deux traductions de la phase préféministe, *Kamuraska* et *Les cambres de fusta*, ont connu des sorts différents : tandis que la première est publiée seulement deux ans après la publication de l'original, il faudra attendre quarante-trois ans pour que la traduction catalane des *Chambres de bois* voie le jour.

La traduction de *Kamouraska* est publiée en 1972, moment où il existait encore une censure officielle sur les productions culturelles en Espagne. Par conséquent, la traduction a dû passer par l'évaluation et l'approbation des *Juntas de la Censura*. La comparaison de l'original et de la traduction permet de constater que celle-ci n'a pas subi les effets de la censure, et qu'elle a été publiée intégralement. Les rééditions de 1977 à la

[184] D'où l'inclusion dans ce sous-corpus, qui aborde autant les éditions que les rééditions dans la période comprise entre 1975 et 2004.

fois chez Plaza & Janés et chez G.P. constituent des répliques exactes de la première édition[185].

Basé sur des événements historiques qui ont eu lieu en 1839, *Kamouraska* raconte l'histoire d'Elizabeth Roland, née d'Aulnières, une femme qui, sur le lit de mort de son deuxième mari, Jerôme Rolland, revit l'histoire tourmentée de sa jeunesse : les abus de son premier mari, Antoine Tassy, seigneur de Kamouraska, l'histoire d'amour secrète qu'elle vit avec George Nelson, un médecin américain exilé à Sorel qui finira par planifier avec Élizabeth le meurtre d'Antoine Tassy pour ensuite commettre lui-même le crime.

La thématique de ce roman historique n'est pas problématique vis-à-vis de la censure franquiste, car le programme contestataire et émancipateur d'Élizabeth échouera et l'économie symbolique patriarcale sera rétablie à la fin du roman : Élizabeth ne reverra jamais son amant et, même si elle n'est pas accusée du meurtre de son premier mari, elle sera constamment réprouvée par son entourage. Pour échapper au scandale et sauver son honneur, elle vivra toute sa vie un mariage malheureux avec son second mari mourant : « L'honneur, quel idéal à avoir devant soi, lorsqu'on a perdu l'amour » (*K*, 9).

Hormis ses tentatives d'émancipation, Élizabeth se conforme au modèle traditionnel féminin et catholique d'avant la Révolution tranquille : soumise au mari, mère de nombreux enfants, « un ventre fidèle, une matrice à faire des enfants » (*K*, 11). Si, rétrospectivement et à partir des années 90, la critique littéraire au féminin a mis en relief la dimension libératrice du roman (Fortier, 2001; Sarkar, 2001, etc.), les censeurs espagnols n'y ont vu que la punition du comportement d'une femme adultère condamnée à une vie malheureuse et tourmentée. Rappelons que l'adultère féminin ne sera dépénalisé en Espagne qu'en 1977. Les références bibliques sont également nombreuses dans *Kamouraska*. Bref, aux yeux des censeurs, cette traduction pouvait servir à renforcer le *statu quo*.

En revanche, *Les cambres de fusta* connaîtra une trajectoire différente et il faudra attendre quarante-trois ans pour la voir publiée en catalan, un décalage qui n'a rien à voir avec son pouvoir subversif, mais qui touche plutôt au fait qu'elle est traduite en catalan,

[185] La maison d'édition G.P. appartient à Germán Plaza, qui s'est associé à José Janés pour ainsi former Plaza & Janés. La réédition de G.P. de 1977 n'est pas donc une édition tout à fait différente, mais il s'agit plutôt d'une édition de poche de la version de Plaza & Janés datant de la même année.

et qu'en 1958 les traductions en catalan étaient interdites en Espagne. Le roman n'a cependant pas été traduit vers l'espagnol.

Les chambres de bois relate l'histoire d'une femme, Catherine, orpheline de mère, qui rencontre Michel, jeune fils de seigneur, et devient sa femme. Dans sa nouvelle vie végétative, elle vit enfermée dans les chambres de bois dont seul Michel a la clé. Elle finira par sombrer dans la dépression et tombera malade, puis partira dans un village méditerranéen où elle rencontrera Bruno. Elle en tombera amoureuse et ils commenceront une relation où elle passe du statut d'objet à celui de sujet. Elle finira par retourner chez Michel pour lui remettre l'anneau conjugal et lui dire qu'elle part pour toujours. Comme *Kamouraska,* cette œuvre annonce la révolution sociale qui aura lieu au cours des décennies suivantes au Québec, sans que la dimension féministe ne soit encore très explicite.

Ce n'est donc pas vraiment la thématique subversive qui explique la parution tardive de cette traduction, mais plutôt la langue même de la traduction : pour que la traduction en langue catalane existe, certaines conditions idéologiques et matérielles doivent être présentes. En effet, même si à partir de 1947[186] (depuis 1939 et jusqu'à ce moment, la langue catalane est bannie) l'interdiction pesant sur l'édition des œuvres originales en langue catalane est levée[187], il en va autrement pour les traductions en catalan, qui seront interdites jusqu'en 1962 (Amorós, 2005), car « Reduir la lectura del català a la obra dels escriptors autòctons equivalia a folkloritzar-lo. La flexió administrativa, quant a traduccions, es limità a deixar "reeditar"»[188] (Fuster, 1992, p. 68). Autrement dit, la traduction est utilisée par le régime comme frontière permettant de séparer le provincialisme de l'universalisme : suivant la terminologie de Casanova (2002), Franco enlèvera à la traduction son pouvoir d'accumulation de capital symbolique, c'est-à-dire, son pouvoir de « "nationalise[r] " [traduire dans la langue

[186] En raison de la victoire des Alliés et de la crise économique du pays, Franco se voit obligé de s'ouvrir à l'extérieur et de libéraliser le régime.

[187] Cette permissivité ne s'applique pas à la critique journalistique, qui devra être publiée en espagnol (Vilanova, 2005) : un compte rendu d'une œuvre écrite en catalan doit paraître en espagnol, ce qui paradoxalement contribue à une promotion de l'œuvre catalane. Grâce à cette interdiction, qui dure jusqu'en 1959 (Vilanova, 2005), Franco va (paradoxalement) encourager la promotion de la littérature catalane dans l'ensemble du territoire espagnol.

[188] [Réduire la lecture du catalan à l'œuvre des écrivains autochtones équivalait à le folkloriser. La flexibilité administrative en ce qui concerne les traductions se limite à permettre les « rééditions ».]

nationale] les grands textes universels, soit ceux qui sont reconnus comme capital universel dans l'univers littéraire » (Casanova, 2002, p. 10). Il faudra attendre la mort du *caudillo* et surtout la loi de normalisation linguistique du catalan de 1987 (Llei 7/1987) – qui réglementera l'usage du catalan à l'école, dans les institutions, etc. – mais surtout la loi 1/1998 (Llei 1/1998) pour que la traduction en catalan à partir d'autres langues soit encouragée et financée par le gouvernement catalan. Cette importance de la traduction vers le catalan à partir d'autres langues est clairement relevée dans le programme de subventions à la traduction de l'*Institució de les Lletres Catalanes* (Diari Oficial de la Generalitat de Catalunya, numero 4617-20/04/2006) :

> La vitalitat de la literatura catalana depen, en primer lloc, de les condicions sovint adverses en que es mou la creacio literaria mateixa, pero tambe, en segon lloc, de la incorporacio de les grans obres de la literatura classica universal a la llengua catalana i de la investigacio, promocio i difusio del producte literari en tots els seus ambits[189].

Un autre facteur qui explique la sélection des *Chambres de bois* pour traduction en catalan, et en quelque sorte le décalage temporel par rapport à l'original, est l'existence d'un agent-clé, à savoir Lídia Anoll.

Bien qu'elle se soit concentrée sur la littérature hexagonale au début de sa carrière, elle fait partie du groupe de professeurs d'université de philologie française, qui, surtout à partir des années 90[190], commencent à manifester un intérêt marqué pour des littératures autres que la littérature française. Ce mouvement vers d'autres littératures francophones, et plus précisément la littérature québécoise, peut s'observer dans la liste de ses publications et de ses traductions, et se laisse entrevoir très clairement dans la préface de son livre *Literaturas francófonas de América y Europa* (2006), qui est destiné à présenter au lecteur qui s'intéresse à la littérature en français des productions autres que celles du corpus hexagonal.

La parution des *Cambres de fusta,* traduit par Lídia Anoll, est donc liée à deux facteurs structuraux importants : la possibilité de circulation et l'encouragement de la traduction en catalan à la fin des années 90, ainsi que la constitution d'un champ d'études

---

[189] [La vitalite de la litterature catalane est liee, en premier lieu, aux conditions souvent defavorables ou se developpe la creation litteraire meme, mais aussi, en second lieu, a l'incorporation de grandes oeuvres de la litterature classique universelle a la langue catalane et a la recherche, la promotion et la diffusion du produit litteraire sous toutes ses facettes.]

[190] Intérêt qui est lié à la constitution du champ des études canadiennes et québécoises en Espagne. Rappelons que l'AEEC est créée en 1988, et l'AIÉQ en 1997.

canadiennes et québécoises en Espagne. À ces facteurs, il faut ajouter des facteurs liés à l'état du champ espagnol et catalan à ce moment-là : l'intérêt pour la littérature des femmes et la création de « collections-femme », ainsi que l'importance pour la critique féministe en Espagne et ailleurs de faire connaître des classiques écrits par des femmes de n'importe quelle origine. En fait, comme nous l'avons mentionné, le projet de traduction des *Chambres de bois* voit le jour parce qu'Àngels Santa, professeure à l'Universitat de Lleida et directrice de la collection « Lo marraco blau », collection consacrée à la littérature (universelle) des femmes, (section « Escriptura de donas ») chez Pagès[191], a proposé à Lídia Anoll de traduire un roman en français écrit par une femme.

C'est Lídia Anoll qui a choisi *Les chambres de bois* (communication personnelle, 30 septembre 2006). Cette proposition a certainement été facile à justifier auprès de la directrice de la collection, car en 2001 Anne Hébert – décédée en 2000 – est consacrée par l'institution littéraire, au Québec *et* en France, et en général dans toute la francophonie. Une notice biographique sur Anne Hébert (quatrième de couverture) insiste sur le fait que *Les chambres de bois* (1958) est le début « d'una llarga trajectòria literària, guardonada amb infinitat de premis, que la dugué a ser considerada una de les autores en llengua francesa més importants del segle XX no sols al Quebec, sinó a la francofonia en general »[192]. On mentionne également d'autres romans postérieurs de l'auteure, tels que *Kamouraska* (1970), *Les enfants du sabbat* (1975) et *Les fous de Bassan* (1982), romans qui ont été couronnés par des prix français d'importance (le Prix des Librairies de France pour *Kamouraska*, mais surtout le Prix Femina pour *Les fous de Bassan*). Le fait d'indiquer dans la notice biographique que l'auteure a été consacrée non seulement au Québec, mais aussi dans l'ensemble de la francophonie (pour ne pas dire explicitement la France), rend compte d'une tension paradoxale : on veut profiter de la consécration de l'auteure par la critique française, mais en même temps on ne veut pas reconnaître explicitement la centralité symbolique du champ littéraire français, illustration du rapport paradoxal que le champ littéraire québécois entretient avec le

[191] Pagès est une petite maison d'édition située à Lleida et fondée en 1990. Elle publie en catalan des œuvres qui appartient au champ de production restreinte. La plupart de ses collections sont dirigées par des professeurs de l'enseignement supérieur en littérature, en philosophie, en histoire, etc.

[192] [d'une longue trajectoire, couronnée par un grand nombre de prix, grâce auxquels, elle sera considérée comme l'une des plus grandes auteures en langue française du XX^{e} siècle, et cela à la fois au Québec et dans l'ensemble de la francophonie.]

champ littéraire français, et ce, malgré l'insistance actuelle de certains écrivains pour affirmer que « le centre n'est plus le centre » (*Le Devoir*, 24 mars 2007, p. f2). Nous reviendrons sur ce point à la fin de ce chapitre.

À ces facteurs macrostructuraux sociaux et littéraires s'ajoutent la trajectoire de la traductrice (ainsi que le capital symbolique qu'elle a accumulé au fil de cette trajectoire), qui lui a permis d'établir des contacts chez Pagès et de sélectionner un auteur à traduire (alors que, normalement, c'est l'éditeur qui choisit). De plus, son *habitus* spécifique (autrement dit, son expertise littéraire) lui a permis d'enrichir la traduction d'un appareil paratextuel soigné qui présente l'auteure et la traduction à la communauté cible catalane. Anoll inclura sur la quatrième de couverture une notice biographique relative à la trajectoire littéraire d'Anne Hébert (présentée comme auteure québécoise plutôt que canadienne) et un résumé de l'œuvre, presque identique à celui que l'on trouve dans un article publié par Anoll en 1996[193]. La langue de ce paratexte n'a rien à voir avec les formules « chocs » utilisées pour vendre certains *best-sellers*. Il s'agit d'une traduction clairement destinée à une élite universitaire issue des études littéraires. Anoll inclut également une préface de six pages, où l'on peut trouver des résonances de son article de 1996. Dans cette préface, elle met en relief avant tout la densité poétique du roman, de ce « novel·la poema », comme elle le dénomme (p. 5-6) : « les associacions d'alguns mots són del tot xocants : adjectius o adverbis que constitueixen doblets que la lògica rebutja; imatges que sorprenen per les seves evocacions casolanes enmig d'un univers poètic teixit de somnis, mots que sols la llicència poètica pot admetre i que ens demanen una certa habilitat intel·lectual...»[194], d'où ses difficultés à traduire le langage poétique de l'œuvre hébertienne.

Anoll mène également une analyse intertextuelle de l'œuvre, et elle signale les résonances du recueil de poèmes *Le Tombeau des rois* dans *Les chambres de bois*, ainsi que dans des œuvres postérieures comme *Kamouraska* (sans, curieusement, mentionner à

[193] « Amors i identidad a l'obra d'Anne Hébert, "Les chambres de bois" » dans *Amor e identidad* (dir. Angels Carabí, Marta Segarra Montaner), Barcelona, PPU, 1996, pp. 221-232.

[194] [Les associations de certains mots sont tout à fait choquantes : des adjectifs ou des adverbes qui forment des doublets que la logique rejette; des images qui étonnent en raison de leurs évocations familières dans un univers poétique tissé de rêves, des mots que seulement la licence poétique peut admettre et qui exigent une certaine habileté intellectuelle...]

aucun moment que cette œuvre a été traduite en Espagne, comme si cette traduction n'existait pas... Peut-être parce qu'il s'agit d'une traduction en espagnol ?).

De toute évidence, le décalage temporel entre l'original et la traduction a permis à la traductrice-critique de porter un regard sur *Les chambres de bois* qui diffère de celui qu'elle aurait porté si la traduction avait été publiée dans les années suivant la publication de l'original et antérieurement à la reconnaissance officielle d'Hébert. Ce nouveau regard émanant de l'analyse rétrospective s'observe également dans la dimension (pré)féministe des *Chambres de bois* qu'Anoll met au premier plan dans cette préface : elle conçoit le roman comme un discours féministe anticipé qui « pot llegir-se també en clau d'una ideologia en vies de transformació, consitueix [sic] l'afirmació de una revolta que condueix a l'alliberament, per fràfil que aquest ens pugui semblar »[195] (p. 10).

Enfin, il convient de souligner que même si la dimension québécoise n'est pas privilégiée dans cette préface, à la fin de celle-ci, Anoll situe bien l'œuvre originale dans la période pré-Révolution tranquille, et donc dans un contexte spécifiquement québécois plutôt que canadien.

Étant donné que cette traduction est en principe destinée à un public restreint – « [...] la novel·la que ens ocupa no és una novel·la per ésser llegida com a passatemps »[196] (p. 9), écrit Anoll – il n'est pas étonnant de constater qu'elle n'ait capté l'attention que de la critique universitaire espagnole ou catalane : c'est Anoll elle-même, dans son rôle de critique, qui lui a consacré deux articles élaborés. L'un est écrit en catalan et fait partie d'un ouvrage collectif consacré à l'écriture des femmes de diverses aires culturelles; il est publié en 1996, donc antérieurement à la publication même de la traduction, ce qui a pu servir à préparer sa réception. L'autre est un article en français publié en 2003 qui porte sur les références bibliques dans l'œuvre romanesque d'Anne Hébert.

Quant aux facteurs liés à la sélection de *Kamuraska*, ils semblent être bien différents : le rôle des réseaux institutionnels des espaces sources en ce qui concerne l'exportation et la promotion de la littérature québécoise n'est pas une variable à considérer à cette époque, car ils sont presque inexistants. Le traducteur, José María

[195] [peut se lire comme l'indication d'une idéologie en voie de transformation, qui constitue l'affirmation d'une révolte conduisant à la libération, quelque fragile qu'elle puisse nous paraître.]
[196] [Le roman dont il est question ici n'est pas un roman léger.]

Martínez Monasterio, ne semble pas non plus avoir un rôle central dans la sélection de l'œuvre à traduire : selon le peu de renseignements trouvés à son sujet[197], on sait qu'il a fréquemment traduit pour la maison d'édition Plaza & Janés, et que sa production traduite, qui s'élève à un total de 25 traductions, se situe entre les années 70 et 80. Il traduit de l'anglais et du français des genres et des auteurs divers, surtout de la paralittérature, mais aussi des auteurs consacrés tels que Nabokov. Mais ce qui nous intéresse surtout c'est qu'A. Hébert est le/la seul-e auteur-e québécois-e ou canadien-ne qu'il a traduit-e. Il est donc permis de penser que c'est la maison d'édition Plaza & Janés qui lui a proposé la traduction, une traduction qui ne compte ni préface, ni notice biographique de l'auteure ni paratexte présentant Anne Hébert au public espagnol. Figure seulement, sur la bande de couverture, un résumé de *Kamuraska*, qui reprend les éléments de l'édition française[198] – passion, fureur et neige – et qui rend le roman « exotique » aux yeux du lecteur espagnol. Ces mêmes éléments sont repris sur l'image de la couverture (voir annexe II).

L'éditeur a indiqué (communication personnelle avec Silvia Duso, département commercial de Plaza & Janés, 18 mai 2007) que le dossier sur *Kamuraska* n'existe plus (en raison de la date de publication)[199]; il est donc impossible de savoir exactement ce qui a motivé la traduction de cette œuvre. Cependant, nous pouvons avancer plusieurs raisons possibles. D'abord, le succès commercial et critique de *Kamouraska* en France, « le plus gros succès de librairie enregistré par un roman canadien en France et l'objet d'un panégyrique critique sans précédent » (Gerols, 1984, p. 12)[200]. Ensuite, l'intense politique de promotion menée par le Seuil a certainement influencé le choix de faire traduire cette œuvre. La consécration de l'œuvre (qui obtiendra le Prix des Libraires) par l'institution littéraire française, en plus du fait que celle-ci ne remettait pas en question le *statu quo* du

[197] Les seuls renseignements trouvés proviennent du Catalogue de la Bibliothèque nationale d'Espagne.
[198] La phrase provocante de la bande de couverture de *Kamouraska*, « Une histoire d'amour, de fureur et de neige », avait exercé une grande influence sur la critique française (Gerols, 1984, p. 162).
[199] Cependant, est-ce que la date « lointaine » peut justifier la destruction de ce dossier? Cela signale un des vrais problèmes de l'industrie éditoriale actuelle, soit le rythme accéléré des productions (et donc la disparition prématurée des livres en librairie et de leurs dossiers), l'offre massive de livres, bien supérieure à la demande, et la dépersonnalisation du métier d'éditeur, qui devient de plus en plus un homme d'affaires en quête du *best-seller*...
[200] La première édition de *Kamouraska* s'est vendue presque exclusivement en France, en librairie : un tirage de 90 781 pour une vente de 85 743. Ensuite, le Seuil a lancé une édition de poche, tirée à 115 747 exemplaires et vendue exclusivement au Canada (Gerols, 1984, p. 35). Ce succès de vente en France est assez exceptionnel pour une œuvre d'une auteure québécoise à l'époque, voire pour aujourd'hui.

champ littéraire espagnol de l'époque, ont certainement influencé une maison d'édition espagnole aussi connue que Plaza & Janés à prendre la décision de traduire *Kamouraska*. Or, on sait bien que la traduction littéraire, y compris celle d'œuvres qui se sont démarquées à l'étranger, n'est généralement pas un placement sûr et que, comme l'affirme Olivier Bétourné, vice-président général de Fayard (Sapiro, 2002, p. 88) : « [...] il n'y a pas de logique de transfert de succès ».

Nous n'avons pas pu obtenir le chiffre de ventes pour la traduction espagnole, mais le fait que la traduction ait été rééditée chez Plaza & Janés en 1977, puis publiée en édition de poche chez G.P. aussi en 1977, pourrait signaler que les ventes ont été suffisantes pour justifier cette réédition et l'édition de poche. Du point de vue de la critique littéraire journalistique ou universitaire, nous n'avons pas trouvé un seul compte rendu dans l'aire culturelle cible, mais il faut signaler que la plupart des journaux consultés – et notamment les suppléments culturels – n'existaient pas au début des années 70. Pourrions-nous donc conclure que *Kamuraska* a constitué un succès de vente acceptable mais non nécessairement critique? Il est vrai que Plaza & Janés a une préférence pour les *best-seller*s, tendance encore plus accentuée de nos jours. En effet « los mejores best-sellers nacionales e internacionales »[201] est la formule choisie pour décrire cette maison d'édition sur le site de Random House Mondadori, le groupe éditorial dont elle fait partie depuis 2001.

Malgré les différences, une constante ressort de l'analyse de ces deux traductions des œuvres d'Anne Hébert : dans les deux cas, l'original a été publié en France par une maison d'édition prestigieuse, Le Seuil, et a été légitimé par la critique française et consacré par des prix français. Cela veut-il dire que la traduction de la littérature québécoise « passe » nécessairement par Paris, « banque centrale symbolique » (Casanova, 1999)? Il est encore risqué de faire une telle affirmation. Nous reviendrons sur cet aspect et dresserons un bilan à la fin de ce chapitre.

Le besoin de redéfinir la maternité : *El soroll de les coses vives*

Le décalage entre original et traduction est aussi observable dans d'autres traductions de ce sous-corpus, notamment dans *El soroll de les coses vives.*

[201] http://www.randomhousemondadori.es/Sellos/SellosFicha.aspx (consulté le 20 juin 2008).

Cette traduction catalane du *Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte, est publiée en 2001 chez La Magrana, maison d'édition en langue catalane, dix ans après l'original. Elle paraît dans la collection « Les ales esteses » (les ailes déployées), une collection consacrée à la fiction autochtone et étrangère appartenant principalement au sous-champ de production restreinte. C'est la directrice éditoriale de La Magrana, Anik Lapointe, qui a proposé la traduction de cette œuvre (communication personnelle avec Anik Lapointe, 11 décembre 2006). Cela n'est pas étonnant si l'on tient compte de l'origine québécoise de l'éditrice et de sa connaissance approfondie des champs littéraires québécois et catalan. Elle reconnaît également l'intérêt des éditeurs catalans pour la littérature québécoise, tout en insistant sur le fait que les affinités idéologiques entre le Québec et la Catalogne ne justifient pas la publication d'œuvres québécoises, mais que « la obra tiene que gustar por su propio valor » [l'œuvre doit plaire en elle-même] (*Ibid.*).

Aux critères de « valeur littéraire » et de pertinence de l'œuvre à traduire pour le catalogue de La Magrana mis de l'avant par Anik Lapointe s'ajoute sans nul doute la subvention reçue du Conseil des Arts pour la traduire (à laquelle l'éditrice d'origine québécoise attribue une grande importance). Mais est-ce que ces facteurs sont suffisants?

Il serait réducteur de limiter le pourquoi de cette traduction aux facteurs mentionnés : si l'on va plus loin, on observe que ce choix pourrait également être lié à d'autres facteurs (littéraires) structuraux propres à l'état de l'écriture espagnole-catalane des femmes de cette période.

Madres e hijas, une anthologie en espagnol composée de récits traitant de la relation mère-fille et écrits par des écrivaines espagnoles reconnues (telles que Carmen Laforet, Carmen Martín Gaite, Esther Tusquet, Almudenas Grandes, etc.), verra le jour en 1996. L'idée de ce projet vient de l'écrivaine et critique Laura Freixas, qui, quand sa première fille est née, a voulu lire une littérature reflétant ses expériences. C'est à ce moment qu'elle a commencé à mener des recherches pour se rendre compte que, en effet :

> en toda la literatura occidental había una ausencia que clamaba al cielo : la maternidad, en particular la relación madre-hija. No es por azar que las pocas novelas, todas muy recientes que hablan de ello (como *El club de la buena estrella* de Ami Tan o *Entre mujeres* de Waltraud Anna Mitgustch o *La*

> *mala hija* de Carla Cerati) hayan vendido decenas de ejemplares y mi libro se encontraba en el mismo caso por las mismas razones[202] (Freixas, 1997, p. 19).

Elle se réfère, bien entendu, à une maternité (re)définie par les femmes et se démarquant de sa représentation traditionnelle.

L'éditeur de la maison d'édition espagnole Anagrama sera très réceptif à l'idée de Freixas et lui demandera de mener à terme son projet. *Madres e hijas* s'est vendu à plus de 40 000 exemplaires en 1996, et a connu treize rééditions depuis sa publication. Selon Freixas, ce chiffre de ventes signale qu'il existait effectivement un besoin qui n'avait pas été comblé auparavant (Freixas, 1997, p. 19), un besoin que l'éditeur a su voir... Étant donné les profits potentiels des œuvres traitant d'une telle thématique, et vu le succès de l'anthologie de Freixas, les éditeurs se lanceront dans des projets similaires : *El soroll de les coses vives* se situe vraisemblablement dans le cadre de cette entreprise éditoriale.

La relation mère-fille a été une des thématiques privilégiées par l'écriture québécoise au féminin[203]. On amorce au Québec une réflexion sur ce qu'est une maternité définie par les femmes : « On prend conscience qu'[...]'être mère ne signifie [pas] accomplir son destin individuel de femme » (Caron, 2002, p. 126), et on constate que « parmi les textes qui placent une mère en position de sujet, ceux qui offrent des représentations plus actuelles de la maternité demeurent, malgré tout, peu nombreux, et ce, même dans la dernière décennie » (Caron, 2002, p. 126). Élise Turcotte est du même avis, et relate ainsi son expérience :

> Je n'ai pas trouvé beaucoup de descriptions de mères qui me convenaient, explique l'écrivain. C'est souvent une *mater dolorosa* ou un personnage qui répond à une idéologie, derrière lequel il y a un discours, un personnage qui n'est pas romanesque. Moi je voulais une vraie mère qui fait de vraies choses, qui s'occupe de sa fille et qui aime ça et faire de cet amour un amour romanesque. En même temps, je voulais instaurer ce rapport sur le mode de la passion (Côté, *La Presse*, 1991, p. C1).

---

[202] [dans toute la littérature occidentale, il existait une absence flagrante : la maternité et en particulier la relation mère-fille. Ce n'est pas par hasard si les rares romans qui en parlent (tous très récents, comme *El club de la buena estrella* d'Ami Tan ou *Entre mujeres* de Waltraud Anna Mitgustch ou *La mala hija* de Carla Cerati) se sont très bien vendus et que mon livre se trouvait dans cette catégorie pour les mêmes raisons.]

[203] Il s'agit, cependant, d'une thématique qui a suscité un grand nombre de débats parmi les féministes, car pourquoi privilégier la maternité quand c'est précisément la maternité qui a été une puissante excuse pour reléguer les femmes à la vie privée, les excluant ainsi de la sphère sociale? Même s'il s'agit d'une redéfinition de la maternité qui place la femme en position de sujet, est-ce que cette thématique n'irait pas à l'encontre de l'accès des femmes à l'universel? N'a-t-on pas affaire ici à une manière de ghettoïser la littérature écrite par les femmes? De réduire leur lectorat? Voilà la posture des féministes dites universalistes. Néanmoins, étant donné qu'au Québec le féminisme le plus répandu est différentialiste, cette thématique a reçu un bon accueil.

Nous avons vu qu'en Espagne, Freixas lançait exactement le même appel que Turcotte, et cela a certainement pu guider le choix de l'éditrice de la Magrana, qui a vu le rapprochement possible entre les deux champs culturels.

Du début à la fin, le roman de Turcotte s'oriente autour du quotidien de la relation mère-fille. Rien de plus, rien de moins, pour ce qui est de l'argument. Cependant, la critique québécoise a relevé la manière novatrice d'aborder cette relation : pour la première fois dans le roman québécois une mère parle avec passion et douceur de son expérience quotidienne de la maternité; « pour la première fois ou presque dans le roman québécois, une mère livre sa propre subjectivité sans pour autant que soit étouffée la voix de sa fille » (Saint-Martin, 1999, p. 283-284). De plus, le roman de Turcotte, « ce poème, ce chant d'amour » (Saint-Martin, 1999, p. 284), a été loué pour la qualité poétique de sa prose : « un roman avec une aisance exceptionnelle, transportant dans l'ouvrage de prose une grâce de l'image, un sens musical du rythme qui font merveille » (Marcotte, *L'Actualité*, 1992, p. 75).

La critique journalistique catalane, tout en remarquant la simplicité du roman « Una història senzilla i enormement humana » (*Avui*, 23 avril 2001, p. XXIV), « una història d'aparença banal » (Secura, *Avui*, 29 mars 2001, p. XV), a également mis de l'avant le style du roman, un style « planer i depurat però molt punyent. L'estil de prosa que sovint trobem en escriptors que, com Turcotte, primer s'han dedicat a la poesia. La recerca del mot just per tal de connectar de manera directa amb les emocions del lector »[204]. De même, l'auteure de ce compte rendu a relevé la chose suivante (*Ibid.*) :

> ¿què fa que una narració en aparença tan despullada pugui ser tan suggerent? ¿És la tria dels fets que s'expliquen? ¿Com és que la descripció d'un entorn quotidià ens condueixi a un ambient molt més ampli i emotiu? ¿És perquè Turcotte, formada en el llenguatge poètic, converteix una història d'aparença banal i fins i tot avorrida en un bon exemple de sensibilitat estètica? [205]

En ce qui concerne la marque de la réénonciation dans ce même compte-rendu, elle est complètement gommée : même si l'on indique au début qu'il s'agit d'une traduction de Lourdes Bigorra, l'éloge de l'écriture poétique du roman ne fait jamais allusion au fait

[204] [style simple et épuré, mais poignant. Le style de prose que l'on peut souvent trouver chez des écrivains qui, comme Turcotte, se sont d'abord consacrés à la poésie. La recherche du mot juste pour pouvoir communiquer avec les émotions des lecteurs.]

[205] [Comment un récit apparemment aussi dépouillé peut être si suggestif? Est-ce en raison du choix des faits qu'il raconte? Comment la description du quotidien peut-elle donner lieu à quelque chose de plus vaste, a une telle charge émotive? Est-ce parce que Turcotte, poète de formation, transforme une histoire d'apparence banale, et en fin de compte ennuyeuse, en un exemple de sensibilité esthétique?]

qu'il s'agit d'une traduction. L'auteure du compte rendu agit comme si on était devant l'original, comme si l'œuvre de Turcotte n'avait pas été filtrée par la traductrice, un agent avec un *habitus* et une trajectoire donnée[206]. Comme le style de l'original est réussi, la traductrice est effacée. Reste à savoir si Secura aurait oublié la traductrice si la prose poétique de la traduction n'avait pas été « à la hauteur » de l'original.

Le compte rendu de *Avui* met également de l'avant la thématique de la relation mère-fille, en particulier la question de la séparation, dure, mais en même temps nécessaire entre la mère et la fille. Le conflit mère-fille présent dans un grand nombre de romans est ici absent; au contraire, la relation est tout à fait idéalisée : « Marie ja era tota la meva vida, però sabia molt bé que jo no havia de ser tota la seva. En fi, no per sempre »[207] (Secura, 2001, p. XV).

À la différence des traductions antérieurement analysées, la traduction de Turcotte ne passe pas nécessairement par la légitimation de l'institution littéraire française. Le prix décerné à Turcotte pour *Le bruit des choses vivantes* est un prix littéraire canadien (Louis Hémon), comme d'ailleurs, tous les autres qu'elle a reçus. L'œuvre n'a pas particulièrement attiré l'attention de la critique française, mais de la critique québécoise, critique dont la valeur légitimatrice apparaît en filigrane sur la quatrième de couverture de la traduction catalane : « Una narració senzilla i punyent que va captivar els lectors i la critic del Quebec »[208]. Par la suite, sur cette même quatrième de couverture, on présente des extraits de critiques parues dans des revues littéraires québécoises (notamment *Lettres québécoises*, *Le Sabord* et *Québec français*). Autrement dit, la maison d'édition catalane reconnaît la valeur légitimatrice de la critique québécoise.

Quant à l'origine québécoise de Turcotte, elle a été mise en relief dans le péritexte de la traduction catalane, notamment sur la quatrième de couverture, ainsi que dans la

---

[206] Lourdes Bigorra travaille comme traductrice littéraire – elle n'est pas écrivaine ni professeure universitaire (Lapointe, 11 décembre 2006) – principalement pour les maisons d'édition La Magrana et La Campana. Elle traduit de la fiction en catalan et des essais en espagnol. Sa production se situe à partir des années 90 et porte principalement sur des auteur-e-s d'expression allemande et française, et plus rarement anglaise (Henri Troyat, Tahar Ben Jelloun et Herman Hesse pour ne citer que les plus connus). Elle traduit aussi bien de la fiction pour adultes que pour la jeunesse. On ne peut pas dégager de vraies tendances de genre ou d'auteurs dans sa production de traductions, ce qui laisse à penser qu'elle ne choisit pas les œuvres qu'elle traduit, mais qu'elles sont plutôt proposées par les maisons d'édition pour lesquelles elle travaille.

[207] « Maria était déjà toute ma vie, mais je savais très bien qu'il ne fallait pas que je sois toute la sienne. Enfin pas pour toujours » (*Le bruit des choses vivantes*, 13).

[208] [Un récit simple et émouvant qui a captivé les lecteurs et la critique du Québec.]

notice biographique. Pourtant, le compte rendu d'Aida Secura dans *Avui* la présente comme une auteure « canadenca » plutôt que québécoise, comme on aurait eu tendance à le penser en raison de la philosophie catalaniste d'*Avui* (et donc de l'appui aux revendications identitaires d'autres « petites » nations comme le Québec). Peut-être est-ce parce que Turcotte ne se définit pas elle-même en tant que Québécoise, mais comme une « Nord-américaine qui parle français » (*Sypnosis*, 13, été 2000)?

L'original a d'abord été édité chez Leméac en 1991, et, sept ans après, une fois que l'œuvre avait fait ses preuves au Québec, il a été réédité chez Leméac, en coédition avec la maison d'édition française Actes Sud. Bien qu'il n'y ait pas eu de légitimation de la part de la critique française dans ce cas-là, ici encore la présence de la France demeure constante (c'est d'ailleurs la seule œuvre de Turcotte rééditée par une maison d'édition française). Tout compte fait, le passage par la France n'a peut-être pas seulement à voir avec la consécration critique par le centre français, mais relève également d'une question relative à des aspects plus commerciaux liés à la promotion et à la distribution de l'original : en effet, les maisons d'édition françaises assurent une meilleure diffusion et visibilité de la littérature québécoise à l'étranger.

Gerols constatait en 1984 (pp. 89-90), date de publication de son œuvre *Le roman québécois en France*, que plusieurs facteurs expliquaient les difficultés de diffusion des éditeurs québécois. Nous ne retenons ici que ceux qui sont liés à la promotion du roman et à ses droits de traduction. En premier lieu, le manque d'expérience en marketing et une sorte de mépris par rapport à des considérations purement commerciales de la part des éditeurs québécois (un mépris qu'ils peuvent se permettre grâce à l'aide financière du gouvernement fédéral, qui « vient [...] minimis[er] ou annul[er] les pertes monétaires [sic] »). Ensuite, le fait que l'éditeur québécois doive passer par l'entremise d'un distributeur qui n'est pas spécialisé (un handicap majeur), et, qui plus est, le fait que les distributeurs ne disposent ni du budget publicitaire ni des relations nécessaires à la promotion du roman, dont la promotion des droits de traduction. Tout cela fait en sorte que l'appareil promotionnel des éditeurs québécois soit beaucoup moins efficace que celui des grands éditeurs français, qui mettront en place des politiques de promotion agressives servant non seulement à vendre le roman en France, mais aussi ses droits de traduction. Il n'est donc pas étonnant que ce soient les auteur-e-s québécois-e-s publié-e-s

ou coédité-e-s en France qui ont surtout attiré l'attention des éditeurs espagnols et catalans.

Ces handicaps, annoncés par Gerols en 1984, constituent-ils encore aujourd'hui des obstacles majeurs? Est-ce que le rôle de promotion des réseaux institutionnels canadiens et québécois, surtout à partir des années 90, n'a pas été suffisant pour combler ces lacunes? Ou peut-être que l'appui institutionnel est, tout compte fait, contre-productif, car en sachant qu'ils amortiront leurs pertes, l'action et les stratégies de vente des éditeurs québécois ne sont pas aussi efficaces que celles des éditeurs français ou des éditeurs espagnols, à peine subventionnés[209]?

La ingratitud et El libro de Emma

La thématique de la relation mère-fille est aussi au cœur des deux autres traductions de notre corpus, à savoir *La ingratitud* de Ying Chen (1998) et *El libro de Emma* de Marie-Célie Agnant (2003). Cependant, le traitement de cette relation n'est pas idéalisé, comme dans le roman de Turcotte.

La ingratitud (traduction de *L'ingratitude*, 1995), publiée en 1998 par la prestigieuse maison d'édition Salamandra (autrefois Emecé) raconte l'histoire de Yang Zi, une jeune Chinoise qui, déjà morte au début du roman, relate les circonstances qui l'ont menée à se suicider : une mère possessive et manipulatrice. Comme l'indique Saint-Martin (1999, p. 301) : « la relation mère et fille est chargée de conflits exacerbés par les contraintes sociales, notamment par la féminité que la mère doit, de gré ou de force, transmettre tel un cadeau empoisonné ». Yang Zi se rebelle contre cette féminité et plus généralement, contre l'entreprise familiale et les traditions ancestrales de la Chine contemporaine où se situe le roman. L'auteure du compte rendu paru dans *Avui* sur *La ingratitud*, Anna M. Gil, qualifie cette Chine de « castradora, immobilista, tancata » [castratrice, statique et fermée] (*Avui*, 9 avril 1998). D'autres comptes rendus de la presse espagnole mettent également l'accent sur le contexte chinois du roman, qui est« insólito para el lector » (*Diario 16*, cité dans la couverture de la traduction), et sur la situation d'oppression subie par la protagoniste de *La ingratitud,* une situation qui est généralisée

[209] Hormis des aides à l'exportation, les éditeurs espagnols ne reçoivent pas de subventions à l'édition provenant du gouvernement central espagnol.

et vue comme « la opresión que vive la juventud china » [l'oppression subie par la jeunesse chinoise] (De la Fuente, *El País*, 26 décembre 1999). L'origine chinoise de Ying Chen, son choix du Canada ou du Québec comme pays d'accueil (et le français comme langue d'expression) et son appartenance au « grupo de la diáspora »[210] (Ayén, *La Vanguardia*, 8 décembre 2000) constituent les éléments constamment évoqués par la critique journalistique espagnole et catalane pour parler de l'auteure de *La ingratitud.*

Dans le cadre de « l'écriture migrante au féminin » (selon la dénomination qu'on lui a donnée au Québec) à laquelle appartient *La ingratitud*, les identités migrante, de femme, et d'écrivain s'imbriquent l'une dans l'autre à la manière des poupées russes (Mata, 2005). Mais précisons que c'est l'identité migrante[211] qui capte principalement l'attention de la critique journalistique espagnole. Pour cette raison, nous avons décidé d'analyser *La ingratitud*, mais aussi *El libro de Emma* dans le chapitre suivant consacré à l'écriture migrante. Il est à noter que Ying Chen est l'auteure de notre corpus qui a attiré le plus d'attention de la critique journalistique espagnole[212], et que, comme nous le verrons, les raisons de cette attention médiatique, ainsi que le choix de traduire ce roman, ont peu à voir avec la réflexion sur la condition féminine contenue dans le roman. Ces raisons touchent plutôt à la fascination actuelle pour « las mujeres de otros mundos » (Ayén, *La Vanguardia*, 8 décembre 2000), « las escritoras de culturas remotas» (De la Fuente, *El País*, 26 décembre 1999), ces nouvelles voix. Exotisme ou intérêt littéraire réel? Comme nous venons de le dire, cet aspect sera développé plus tard.

Il en est de même pour *El libro de Emma*, traduit par la maison d'édition Txalaparta, une petite maison d'édition indépendante basque qui s'intéresse beaucoup à la diversité et aux voix des écrivains migrants. À travers Flore, une interprète, Emma (une descendante d'esclaves noirs) transmettra la vision de son monde, de sa négritude,

---

[210] Ying Chen est présentée aussi bien par l'éditeur que par la critique comme une Chinoise qui habite à Montréal, au Canada (seulement dans *La Vanguardia* on mentionne explicitement le Québec). Il en va de même pour M.-C. Agnant, présentée comme auteure haïtienne qui habite au Canada. On insiste toujours sur le pays d'origine, mais aussi sur le fait qu'elles écrivent à partir d'un autre espace, ce qui les rend plus « exotiques » aux yeux des éditeurs et de la critique espagnols.

[211] Si, à première vue, *L'ingratitud* a peu à voir avec l'expérience de la migration, le roman peut être lu, sur le plan symbolique, comme « a narrative of separation and uprootedness, exile, and loss of family and "homeland"» (Yeager, 2004, p. 141). Les parents sont lus comme les symboles de son pays d'origine et la mort comme le passage douloureux à un autre espace, un passage aussi douloureux que libérateur pour la protagoniste.

[212] Nicole Brossard occupe la première place dans le cadre de la critique journalistique catalane.

de sa condition de femme noire, et la malédiction que « sa peau noire de femme » lui fait subir, une malédiction qu'elle ne voudra pas transmettre à sa fille Lola. C'est la dimension « migrante » du roman qui a influencé le choix de faire traduire M.-C. Agnant par Txalaparta, d'où notre choix de reporter son analyse au chapitre suivant.

Enfin, en ce qui concerne le « passage » par la France des originaux de ces deux traductions d'écrivaines migrantes québécoises, il faut dire que *La ingratitud* a été non seulement publiée en 1995 chez Leméac en coédition avec la maison d'édition française Actes Sud, mais que Ying Chen a été acclamée par la critique française. Le transfert Québec-Espagne via la France est encore une fois présent.

En revanche, on ne peut pas dire la même chose du *Livre d'Emma* : l'auteure n'a pas attiré (encore?) l'attention de l'institution française et l'original n'a pas été édité, coédité ou réédité par une maison d'édition française avant la date de publication de la traduction espagnole.

Néanmoins, il n'est peut-être pas inutile de rappeler que *Le livre d'Emma* a été traduit par une petite maison d'édition en Espagne, Txalaparta, sans grand capital symbolique, et donc sans un puissant appareil de diffusion[213]. Aurait-on ici un des possibles effets de la non-légitimation ou de la non-publication de l'original en France?

Barroco al alba et *Puta* : deux pôles opposés

En 1998, trois ans après la parution de l'original au Québec, *Barroco al alba* de Nicole Brossard voit le jour en Espagne chez Seix Barral. Étant donné que c'est sur ce texte que se fondera une des études de cas présentées plus tard, limitons-nous ici à dire que si nous privilégions une analyse approfondie de cette traduction, c'est parce qu'il s'agit de l'œuvre dans notre sous-corpus la plus politisée du point de vue féministe et la plus marquée, du point de vue de sa production, mais aussi de sa réception, par un contexte socio-historique et littéraire bien spécifique. Par conséquent, il sera fort

[213] Il faut noter que le reste des traductions espagnoles de ce sous-corpus ont été publiées par des maisons d'édition dotées d'un grand capital symbolique (Seix Barral), ou économique (Plaza&Janés), ou appartenant à des groupes éditoriaux comptant un puisant appareil de diffusion (Crítica); et, à la limite, à des maisons de taille moyenne (Emecé et Akal).

intéressant d'analyser ce qui se passe lorsqu'elle est transférée à un espace socioculturel différent, comme celui de l'Espagne des années 90.

De l'autre côté du spectre des traductions, là où les traductions sont destinées au champ de grande production et plus facilement « transposables » à d'autres contextes socio-culturels, se trouve *Putain* de Nelly Arcan, également publiée par Seix Barral pour la version espagnole, et Columna pour la version catalane.

Putain est le premier roman de la Québécoise Nelly Arcan. Sa narratrice, une jeune étudiante en lettres, raconte sa vie d'escorte de luxe. Cynthia, son nom de prostituée, relate ses rencontres avec les clients, le mépris qu'elle a de son métier, mais aussi ses réflexions pour comprendre les causes qui l'ont incitée à devenir une putain. Cette réflexion se situe surtout au niveau individuel (une mère déprimée, apathique et délaissée par le père, et un père omniprésent, de mentalité janséniste, mais qui en même temps fréquente des prostituées plus belles et plus jeunes que sa mère), et aborde aussi le niveau social (la dictature de l'image pour les femmes, qui sont scrutées par le regard de l'Autre). Arcan décrit ainsi comment son roman a vu le jour (citée par Navarro, 2001) :

> C'est arrivé de façon assez banale : j'ai commencé à écrire un journal, il y a un an et demi, où je me racontais, réfléchissais sur mon passé, sur mon histoire; mais aussi sur la féminité, sur les hommes et les femmes. Puis je me suis dit qu'il fallait continuer; j'ai demandé à un psychanalyste que je respecte beaucoup, qui est aussi conférencier (le conjoint de Suzanne Jacob), de m'aider à travailler. Il m'a encouragée à continuer, à approfondir mon sujet. Et m'a suggéré de l'envoyer au Seuil.

Publié au Seuil, *Putain* deviendra immédiatement un succès de vente et de critique[214] en France et au Québec grâce à l'attention médiatique qu'on lui a portée, au côté polémique, certains diraient « choquant » ou un peu « racoleur », du récit, mais surtout grâce aux efforts de l'éditeur qui, comme l'indique Perron (2001), « a bien pris soin de marquer le roman du sceau du scandale, en entretenant la confusion entre la narratrice, une prostituée, et l'auteure, qui a elle-même pratiqué le métier ». Cette confusion est bien réussie grâce également au choix d'un genre aussi ambigu que l'autofiction. Serge Doubrovski (cité par Darrieussecq, 1996, p. 368) définit ce genre comme suit :

> [...] l'autofiction est un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on retrouvera la mention *roman* sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiégétiquement

[214] La réception critique de *Putain* a été aussi controversée que variée : quelques critiques ont porté l'œuvre aux nues, tandis que d'autres l'ont tout simplement qualifiée de littérature exhibitionniste. Quoi qu'il en soit, la critique aussi bien journalistique que littéraire lui a porté une attention soutenue.

> sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples « effets de vie[215] ».

La problématique principale autour de l'autofiction concerne son rapport à la vérité : il s'agit d'une forme très paradoxale où tout est à la fois vrai et faux. En ce qui concerne *Putain,* il n'y a aucun pacte autobiographique, si « feint » soit-il : Arcan n'énonce nulle part qu'il s'agit d'une autobiographie. Mieux encore, l'identité de la narratrice de *Putain* demeure inconnue tout au long du texte : « mon nom de baptême que je refuse et que vous ne saurez pas car il a été choisi par ma mère » (*Putain*, 122). En ce qui concerne le paratexte, dans une entrevue avec Geneviève Paiement (2002, p. 3), Nelly Arcan se prononce ainsi sur le genre de *Putain* :

> The experience that led me to write is real, but what I've written is not real. Once I started writing, I exaggerated, deformed and invented things. For instance, the parents in the book are not my parents, even though they share some characteristics. I don't believe in pure autobiography, just as I don't believe in pure fiction because there's always a bit of the writer's truth in it.

Mais il semblerait qu'en France, Arcan ait dit le contraire…

À ce « mystère », qui a attiré l'attention médiatique, il faut ajouter le choix du titre, ainsi que la couverture « choc » chez Points (filiale de poche des éditions Le Seuil) – qui montre le ventre, le bassin et les cuisses d'une femme jeune debout, la main gauche insérée dans sa culotte (voir annexe II) – image qui en appelle au voyeurisme du/de la lecteur/lectrice.

D'après Arcan, cependant, le livre est pourtant souvent loin de cette question : même si *Putain* parle de sexualité, il ne porte pas principalement sur le plaisir ou le désir sexuel[216] :

> Ce livre est d'abord un discours, je n'y décris pas de scènes érotiques, je ne dépeins pas d'images sexuelles. Ce n'est pas non plus une exploration de ma propre sexualité. Il n'y a aucune représentation du plaisir, je ne donnerai pas cette satisfaction au lecteur (Arcan, citée par Navarro, 2001).

Tous ces aspects, cependant, plutôt que le livre en tant que tel, ont permis à son auteure de se faire connaître en France et au Québec, et ce, selon certains critiques, au détriment de la réflexion sur son écriture ou de la dimension « féministe » du roman.

---

[215] Par « effet de vie », Darrieussecq (et, bien avant, Barthes) entend les « effets de réel » qui tendent à faire croire au lecteur que c'est bien le récit de la vie de l'auteur qu'il est en train de lire.

[216] Néanmoins, il y certains moments du roman où le discours de Cynthia pourrait être perçu comme étant pornographique. En général, cependant, il s'agit surtout d'un discours graphique et cru des rapports sexuels qu'elle entretient avec ses clients; elle ne s'y complait pas, même si, à certaines reprises, le cynisme affiché pourrait faire croire le contraire…

En ce qui concerne l'écriture d'Arcan – ce « stream of consciousness » à l'anglo-saxonne et ces longues phrases sans points –, elle a autant été louée que critiquée. Quel que soit le cas, et sans entrer dans le débat controversé autour de la qualité ou non qualité littéraire de *Putain*, il est à noter que ce récit autofictif a été en 2001 en lice pour de prestigieux prix littéraires, notamment le prix Femina et le prix Médicis, ce que mentionne la notice biographique contenue dans la traduction espagnole du roman chez Seix Barral. Ce fait, par ailleurs, est considéré comme très important (4 sur une échelle de 5) dans le questionnaire auquel Booket a répondu concernant la traduction espagnole de *Putain* :

Quant à la dimension « (post)féministe » du roman, elle constitue un sujet quelque peu épineux qui divise la critique.

Tandis que, d'une part, de nombreuses critiques ne voient dans *Putain* qu'un livre qui est le fruit de la misogynie ambiante, d'autres auteures (Puhl, 2005; Brown, 2006, Boisclair, 2007, etc.) mettent en relief l'attitude contestataire de la narratrice de *Putain*. Selon celles-ci, Cynthia avance une critique sévère de la marchandisation du corps féminin, créant de cette manière le lien entre l'état soumis de la prostituée dans *Putain* à l'oppression historique des femmes dans l'ensemble de la société patriarcale de type capitaliste :

> «ce n'est pas avec le premier client [qu'elle est] devenue putain» (52), mais qu'en effet «[elle n'avait] pas le choix, [qu']on [l]'avait déjà consacrée putain avant de l'être» (15): «je l'étais bien avant, dans mon enfance de patinage artistique et de danse à claquettes, je l'étais [même déjà] dans les contes de fées» (52), constate-t-elle (*Putain*, cité par Puhl, 2005, p. 94).

À cet égard, d'après ce groupe d'auteures, le récit d'Arcan dépasse donc la sphère privée « pour rejoindre la sphère publique puisqu'Arcan narre la subjectivité en liaison avec une oppression antédiluvienne, à savoir celle de la femme prise dans le trope masculin de la prostitution » (Brown, 2006, p. 63).

Selon Puhl (2005), tout en y prenant part, Cynthia dénonce la dictature de l'image, le culte à la beauté féminine qui transperce actuellement notre société de consommation à travers les médias et la télévision, dans les magazines, dans la publicité et qui contrôle, enferme et chosifie plus que jamais le corps de la femme :

> Si je me trouve laide, c'est peut-être à cause de toutes ces filles, enfin il me semble, à cause de ces schtroumpfettes de magazines empilés là qui me défient de les détailler, une par une et toutes les mêmes, les schtroumpfettes à la télé et dans les rues, ces jeunes poupées de quatorze ans qui annoncent la nouvelle crème pour les rides (*Putain*, pp. 35-36).

À cet égard, la narratrice de *Putain* se réfère à elle-même comme une schtroumpfette, terme qu'Arcan explique en entrevue :

> As for the term "Smurfette" in the cartoon, she is the only female of the village. She's pretty and blonde, wears high heels and a little white dress. Every other Smurf has personality traits, but Smurfette is characterized only by the fact that she is feminine. And that's what you see held up as ideal in women's magazines, to live only for your feminity (Interview de Geneviève Paiement avec Nelly Arcan, 2002, p. 4).

Ainsi, Puhl (2005, p. 94) soutient que « Cynthia démontre que sa vraie révolte ne repose plus sur la démarche prostitutionnelle elle-même, mais sur son discours qui renonce aux doctrines patriarcales, telle que la religion et la psychologie, et qui dénonce le mythe de la beauté comme un emprisonnement actuel du corps féminin ».

Rappelons également que la prostitution était un sujet brûlant d'actualité et qui divisait les féministes en 2001 au moment de la publication de *Putain*, et qu'il l'est encore aujourd'hui : les prostituées sont-elles victimes au deuxième degré, auquel cas il faudrait absolument abolir cette forme d'esclavage sexuel, ou au contraire, la prostitution peut-elle être un métier choisi, « les travailleuses du sexe » étant maîtres de leur corps?

Bien que pour Cynthia, une étudiante en littérature, la prostitution soit un choix délibéré, elle le déplore tellement, se sent tellement rabaissée au statut d'« animal domestique » (*Putain*, 50), de machine à produire du plaisir, qu'elle voit la mort comme la seule solution possible. Si, en principe, en devenant une prostituée de luxe, elle exprime une certaine résistance aux modèles de la vierge et de la mère établis par le patriarcat et par l'institution de la famille, elle ne réussira pas pour autant à échapper à son troisième modèle, celui de la putain (qui, au moins, est rémunérée pour ses services).

Le tumulte médiatique généré en France autour de la nature autobiographique de *Putain*, le choix d'un sujet d'actualité comme celui de la prostitution, et le fait que *Putain* ait été en lice pour les prix Médicis et Femina, ont influencé le choix de faire traduire ce récit chez Seix Barral[217]. Concrètement, dans le questionnaire auquel le groupe Planeta (au nom de Booket et de Seix-Barral) a répondu sur les raisons à l'origine du choix de faire traduire cette œuvre, on accorde une grande importance (quatre sur une échelle de cinq) au fait que le livre ait été en lice pour les prix Femina et Médicis et la même importance à la thématique de l'œuvre (prostitution, critique de la féminité); on accorde 3

[217] Voir le questionnaire envoyé en annexe III.

points (important) à son succès de vente en France, et, enfin, on n'accorde aucune importance à l'origine québécoise ou canadienne de l'œuvre. Si d'un côté, comme nous le verrons lors de l'analyse de *Barroco al alba*, la politique de cette maison encourage le choix d'auteurs en rupture avec le moule du conformisme et du conventionnel, de l'autre – et afin d'être en mesure de prendre le risque d'investir dans des auteurs moins commerciaux –, il faut choisir des auteurs qui constituent des placements plus sûrs, c'est-à-dire des auteurs « commerciaux » qui ont fait leurs preuves à l'étranger et qui, en principe, comme Nelly Arcan, laissent présager un succès de vente. Ayant vendu 80 000 exemplaires en français et ayant été traduit dans une douzaine de langues (Laurin, *Le Monde*, 15 octobre 2004, p. 4), *Puta* tombait dans cette catégorie.

La traduction espagnole de *Putain*, *Puta*, publiée en 2002 chez Seix Barral, sera rapidement rachetée par la maison d'édition Planeta, du même groupe éditorial, et publiée en 2005 en édition de poche chez Booket (filiale qui publie les éditions de poche des maisons d'édition du groupe Planeta). Dans le cadre de cette dernière édition, on a changé un élément important, la couverture. Si l'édition de 2002 de Seix Barral présentait une couverture discrète, – on voyait les longues jambes croisées d'une femme portant des chaussures à talon et une jupe au dessus du genou, assise à côté d'un homme bien habillé dans un bar, son pied touchant légèrement et sensuellement le tibia de l'homme (voir annexe II) – l'édition de poche chez Booket reprend exactement la même couverture « charnelle » de l'édition française publiée dans la collection Points et mentionnée antérieurement. Il s'agit d'un changement qui n'a rien d'innocent : Grupo Planeta/Booket à l'image du Seuil, a voulu un roman « exhibitionniste » pour attirer l'attention et ainsi rentabiliser son rachat des droits de traduction de cette œuvre.

Le « coup » médiatique créé par les éditeurs espagnols autour de l'écriture des femmes, et dont nous avons parlé antérieurement, s'applique également au cas de certaines traductions, dont *Puta*. En plus d'une couverture qui se base sur l'idée que le sexe fait vendre, l'édition de poche chez Booket inclut également en quatrième de couverture une photo du visage (Barbie) de Nelly Arcan. Malgré tous ces efforts, l'édition de poche de Booket n'a vendu que quelque 2 900 exemplaires (courriel de Booket, 15 mai 2007), moins que d'autres traductions de ce sous-corpus, qui n'ont pas eu

besoin de mettre en place une telle stratégie de marketing pour vendre plus d'exemplaires.

Quant à la version catalane, *Puta*, elle est de Pau Joan Fernández et est publiée chez Columna en 2002. La couverture (voir annexe II) est beaucoup moins sensationnaliste que celle de Planeta : elle montre une jeune femme dans l'eau; son regard est sensuel et profond, ses cheveux sont mouillés, l'eau lui arrive au cou et quoique immobile elle semble sur le point de se noyer.

L'existence de cette traduction catalane appelle un commentaire.
En effet, étant donné que celle-ci est parue la même année que la traduction espagnole (2002), et qu'en 2002, 94,7 % de la population habitant la Catalogne lit l'espagnol – dont 45,6% lit couramment en espagnol et catalan, et 5 % lit seulement en catalan (Gremi d'editors de Catalunya, 2003) – il n'est pas inutile de souligner que cette traduction répond moins à un besoin linguistique, qu'à un besoin identitaire. Comme l'indique Alzuela, directeur de Columna : « El enemigo no son las otras editoriales en catalán, el enemigo son las editoriales en castellano »[218], (cité par Puntí, *El País*, 15 septembre 1999). Par conséquent, aux obstacles liés au nombre limité de personnes qui lisent en catalan s'ajoute la concurrence de la version espagnole de *Putain*, parue la même année, et plus tard, l'édition espagnole de poche (5 euros moins chère!). Néanmoins, cette histoire n'est pas si malheureuse, puisque la traduction catalane a reçu une subvention à la traduction de l'*Institució de les Lletres Catalanes*. Il s'agit donc d'une entreprise identitaire qui ne coûte pas trop d'argent à l'éditeur, et qui, de plus, est susceptible de générer des profits, si limités soient-ils[219].

Puta n'a pas non plus été un succès de critique. Hormis quelques brèves mentions et annonces relatives à la parution de la traduction espagnole et catalane, comme celle de Peri-Rossi qui qualifie le récit de « confession libidineuse » (*La Vanguardia*, 12 janvier 2003), ou celle qui parle d'un récit à ne pas recommander à des « sensibilidades estrechas »[220] (C.B., *La Vanguardia*, 24 novembre 2002), nous n'avons trouvé que deux

[218] [L'ennemi ce n'est pas les autres maisons d'édition qui publient en catalan, mais celles qui publient en castillan.]
[219] Malheureusement, l'éditeur ne nous a pas fourni de chiffres de ventes pour cette traduction catalane.
[220] On joue ici avec les deux sens du mot *estrecha* : au sens d'« étroit d'esprit » et au sens d'une personne « coincée ».

comptes rendus dans les revues et les journaux consultés : l'un très court en espagnol dans la revue *Leer* (2003) et l'autre beaucoup plus détaillé en catalan dans *Avui* (2001).

Dans *Leer*, on présente un résumé de l'histoire familiale de la narratrice, sans insister sur les autres dimensions du récit. En revanche, dans *Avui*, après avoir averti le lecteur que « D'entrada, el llibre, publicat en català per Columna, se'ns presenta com un lot fet a mida per atraure l'atenció del públic i dels mitjans: títol tendenciós que ressona a insult, una autora sexi de tan sols 26 anys que el qualifica de *ficció autobiogràfica,* llenguatge cru, etcètera »[221], elle affirme tout de suite que « el cert és que el relat va més enllà »[222](Braco, *Avui*, 31 octobre 2001, p. XI.). Par la suite, elle met en relief la problématique sociale que le récit soulève quant à la prostitution, et plus généralement en ce qui concerne la féminité (*Ibid.*) :

> El seu intent de fugida no aconsegueix trencar amb el cordó umbilical que la uneix amb la seva infantesa i acaba buscant la raó de les seves anades i vingudes entre "els vòmits i els clients, entre l'anorèxia i la puteria", mentre viu en un conflicte permanent amb si mateixa i amb la imatge que la societat exigeix de la dona. Qüestiona les veritats universals sobre la feminitat; parla de l'odi, de la desesperança, de la resignació, de la tirania de la bellesa i del sexe[223].

Il est évident que l'auteure de ce compte rendu, Barbara Branco, est au courant de la réception critique en France, car elle mentionne, tout en les démentant, les parallélismes que la critique française a établis entre *Putain* et *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet[224].

En ce qui concerne l'origine québécoise de l'auteure ou le contexte montréalais dans lequel se situe l'action, ils ne sont aucunement mentionnés dans le compte rendu d'*Avui* et seulement évoqués rapidement dans *Leer*, où Cynthia est plutôt présentée comme une escorte *canadienne* qui habite à Montréal. Ce qui n'est pas étonnant, car le contexte québécois n'est qu'une toile de fond dans ce roman. D'ailleurs, les éditeurs catalan et espagnol n'ont mis en relief l'origine québécoise de l'auteure que dans la notice biographique de la bande couverture, où elle est identifiée comme une Québécoise

---

[221] [À première vue, le livre, publié en catalan par Columna, se présente comme un produit fait sur mesure pour attirer l'attention du public et des médias : un titre tendancieux, un peu comme une insulte, une auteure sexy de 26 ans seulement qui qualifie le livre de fiction autobiographique, un langage cru, etc.].

[222] [le fait est que le récit va bien au-delà.]

[223] [Sa tentative de fuir ne la mène pas à briser le cordon ombilical qui la relie à son enfance et elle finit par chercher la justification de ses va-et-vient dans « les vomis et les clients, l'anorexie, et la putasserie » tandis qu'elle vit en conflit permanent avec elle-même et avec l'image de la femme qu'exige la société. Elle remet en question les vérités universelles autour de la féminité, elle parle de la haine, du désespoir, de la résignation, et de la tyrannie de la beauté et du sexe.]

[224] Car Arcan ne parle pas, selon Branco, de désir ou de plaisir dans son récit.

qui fait des études littéraires à Montréal, une notice qui reprend d'ailleurs presque littéralement celle de l'édition originale française dans la collection Points.

Enfin, quant aux traducteurs de *Puta*, la traductrice de la version espagnole est Guadalupe Ramírez, une traductrice littéraire qui travaille souvent pour Seix Barral et qui traduit du français et de l'italien. Elle a notamment traduit plusieurs œuvres de l'écrivaine italienne Susanna Tamaro. Il est fort probable qu'elle n'ait pas choisi de traduire *Putain*, mais qu'elle l'ait fait sur la proposition de Seix Barral. Le traducteur de la version catalane, Pau Joan Hernàndez, est en revanche beaucoup plus connu sur la scène littéraire catalane, car il est écrivain en plus d'être traducteur, critique littéraire et collaborateur de plusieurs maisons d'édition. Il a publié de la poésie, mais s'est surtout consacré à la littérature pour la jeunesse en catalan (et il s'est auto-traduit une fois en castillan), domaine dans lequel il a été primé à plusieurs reprises. Il est également le traducteur de textes de notre corpus de littérature pour la jeunesse, soit *El gos salsitxa i els lladres de diamants* des Québécois Raymond Plante et André Melançon. Dans le cadre de la littérature pour adultes, il a traduit en catalan des auteurs aussi importants que Mary Wollstonecraft Shelley, Andrei Makine et Louisa May Alcott.

Malgré sa position centrale au sein du champ catalan, ce n'est pas Pau Joan Hernàndez qui a choisi la traduction, mais Columna qui la lui a proposée (communication personnelle, 19 juillet 2007). À cet égard, Hernàndez précise qu'il n'avait pas lu *Putain* auparavant et qu'il tente d'éviter des lectures préalables pouvant créer des attentes sur le livre à traduire (une attitude qui peut s'avérer contre-productive, comme nous le verrons pour le cas de *Barroco al alba*) : « Quiero entrar en el texto sin saber nada de él ni de sus repercusiones, casi como si lo escribiera »[225] (rappelons qu'il est lui-même écrivain). Il qualifie son expérience de traduction de *Puta* d'obsédante, comme sa narratrice, et en tant que lecteur, il dit trouver le personnage « a ratos algo difícil de creer » [par moments difficile à croire]. Il précise, cependant, qu'il a aimé le fait que « la obra intente un acercamiento objectivo a un tipo de personaje que siempre ha tenido en la literatura un tratamiento tópico y superficial »[226].

[225] [Je veux entrer dans le texte sans rien savoir de lui ni de son retentissement, presque comme si je l'écrivais.]
[226] [l'œuvre essaie d'approcher objectivement un type de personnage qui a toujours eu en littérature un traitement banal et superficiel].

La niña que amaba demasiado las cerillas

Passons à un autre *best-seller* québécois, mais cette fois, sans tumulte médiatique, *La petite fille qui aimait trop les allumettes* de Gaétan Soucy, qui fait également partie de notre corpus.

La petite fille (1998, Boréal), traduit en espagnol chez Akal en 2001 et en catalan chez Límits en 2000, est la seule œuvre écrite par un homme dans le sous-corpus associé aux femmes. Néanmoins, le questionnement que soulève le roman justifie son inclusion dans ce type d'écrits.

En effet, dès le début du roman, Soucy met en question le rapport sexe/genre ou, autrement dit, le rapport sexe biologique/sexe social (Mathieu, 1991) et montre que le genre ne traduit pas le sexe, mais qu'il s'agit d'une correspondance construite, fruit d'un processus identitaire culturel. Le roman s'ouvre avec la découverte par l'instance narrative de son père pendu dans sa chambre. On découvre progressivement que ce père, déséquilibré après la mort de sa femme, avait décidé d'élever ses deux enfants de sexe différent de la même manière, de leur assigner les mêmes tâches, voire de les appeler tous deux « fils » sans employer leur nom.

Ainsi, dans les six premiers chapitres, l'énonciation se fait au masculin de sorte que les lecteurs croient qu'il est question d'un personnage masculin. Au début du roman, même si « le narrateur » est conscient qu'il n'a pas « de couilles » [227], le fait que son père s'adresse à lui au masculin – et non selon son sexe biologique – déterminera sa vision du monde. Mais lors qu'« il » se rend au village pour trouver un cercueil, et qu'il rencontre pour la première fois les villageois, « l'Autre », il se rend compte (et le lecteur avec lui) qu'il est une femme. À la suite de cet événement, l'énonciation se fait graduellement au féminin, en alternant parfois avec le masculin (indissociable du générique)[228], jusqu'au moment où elle se fait complètement au féminin, ce qui reflète la prise de conscience de la narratrice, par ailleurs enceinte, de son statut de sujet féminin. À la fin du roman,

[227] « Il y a eu une fois, il m'est arrivé une vraie calamité, je crois que j'ai perdu mes couilles [...] et ça s'est mis à saigner depuis. Mais c'est égal, père savait que c'était moi le plus intelligent de ses fils [...]. Couilles, pas couilles » (*PF*, 79).

[228] Voici un exemple : « Et comme je suis une petite chèvre farouche [...], je vais appliquer aux mots le genre des putes et les accorder en conséquence, même si je demeure le fils de mon père et le frère de mon frère selon la religion. Je veux dire que je dirai la suite de mes chagrins et lamentations en parlant de moi comme si j'étais une sainte vierge, avec enflures et ruisseaux de sang saisonniers, cela désennuiera ma détresse » (*PF*, 85).

Soucy propose la vision utopique d'un monde au féminin, où le masculin n'aurait pas de droit d'entrée : Alice, la protagoniste, imagine un monde avec son enfant où « personne ne viendrait mettre ses sales sabots dans notre existence avec ses couilles » (*PF*, 177).

La libération de la narratrice à la fin du roman, après la mort du père et l'écroulement de son domaine, a mené la critique au féminin québécoise à soulever la perspective féministe du roman de Gaétan Soucy, un féminisme d'ailleurs différentialiste car, comme l'indique Paterson (2002, p. 305) : « Toute bénéfique et euphorique soit-elle, cette libération comporte néanmoins une vision sexuelle identitaire qui empêche le texte, en dernière analyse, de dépasser un régime axé sur la différence sexuelle ». Autrement dit, paradoxalement, Soucy finit par confirmer la (fausse) prémisse naturaliste selon laquelle le genre traduit le sexe, prémisse qu'il avait remise en question au début du roman en nous faisant réfléchir à la nature arbitraire de la sexuation.

Malgré cette « contradiction », Soucy présente une réflexion intéressante autour de l'importance du langage, et particulièrement du genre linguistique en tant que manière de catégoriser les êtres et de leur imposer une vision particulière du monde. Comme le dira Butler, « Bodies cannot be said to have a signifiable existence prior to the mark of their gender » (1990, p. 8). Les catégories de sexe sont imposées, entre autres, dans et par le langage.

Néanmoins, la critique journalistique espagnole et catalane ne semble pas avoir retenu cette réflexion autour de la dissociation sexe biologique/sexe social. Bien que le fait que les critiques-journalistes aient décidé de ne pas en parler n'a rien de surprenant, la question n'est pas pour autant moins problématique, car comment doit-on désigner le personnage principal? En employant des mots épicènes tels que « le personnage » ou le « protagoniste », « l'instance narrative » ou encore en indiquant les deux genres, en disant « le narrateur/la narratrice »? Si la critique au Canada prête attention à cette question, en va-t-il de même pour la critique journalistique catalane ou espagnole? Dans le cas de la première, nous avons trouvé un compte rendu dans *Avui* (Alsina, 5 avril 2001) où il est clair que l'auteure évite de parler du narrateur/narratrice, car le sexe de celui/celle-ci est l'une des plus grandes surprises que réserve du roman. En revanche,

dans les trois comptes rendus publiés dans la presse espagnole[229], on parle toujours de la « narratrice », sans égard au mystère qui plane sur le sexe de l'instance narrative.

Dans tous les cas, il faut se demander si cette (non) problématisation du rapport sexe/genre a quelque chose à voir avec les traductions en tant que telles. Un parcours des six premiers chapitres de la version espagnole et catalane signale que c'est peut-être le cas : tandis que dans les six premiers chapitres de la traduction catalane, à l'image de l'original, le narrateur parle sans exception au masculin, dans la version espagnole on trouve des entorses à ce choix narratif. Par exemple, à la page 15 : « Di un puñetazo sobre la mesa ofendida » (Je frappai du point la table, outré. *PF*, p. 17), et à la page 54 : « [...] si se repara en mi boca abierta y mis nalgas alzadas como si de ellas fuera a surgir un pedo, bien se puede creer que soy una piedra, pero se ignora que estoy extraordinariamente activa en lo de dentro cuando tengo un ataque » (« [...] à voir ma bouche bée et mes fesses dressées comme s'il allait en surgir une comète, on peut penser que je suis une pierre, mais ce qu'on ignore c'est que je suis extrêmement actif en dedans quand j'ai une figette », *PF*, p. 62).

En sachant que le protagoniste est une femme, Óscar Luis Molina, le traducteur de l'espagnol, à la différence du traducteur catalan Joan Casas (aussi un homme), a établi (inconsciemment[230]) une correspondance homologique entre sexe et genre, correspondance qui traduit sa propre conceptualisation de ce rapport, malgré l'effort de Soucy (du moins au début du roman) pour montrer son caractère arbitraire. Ce qui est quand même étonnant, c'est que le réviseur de la maison d'édition n'ait pas relevé ces inattentions de taille[231]. Le réviseur s'est-il fait prendre dans le même piège? Ou peut-être s'agit-il d'un effet de la perspective différentialiste de Gaétan Soucy?

---

[229] Il s'agit notamment de : « Soucy explora el lenguaje de la infancia en 'La niña que amaba las cerillas » de Juan Carlos Merino, *La Vanguardia*, 19 avril 2001; « La (inquietante) intimidad de la familia » d'Isabel Núñez, *La Vanguardia*, 14 septembre 2001; et « Las declinaciones del dolor » de Marcos Giralt Torrente, *El País*, le 4 août 2001.

[230] Nous insistons sur le caractère inconscient de ces erreurs car, sauf ces deux exceptions, l'énonciation se fait au masculin dans les six premiers chapitres. Une autre possibilité serait que le traducteur ait voulu donner des pistes...

[231] Quand nous lui avons posé la question sur ces entorses, Jésus Espino, directeur de la maison d'édition Akal (en entretien, 14 janvier 2008) s'est montré étonné. Il a confirmé qu'il y avait eu une révision de la traduction et que, d'habitude, le réviseur ne vérifie pas seulement le texte espagnol, mais le compare aussi avec le texte français.

Il convient de souligner que d'autres aspects liés à ce roman et à ses traductions (notamment la québécité/l'universalité du roman, et donc le rapport de l'éditeur, du traducteur et de la critique catalane vs. espagnole à l'Autre québécois du texte de départ; etc.) seront abordés au chapitre 5 de cette thèse.

Enfin, en ce qui concerne le « passage » par la France, il demeure encore dans ce cas-ci une constante : si la première édition de ce roman de Soucy est publiée chez Boréal en 1997, il sera réédité au Seuil en 2000, une fois l'œuvre acclamée par la critique française et Soucy décrit comme un des « meilleurs romanciers d'expression française et, sans doute, la plus incontestable révélation de ces dernières années » (Lepage, *Le Monde*, 19 mars 1999). Les traductions espagnole et catalane sont publiées justement après la publication et la légitimation du roman en France et, comme nous le verrons au chapitre 5, l'éditeur accorde une grande importance à la légitimation française.

Las mujeres dan la vida, los hombres la quitan

La dernière traduction que nous analyserons dans le cadre de ce survol est *Las mujeres dan la vida, los hombres la quitan*, traduction espagnole de l'original *Les femmes et la guerre* (2000), publiée chez la maison d'édition espagnole Crítica en 2001.

Son inclusion dans ce sous-corpus pourrait surprendre à première vue, car il ne s'agit pas d'un récit fictionnel. En effet, *Les femmes et la guerre* est né d'un projet conçu par Madeleine Gagnon, en collaboration avec une journaliste de Radio-Canada, Monique Durant, et visant à comprendre le rôle des femmes dans la guerre. Pour ce faire, elles se sont rendues en Macédoine, au Kosovo, en Bosnie, en Israël-Palestine, au Liban, au Pakistan et au Sri Lanka. Le livre de Madeleine Gagnon a donc pour but de faire entendre la voix des femmes qu'elle a rencontrées. Cependant, on est loin du reportage. *Les femmes et la guerre* est avant tout un projet d'écriture où Madeleine Gagnon transcende le réel. L'auteure précise qu'elle « n'[a] pas voulu avoir une objectivité journalistique » (Chantal, *La Presse*, 2000, p. B-3). Il s'agit donc d'une réalité entrée en littérature et filtrée par la parole poétique de l'écrivaine : « sa parole est poésie et son écoute des autres est poésie aussi, tout ce qu'elle reçoit et entend du monde est filtré, traité, transformé par les rythmes impérieux des chants qui l'habitent » (Nancy Huston, citée par Lemay, 2002). Le texte de M. Gagnon alterne constamment entre le dedans et le

dehors, entre « la retranscription fidèle de l'histoire racontée et ses retombées en soi » (Audet, 2002) : « Moi-même, je suis intervenue dans *Les Femmes et la guerre* mais, de façon générale, c'étaient les personnes qu'on rencontrait » (Gagnon, citée par Caroline Chabot, 2005). Ce « De façon générale » est un modalisateur qui indique que Gagnon est consciente que la frontière entre la réalité et la fiction dans son œuvre est poreuse. Il s'agit donc d'une œuvre à mi-chemin entre le reportage, le documentaire d'histoire contemporaine et la fiction

Les approches critiques ont mis en relief le caractère relatif de la notion de fiction et le fait que la fiction est ce qui est reconnu comme tel par une communauté interprétative. De plus, à notre époque postmoderne, les textes appartiennent à plus d'un genre et cette hybridation est pleinement acceptée (au Québec, ce sont d'ailleurs des féministes comme Gagnon qui ont inauguré cette hybridité générique en tant que forme de transgression[232]). Laissant de côté les possibles objections à l'inclusion de cette œuvre de M. Gagnon dans notre corpus de fiction, nous avons donc voulu adopter une perspective inclusive et ainsi retenir *Las mujeres dan la vida, los hombres la quitan.*

Las mujeres dan la vida, los hombres la quitan (littéralement, les femmes donnent la vie, les hommes l'ôtent) a été publié par Crítica (maison qui appartient au puissant groupe éditorial Planeta) en 2001, la même année que l'édition française chez Fayard et un an après l'édition québécoise de VLB éditeur. Le projet de traduction de cette œuvre naît lors de la foire du livre de Francfort et c'est Fayard qui propose la traduction à Crítica (communication personnelle avec Madeleine Gagnon, 25 mai 2007). Fayard avait modifié le titre de l'édition québécoise, *Les femmes et la guerre*, pour *Anna, Jeanne, Samia...*, « afin de ne pas lui accoler une étiquette préalable et l'enligner dans un couloir féministe » (l'aut'journal, avril 2001, cité par Audet, 2002, *op. cit.*), car on sait que le féminisme a mauvaise presse, spécialement dans certains pays. L'éditeur espagnol, cependant, ne reprendra ni le titre québécois ni le français, mais en choisira un autre plus choquant, soit *Las mujeres dan la vida, los hombres la quitan.*

Il est vrai que le militantisme féministe (différentialiste) de M. Gagnon se reflète dans son œuvre : elle veut y témoigner de la douleur mais aussi du courage des femmes

[232] Voir un survol de ces réflexions *La Théorie, un dimanche* (1988), ouvrage qui est le fruit de rencontres hebdomadaires de plusieurs écrivaines féministes (notamment Nicole Brossard, Louky Bersianik, Louise Dupré, Gail Scott et France Théoret) qui ont réfléchi autour du rapport théorie/création dans leurs écrits.

qu'elle a rencontrées lors de ses voyages. Elle se donne donc la tâche de donner une voix à celles qui ont vécu la guerre, qui ont connu le viol, la perte de leurs familles, etc. Il est également vrai que Madeleine Gagnon parle dans son livre de « l'autre guerre », « la guerre destinée aux femmes [...] celle qui tue plus de femmes au monde que le cancer ou les accidents de la route et presque autant que le sida, par les coups, les mutilations et les viols » (*FG*, 21). Mais elle remarque aussi (citée par Moran, 2001) :

> J'ai découvert au fil des voyages que si elles [les femmes] formaient la majorité des victimes, sexuelles surtout, elles participent aussi de la pulsion de mort en acte. Comme les hommes, sauf qu'elles ne prennent pas les armes. C'est plutôt dans la façon d'élever leurs garçons aux futures guerres [sic], pour venger un membre de la famille ou une ethnie ou une religion.

En ce sens, le titre espagnol ne reflète pas les propos de l'œuvre. De fait, Madeleine Gagnon l'a souligné elle-même et a exprimé son désaccord total avec le titre choisi dans la version espagnole (communication personnelle, 25 mai 2007) : elle n'a pas été consultée à propos du titre de la traduction espagnole, comme cela arrive d'ailleurs dans la plupart des cas, mais de plus, mais quand elle a écrit à Crítica à cet égard, elle n'a pas obtenu de réponse, ni sur le titre ni sur la réception de son livre en Espagne, ce qui lui fait qualifier son expérience avec Crítica de malheureuse[233].

La problématique liée au titre de la version espagnole ne réside pas dans le fait qu'il aiguille le livre « dans un couloir féministe » (comme affirmait Fayard), mais qu'il s'agit d'un féminisme essentialisé, d'un féminisme qui se conforme à l'axiome « les féministes sont des femmes qui détestent les hommes » et qui renforce la mauvaise presse du féminisme en général, tous courants confondus.

Étant donné que la communauté espagnole ne connaît pas M. Gagnon, la première image qu'elle se fera de cette œuvre dépendra de sa classification, c'est-à-dire de la manière dont elle a été étiquetée et introduite dans les espaces cibles par l'éditeur[234], et le titre est en effet un élément clé dans cette classification.

En revanche, le reste de l'« emballage paratextuel » de la traduction (notamment la bande de couverture) présente de manière assez détaillée et « sans distorsions » la

[233] Crítica n'a pas répondu non plus à notre questionnaire sur cette traduction.

[234] La traductrice participe parfois également dans cette classification de la traduction, comme nous l'avons vu dans le cas de Lídia Anoll. Cependant, dans le cas en question, la traductrice, Silvia Furió, n'a pas de rapport direct avec l'œuvre de M. Gagnon, mais elle a dû la traduire à la demande de la maison d'édition Crítica, maison pour laquelle elle traduit des essais. Selon le catalogue de la Bibliothèque nationale d'Espagne, elle a une production de 26 traductions, toutes publiées chez Crítica.

thématique de l'essai (sans toutefois insister sur sa dimension poétique). Quant à l'auteure, elle est présentée au lecteur en tant que poétesse, « poetisa »[235], de langue française : on insiste surtout sur son œuvre poétique (plutôt que sur sa production romanesque), sur les prix qu'elle a reçus et sur le fait que ses textes sont cités dans des anthologies au Canada, en France, en Italie et aux Etats-Unis; enfin, on mentionne également son militantisme féministe.

Quel était donc le but d'un tel choix? En principe, on pourrait dire qu'il n'est pas susceptible d'encourager l'achat du livre par des hommes, ni par un grand nombre de femmes, qui pourraient y voir l'expression d'un féminisme extrémiste[236]. Pourquoi donc un titre si direct? S'agit-il d'une stratégie de marketing? À moins que la nature engagée de cette maison d'édition ne nous permette de trouver une autre explication?

La collection dans laquelle on a inséré l'œuvre de M. Gagnon, *Ares y Mares*, est dirigée par Carmen Esteban qui « se propone explicar el mundo desde la cotidianeidad y no desde los planteamientos universitarios »[237]. Les autres livres publiés dans cette même collection portent les titres suivants : « Mi marido me pega lo normal » [Mon mari me bat juste ce qu'il faut], « Ellas : catorce hombres dan la cara »[238] [Elles : quatorze hommes à visage découvert]. Cependant, à la différence du livre de M. Gagnon, ni l'un ni l'autre titre publié dans cette collection ne sont des essais littéraires où l'accent est mis sur la forme aussi bien que sur le contenu. Il s'agit plutôt d'ouvrages plus orientés vers le témoignage et qui traitent de sujets d'actualité, notamment de la problématique des femmes. En plaçant l'œuvre de M. Gagnon dans cette collection, on masque d'emblée sa dimension poétique ou plus littéraire, et on met l'accent sur son réalisme, comme s'il s'agissait uniquement de témoignages directs de femmes maltraitées dans les différentes conflits évoqués.

---

[235] Une dénomination que refusent la plupart des poètes femmes en Espagne, car elle est normalement chargée d'une connotation péjorative.

[236] En même temps, on pourrait alléguer que le différentialisme correspond à l'idéologie dominante : en (ré)présentant les femmes comme plus faibles et douces et les hommes comme plus forts, agressifs et combatifs, on justifie quelque part la domination des femmes.

[237] http://www.ed-critica.es/home.php (consulté le 23 juin 2008). [a pour but d'aborder le monde à partir de la quotidienneté plutôt qu'à partir de questionnements universitaires.]

[238] Une sélection d'articles écrits par 14 hommes très connus en Espagne (José Saramago, Rodríguez Zapatero, Joaquín Leguina, Enrique de Villena, Ramoncín, etc.) qui donnent leur avis sur la situation de la femme espagnole.

Les trois œuvres de cette collection traitent de la situation des femmes, dont deux de la violence domestique. Voilà la clé de la réponse.

En fait, au moment de la publication de la traduction de M. Gagnon en Espagne (en 2001), la société espagnole vit un important moment de changement social : on assiste aux premiers balbutiements préfigurant la révolution socio-sexuelle qui sera déclenchée plus tard par les attentats terroristes du 11 mars et qui sera possible grâce à l'arrivée au pouvoir, en 2004, du gouvernement socialiste. Entre 1998 et 1999 les organisations féministes espagnoles étaient plongées dans un mouvement social de dénonciation de ce que l'on a nommé le « terrorisme domestique ». Un terme créé pour montrer l'importance du problème, qui tuait plus de femmes en Espagne que le terrorisme politique du groupe basque ETA. Si ce dernier était identifié par le gouvernement comme un des problèmes les plus graves du pays, la violence domestique était plutôt vue comme renvoyant à des cas isolés. Étant donné l'envergure du problème, les féministes se manifesteront contre cette forme de terrorisme et revendiqueront le besoin de réformes juridiques.

En 2000, pour la première fois depuis la mort de Franco, un parti de droite, le *Partido Popular* (PP), remportera les élections générales. Le PP s'opposera aux initiatives du gouvernement socialiste pour mettre en place la « Ley integral contra la violencia de género » revendiquée par les groupes féministes (une loi contre la violence domestique s'appliquant à tous les domaines susceptibles d'être touchés par cette problématique : la prévention, la protection, l'attention sanitaire, les questions sociales liées à l'éducation des femmes, à leurs conditions de travail, ainsi qu'au traitement judiciaire de cette forme de violence). Le projet de loi est présenté devant le Congrès des députés en 2001, mais étant donné l'opposition du PP (au pouvoir à ce moment-là), la loi ne sera pas votée. Il faudra attendre 2004 et la victoire des socialistes aux élections générales de cette même année (juste après les attentats du 11 mars) pour que le projet devienne loi et entre en vigueur.

On observe donc qu'au moment de la sélection de l'œuvre de M. Gagnon et de sa publication, le sujet de « l'autre guerre » dont Gagnon parle dans son œuvre est un sujet brûlant d'actualité en Espagne. Le mécontentement des groupes féministes est palpable et

la maison d'édition Crítica, une maison engagée sur ce plan (ainsi que le confirment les œuvres de son catalogue) se joint à cette protestation par un titre « choc ».

Le choix du titre et la prise de position de Crítica doivent donc se lire parallèlement au discours social (Angenot, 1989) de l'époque, en correspondance avec les grands titres éditoriaux de journaux espagnols, tels que « El machismo también mata » [le machisme tue aussi] (Messenger, *El País*, le 30 avril 2000). Le « terrorisme domestique » est à l'ordre du jour; il faut le dénoncer et le titre *Las mujeres dan la vida los hombres la quitan*, quelque radical qu'il puisse paraître en rétrospective, répond à ce mouvement de dénonciation s'inscrivant dans un état de société bien précis. Comme le dit Brisset (1990, p. 252) :

> La traduction, comme l'écriture, dont elle est une des manifestations, est solidaire d'un état de société [...]. Cela explique pourquoi elle se porte sélectivement vers des œuvres étrangères qui, déjà, contiennent un dispositif discursif en harmonie avec les codes régissant le pensable, le dicible et le scriptible à l'intérieur de la société où elle s'effectue.

♣♣ ♣♣ ♣♣

Voilà esquissé, d'un point de vue sociologique, le tableau du sous-corpus de traductions de l'écriture des femmes. Avant de poursuivre ce parcours et de nous concentrer sur l'étude de cas, il convient de tenter de dégager les tendances les plus saillantes. Tout en sachant que nous avons adopté une approche multifocale et multicausale et que chaque œuvre traduite présente des caractéristiques fort différentes, nous avons pu repérer une tendance qui réapparait souvent dans l'analyse de ces traductions, à savoir le « passage » des œuvres originales par la France, qui fait office soit de centre symbolique soit de centre économique « diffuseur ».

Dans le cas des traductions espagnoles, la France rayonne aussi bien en tant que centre symbolique qu'économique. Curieusement, la seule traduction espagnole qui ne se conforme pas à cette tendance est celle de Marie-Célie Agnant, et il s'agit précisément de la seule traduction à ne pas avoir été publiée par une petite maison d'édition (petite dans le sens de détenant peu de capital économique ou symbolique); l'autre exception, nous le verrons par la suite, est celle de Nicole Brossard, qui dans le milieu féministe, sera (re)connue grâce à la légitimation de la critique féministe américaine. Hors de ce cercle, elle est connue exclusivement en Catalogne, surtout grâce aux activités organisées par les

gouvernements québécois et catalan. Autrement dit, faute de passage par le centre français, on a recouru à un autre centre, New York, ou à l'action des réseaux institutionnels décrite dans le chapitre précédent, mais nous reviendrons sur ce point plus tard.

Dans le cas des traductions catalanes, le pouvoir de légitimation symbolique du centre français semble être minimisé, ou du moins, il ne semble pas être aussi déterminant que pour les traductions espagnoles. Or, il s'agit quand même des traductions d'œuvres qui ont été (sinon légitimées) au moins rééditées par une maison d'édition française, ce qui leur a permis une meilleure diffusion et promotion auprès des éditeurs catalans, entre autres choses pour des raisons de proximité géographique.

3.3.1 *Baroque d'aube* traduit en Espagne : une « re-belle et infidèle »

Hors du domaine de la traductologie, la traduction est généralement envisagée comme une activité transparente, et le sujet traduisant, comme un médiateur neutre se voulant « fidèle» au texte de départ. Cependant, la remise en question post-moderne de certains concepts-clé, comme ceux de « vérité » ou d'« auteur/e », a exercé une influence marquée sur la théorie de la traduction. En se basant principalement sur Derrida, les théoriciennes féministes de la traduction ont reconnu que le sens n'est ni stable ni donné par le texte de départ, mais que le sujet traduisant doit le construire à chaque fois. Celui-ci devient dès lors beaucoup plus qu'un simple médiateur : il est responsable d'interpréter l'œuvre d'un auteur pour pouvoir la (re)présenter et l'introduire non seulement dans une nouvelle langue, mais aussi dans une nouvelle tradition, ce qui peut s'avérer problématique. Comme l'affirme Brisset (1997, p. 52) :

> La traduction est une activité de compromis entre des langues et des représentations collectives rarement isomorphes, entre des horizons discursifs (cognitifs, épistémiques, esthétiques, traductifs...) qui ne se recoupent jamais complètement, une activité, enfin, dont le sujet négocie et parfois revendique sa propre intervention dans le texte d'autrui.

C'est précisément au cœur de cette intervention dans le texte d'autrui qu'il faut situer les pratiques traductives féministes canadiennes nées à la fin des années 70 et baptisées par Susanne De Lotbinière Harwood « re-belles et infidèles ». Si les re-belles et infidèles sont possibles, c'est grâce à l'existence d'un contexte favorable à la mise au point de ces stratégies de transgression, et nous examinerons ce qui se passe lorsque ces pratiques féministes, scripturales et traductives sont transférées à d'autres contextes socioculturels.

Dans le but de répondre à cette question, nous analyserons *Barroco al alba* (1998), la traduction espagnole du roman de Nicole Brossard *Baroque d'aube*[239] (1995), seul roman de cette auteure québécoise à avoir été traduit en Espagne.

Nous analyserons dans un premier temps le texte-source, puis le texte cible. Nous dresserons un bref aperçu de l'œuvre brossardienne afin de bien situer *Baroque d'aube* dans la période de l'utopie lesbienne et des pratiques d'écriture lesbienne « au féminin » qui en découlent. Par la suite, c'est à la traductrice, Pilar Giralt Gorina, que nous nous intéresserons, non seulement en tant qu'agent s'inscrivant dans un champ social précis (ici le champ social espagnol du post-franquisme), mais aussi en tant qu'agent porteur d'une trajectoire et d'un *habitus* spécifique, ce qui nous permettra de situer *Barroco al alba* dans l'ensemble de sa production, ainsi que de mieux connaître les *visées* de sa traduction et d'analyser son rapport au texte-source.

L'auteur et l'œuvre

L'œuvre de Nicole Brossard peut se diviser en trois phases (von Flotow, 1991).

D'abord, sa phase formaliste du début des années 70, pendant laquelle son parcours créatif se caractérise par un intérêt pour la matérialité du langage et les expérimentations scripturales sur la subjectivité et sur la forme. Nous avons vu que cette nouvelle écriture constitue une réaction aux pratiques littéraires ouvertement politiques de la phase antérieure.

La deuxième phase, qui se situe vers la fin des années 70, laisse apparaître un glissement du formalisme vers le féminisme. Dans le cadre de cette écriture au féminin, la « grammaire en érection » (*La nef des sorcières*, p. 130) du patriarcat doit être remplacée par « les mots qui affluent autour du clitoris » (*La nef des sorcières*, 137). Si l'écriture au féminin et la nouvelle écriture s'intéressent à la matérialité de la langue et à la subversion formelle, leur différence réside dans le fait que l'écriture au féminin ne recherche pas la neutralité. Dans cette deuxième phase, l'espace créé par Brossard n'est pas neutre : c'est un espace au féminin, un espace commun aux femmes.

Enfin, la troisième phase, qui débute dans les années 80, correspond au développement d'une écriture lesbienne au féminin. Le corps lesbien s'inscrit dans

[239] Désormais *BA*.

l'écriture, mais il va au-delà d'une entité physique : « it is the figure that will subvert constricted knowledge and the stifling discursive order, and widen them into a lesbian utopia » (von Flotow, 1991, p. 88). Durant cette période, Brossard se concentre sur la sexualité lesbienne et le sens lesbien. Elle formule une critique féroce de la maternité dans le cadre du patriarcat, en dénonçant la situation des clans de mères patriarcales qui consacrent leur vie à leur homme, et qui n'ont rien à dire dans leur silence domestique. Brossard propose une nouvelle vision utopique lesbienne révolutionnaire, au sein de laquelle elle brise la répétition qui transforme toute fille en femme, et développe une utopie des filles-mères lesbiennes. L'écriture devient donc nécessaire pour réinventer le monde. C'est précisément dans cette troisième phase que nous situons *Baroque d'aube* (1995), même si des éléments appartenant aux phases antérieures s'y retrouvent.

Publié en 1995, *Baroque d'aube* est le huitième ouvrage de fiction de Nicole Brossard. Ce roman présente la particularité de remettre en question les convictions sur les rapports entre les images, les mots et la réalité, car « ces réseaux d'informations symboliques, tissés par la culture dominante, relèvent de traditions tenaces et incontournables » (Forsyth, 1995).

En plus d'être une réflexion théorique, *Baroque d'aube* est une histoire d'amour : le roman s'ouvre sur un épisode d'amour lesbien entre l'écrivaine Cybil Noland et une violoniste, la Sixtine, qui a lieu dans une chambre de l'hôtel Rafale à Los Angeles. Bientôt, on se rend compte que cet épisode ne correspond pas au récit central du roman, mais qu'il s'agit d'une histoire d'amour inventée par la romancière Cybil Noland, entre elle-même, transformée en personnage fictif, et la Sixtine. Après cet épisode liminaire à Los Angeles, Cybil reprend le fil conducteur du roman, par la mise en scène d'un navire, le *Symbol*, qui mène une recherche océanographique au large des côtes argentines. Cybil a été embauchée par une océanographe du nom d'Occident DesRives pour rédiger un livre sur la mer, livre qui inclura des photographies prises par Irène Mage, un autre personnage. Cette expédition, dont le point de départ est Buenos Aires, se termine par la mort subite d'Occident. Les cinquante-cinq dernières pages du roman constituent un essai suggestif sur le métier d'écrivain. Cybil Noland parle du projet d'écriture qu'elle vient de finir, de ses pensées d'écrivaine et y aborde l'amitié naissante avec sa traductrice, et l'importance de l'intimité qu'elles partagent.

Les deux thèmes du roman qui ont une grande incidence sur la réception de ce texte en traduction espagnole sont, d'un côté, le projet lesbien-féministe, et, de l'autre, la recontextualisation du baroque.

Le roman se situe au cœur du projet lesbien-féministe. Du début jusqu'à la fin, « le territoire fictif s'oriente autour des expériences et des paroles, des pensées et des rêves de lesbiennes » (Forsyth, 1995). Selon Brossard, « c'est le débordement, l'élan, l'enthousiasme lesbiens qui avaient permis à la pensée et au discours féministe de déborder du récit patriarcal, de faire éclater les liens de la double contrainte, de l'insoutenable posture qui était celle du féminin » (Brossard, 1998, p. 54).

Dans *Baroque d'aube,* elle présente le désir lesbien et l'acte de faire l'amour entre femmes comme un « vaste espace qui permet de circuler d'un siècle à l'autre » (*BA*, p. 46), un présent parfait qui transcende l'espace et le temps : « Quand la femme avait joui, le ciel, les étoiles et la mer avaient fait synthèse en elle de toute la civilisation des villes » (*BA*, p. 16). Il s'agit d'un présent qui n'est ni « l'illusion de parfait présent » (*BA*, p. 175) de la réalité virtuelle, ni « le présent du passé » (*BA*, p. 46), observable lorsque la Sixtine désire connaître le récit du passé de Cybil. Le présent dans *BA* est associé au corps : « Le corps est vivant, pur présent » (*BA*, p. 23) et ce corps féminin, en particulier, « la peau lesbienne », s'inscrit scripturairement. À la différence d'auteures comme Monique Wittig, pour qui le lesbianisme est politique, Nicole Brossard voit le lesbianisme en termes de désir, en tant qu'un « un courant d'énergie qui circule entre les femmes » (Parker, 1998, p. 12)[240].

On verra, dans la section consacrée à la traduction, l'aspect problématique de la thématique lesbienne pour la réception de *Baroque d'aube* en Espagne et l'horizon d'attente (Jauss, 1978)[241] du milieu espagnol de la fin des années 90.

---

[240] À cet égard, quelques auteures, telles que Ghislaine Boulanger (2004), qui, dans sa thèse doctorale, analyse l'essentialisme chez Brossard, affirment qu'étant donné que le féminisme québécois a toujours eu un visage hétérosexuel, Nicole Brossard, dont l'utopie lesbienne n'a pas été bien reçue au Québec, dépolitise le désir lesbien pour continuer à faire partie du mouvement féministe. Selon Boulanger, Brossard dépolitise les causes du désir lesbien en les essentialisant, pour ensuite politiser ses effets.

[241] Jauss (1978, p. 49) précise que l'horizon d'attente se compose de trois facteurs principaux : (i) « l'expérience préalable que le public a du genre dont relève le texte littéraire », (ii) « la forme et la thématique des œuvres antérieures » dont l'œuvre nouvelle « présuppose la connaissance », c'est-à-dire ce que d'autres appelleraient la compétence intertextuelle et (iii) « l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ». Jauss précise : la reconstitution du code des normes esthétiques du public « pourrait et devrait être modulé sociologiquement, selon les attentes

Nicole Brossard procède, parallèlement, à une recontextualisation et à une résemantisation du baroque. Le terme *baroque* (du portugais *barroco* : rocher granitique) désigne les conventions et les pratiques artistiques en cours vers la fin du XVI[e] siècle et au XVII[e] siècle, pratiques qui s'inscrivent dans le contexte de la ferveur religieuse de la Contre-Réforme. Dans son roman, Nicole Brossard inscrit son projet lesbien-féministe dans une ferveur similaire en reconstruisant le sujet chrétien en des termes homo-érotiques – et plus spécifiquement lesbiens (Moyes, 2000)[242]. En effet, *Baroque d'aube* s'inspire des fresques de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange, en particulier de leurs sybilles, pour les transformer en rencontre charnelle entre Cybil et la Sixtine. Néanmoins, tandis que dans le récit biblique les sibylles occupent une position marginale, pour « la narratrice de Brossard, pour qui le bras droit dénudé de la Sibylle de Cumes est "musclé comme celui de Dieu" (*BA,* p. 140), les femmes de livres ont un rôle-clé à jouer dans la (représentation de la) Création » (Moyes, 2000, p. 41).

L'autre caractéristique du baroque digne d'être soulignée dans le cadre de cette analyse (en raison de sa pertinence pour l'analyse du texte traduit) est son intérêt pour l'allégorie. En fait, comme le Remarque Parker (1998, p. 195) : « Names in the novel are so pointedly symbolic that the text reads in part like a fable or an allegory ». D'abord, Cybil Noland : son prénom *Cybil* s'apparente phonétiquement au mot *sibylle*, et ce choix s'inscrit dans la reconstruction brossardienne de Michel-Ange, ainsi qu'au mot *sibyllin* (dont le sens est caché, comme celui des oracles). Son nom de famille, Noland, No/land cadre bien avec le personnage de Cybil, qui ne veut pas raconter son passé et son histoire à la Sixtine. Elle vient de partout et de n'importe où. Enfin, le nom de la Sixtine fait référence non seulement au fait qu'elle a l'air d'avoir seize ans « But I am not sixteen » (*BA,* pp. 16-17), mais aussi à la Chapelle Sixtine. En fait, la rencontre sexuelle entre Cybil et la Sixtine « peut être lue comme une allégorie des liens érotiques qui unissent les lesbiennes de différentes générations, différents discours sur le désir, différentes méthodes de représentation de soi et ainsi de suite » (Moyes, 2000, p. 41).

---

spécifiques des groupes et des classes, et rapporté aussi aux intérêts et aux besoins de la situation historique et économique qui déterminent ces attentes » (1978, p. 258).

[242] En plus de la comparaison entre les lesbiens et les pietàs, Brossard compare aussi les martyrs jésuites et les *leathermen*. Elle rejette cependant cette dernière image : « L'appropriation de la *pietà* et le rejet du martyr-devenu *leatherman* de Cybil en disent long sur ce que la culture lesbienne-féministe sauvegarde et respecte – ce qui y devient "sacré" – et ce qui lui répugne et l'offense » (Moyes, 2000, p. 48).

Quant à l'appellation Irène Mage, qui apparaît parfois comme I. Mage, prononcé comme le mot *image*, elle fait référence à la culture visuelle actuelle que symbolise ce personnage, en opposition à la culture livresque qui s'intéresse aux mots. Le troisième personnage important est Occident DesRives; elle représente l'Occident, mais un Occident « regenré » en femme :

> The oceanographer Occident DesRives is both *of* that Western tradition and separated from it. Her family name in particular reinforces this double reading, suggesting both the substantive "des rives" (which places her on the edges or margins of any "Occidental" agenda as well as of her own project "sur la mer" and the verb "dériver" (which contains not only the idea of traceable lineage or "derivation" but also that of diversion and drifting) (McPherson, 2000, p. 361).

D'ailleurs, c'est à l'initiative d'Occident, une femme, que ces trois femmes entreprennent une expédition à bord du *Symbol* dans le cadre d'un projet de livre sur la mer. La mer symbolise pour Nicole Brossard l'espace de l'écriture, avec des risques et des possibilités infinies. À bord de ce navire, outre les trois femmes, l'équipage est uniquement constitué d'hommes (le Capitaine Nadeau, *padre* Sinocchio, le docteur Thomas Lemieux, et un équipage de marins qui regardent des films pornographiques). Ce navire représente donc l'ordre du symbolique masculin, mais la présence féminine compte.
Nous verrons ultérieurement dans quelle mesure le texte espagnol retient ces allégories.

La traductrice de *Barroco al alba* et son horizon discursif

La production de Pilar Giralt Gorina s'élève à 103 traductions. La première recensée dans le *Catalogue de la Bibliothèque nationale d'Espagne*, date de 1971[243], et elle continue à traduire aujourd'hui. Nous pouvons donc situer sa production en tant que traductrice (littéraire principalement) dans les trois dernières décennies du XX^{e} siècle. Cela veut dire qu'elle a connu la dictature franquiste, et a été témoin de la transition démocratique. Entre les années 1971 et 1975, elle ne traduit qu'une seule œuvre, le gros de sa production se situant dans les années 80 et 90, période où, comme nous l'avons remarqué auparavant, même si le régime de Franco était terminé, toute la structure sous-jacente à ce régime politique demeure. La production de la traductrice se voit donc vraisemblablement affectée par la censure.

[243] Il s'agit de HARTLEY, L. P. *El mensajero* / Leslie P. Hartley [Pilar Giralt, traducción], Barcelona, Bruguera, [1971].

Nous avons vu que de 1985 à nos jours, la société espagnole s'ouvre au monde et se modernise. Dans les années 90, années de *Barroco al alba*, on s'intéresse progressivement, après l'hermétisme de la période franquiste, à divers mouvements sociaux, tels que le féminisme et les mouvements gays et lesbiens.

Néanmoins, la visibilité du mouvement féministe espagnol des années post-franquistes, et ce, même à la fin des années 90, n'est pas comparable au mouvement féministe québécois d'après la Révolution tranquille. Enfin, nous avons vu également que sur le terrain littéraire, même si le *boom* de l'écriture des femmes se produit à partir des années 1970, s'échelonnant jusqu'à la fin des années 90, cette littérature n'est pas aussi expérimentale et subversive qu'au Québec; mais surtout, qu'il n'existe pas dans l'Espagne de cette période un sous-champ littéraire de l'écriture des femmes ayant, par exemple, ses propres instances éditoriales et critiques, comme dans le contexte littéraire québécois.

Par rapport au mouvement lesbien, sa situation est pire que celle d'autres mouvements sociaux, puisque le féminisme espagnol est un féminisme hétérosexuel : il faut donc attendre la fin des années 90 pour qu'il fasse véritablement irruption sur la scène espagnole, et même à ce moment-là, il demeure plus invisible et marginalisé que le mouvement féministe (le lesbianisme étant comme ailleurs marginalisé au sein de ce mouvement). En fait, le silence officiel autour du lesbianisme avant 1975 était total, et si l'homosexualité masculine était passible de punition suivant la « Ley de la peligrosidad y Rehabilitación Social » du 4 août 1970 (Chapitre III, article 6), le lesbianisme n'était pas même mentionné. Comme l'indique Rodríguez (2003, p. 89) : « Sólo a partir de 1975 comienzan a sucederse los actos, los manifiestos y las publicaciones que confieren una identidad y un nombre a las relaciones lesbianas »[244]. D'ailleurs, si les revues féministes existaient déjà depuis les années de la transition politique (la première revue féministe, *Vindicación feminista,* date de 1976), l'apparition de revues lesbiennes aura lieu beaucoup plus tard[245]. De même, en ce qui concerne la littérature à thématique lesbienne, c'est précisément à la fin des années 90 qu'elle commence à être visible, mais sa

[244] [Ce n'est qu'à partir de 1975 que commencent à se succéder les actes, les manifestes et les publications qui confèrent une identité et un nom aux relations lesbiennes.]
[245] La seule revue espagnole destinée exclusivement aux lesbiennes, *Femme fatale*, est récente : elle paraît pour la première fois en décembre 2004.

réception est généralement limitée au sous-champ de production restreinte. Il faudra attendre dix ans pour que cette thématique fasse partie de l'espace des possibles du sous-champ espagnol de grande production.

Ainsi donc, au moment de la publication en Espagne de *Barroco al alba*, la thématique lesbienne se range à un niveau de « semi-clarté ».

Dans le développement de la littérature à thématique lesbienne en Espagne, Palma Borrego (2005) distingue deux phases : la période 1978-1990, qu'elle qualifie de « semi-obscure », parce que si la thématique lesbienne est présente (dans les œuvres d'auteures telles que Esther Tusquet, Rosa Montero, Montserrat Roig, Mercé Rodoreda, etc.), le modèle lesbien n'est présent qu'implicitement. La deuxième phase commence à partir des années 90, où l'on assiste à la parution de romans explicitement lesbiens. Cependant, encore dans cette phase d'après les années 90, la production espagnole est très réduite comparée à celle d'autres pays. Les traductions y sont beaucoup plus nombreuses. La traduction à l'étude se situe précisément dans cette phase[246].

Nous avons mentionné précédemment que le *Catalogue de la Bibliothèque nationale d'Espagne*, attribuait à Pilar Giralt Gorina un total de 103 œuvres[247] traduites. Une telle production laisse penser deux choses : d'une part, que l'on devrait trouver des renseignements bibliographiques sur elle et, d'autre part, qu'il s'agit d'une traductrice, principalement littéraire et « à temps complet », ce qui est vraiment exceptionnel dans le cas de la traduction littéraire et dans le contexte espagnol.

---

[246] Cette situation diffère énormément de celle qui prévaut actuellement, où l'offre de littérature à thématique lesbienne est en croissance continue, comme en témoigne l'article de García Velayos intitulé « Literatura homosexual : El libro sale del armario » (2005) [Littérature homosexuelle : le livre sort du placard]. En plus des collections à thématique homosexuelle de maisons d'édition généralistes et féministes, il existe en Espagne à l'heure actuelle cinq maisons d'édition consacrées exclusivement à la publication d'œuvres à thématique homosexuelle. On compte parmi elles Ellas Editorial, la seule qui se consacre exclusivement à la thématique lesbienne. Ces maisons d'édition disposent de fonds de quelque 250 titres (García Velayos, 2005, p. 41), un nombre qui a dû augmenter depuis 2005. Le problème réside dans le fait que certaines maisons choisissent la thématique gaie, un phénomène à la mode, au détriment de la qualité littéraire. De l'avis de Mili Fernández, directrice de la maison d'édition Egales: « En nombre de la literatura gay se han editado obras malas que nos han afectado y nos influyen negativamente porque algunas editoriales han contribuido a vender una imagen de que en este género todo vale » [Au nom de la littérature gaie, on a édité des œuvres mauvaises qui nous ont affectéés et nous marquent de manière négative : certaines maisons d'édition ont contribué à vendre l'image voulant que dans ce genre tout est bon].

[247] Ce nombre n'inclut ni les rééditions d'une même traduction, ni les traductions qui ont été publiées par plus d'une maison d'édition.

Notre première prédiction s'est rapidement vue infirmée : nous n'avons absolument rien trouvé sur Internet, pas un seul entretien, aucun article, RIEN. Cependant, après avoir imaginé qu'elle habitait à Barcelone, où se trouvent la plupart des maisons d'édition, nous avons trouvé son adresse et lui avons écrit. Elle a bien voulu nous répondre (très brièvement) et, grâce à ses renseignements et à sa production, nous avons pu obtenir l'information suivante : Pilar Giralt Gorina est bien traductrice, principalement littéraire « à temps complet ». Pour reprendre ses mots (communication personnelle, 14 avril 2005) : « no soy un personaje digno de mención [modestie typique du sujet traduisant...]; sólo me he limitado a entregarme a mi afición favorita : la traducción »[248]. Curieusement, elle parle de la traduction en tant que *afición* (*passe-temps*), plutôt qu'en tant que profession, même si quand nous lui avons posé la question de savoir si elle gagnait sa vie en faisant de la traduction littéraire, elle a répondu par l'affirmative.

Pilar Giralt Gorina a traduit du français, de l'allemand et de l'anglais, mais aussi du russe, du suédois, du norvégien, du danois et de l'italien, ce qui est en soi quelque peu surprenant. Elle a traduit des auteures et des auteurs aussi célèbres que D. H. Lawrence, Doris Lessing, Patrick Süskind, V. Nabokov, Ernest Hemingway, Hermann Hesse, J. D. Salinger, Hans Georg Gadamer et Marlowe, pour n'en citer que quelques-un-e-s. Elle a traduit pour de nombreuses maisons d'édition, mais surtout Seix Barral, Plaza&Janés et Planeta, qui sont de grandes maisons d'édition espagnoles.

Dans le cas de *Barroco al alba*, ce n'est pas elle qui a choisi de traduire l'œuvre, mais la maison d'édition, Seix Barral, qui lui a proposé la traduction. Ce qui est encore plus révélateur pour notre étude, c'est que Pilar Giralt Gorina avoue n'avoir lu aucun autre livre de Nicole Brossard et le regretter. Cela veut-il dire qu'elle ne connaît ni l'œuvre de Nicole Brossard ni le contexte ni non plus les pratiques féministes-lesbiennes dans lesquelles se situe *Baroque d'aube*? Peut-être. Chose certaine, elle n'a pas la compétence intertextuelle des traductrices féministes du contexte canadien. Et, bien entendu, à la différence de Patricia Claxton, traductrice canadienne de *Baroque at dawn*, elle n'a pas collaboré avec Nicole Brossard. Tout cela, comme nous le verrons plus tard, se reflète dans certains de ses choix de traduction et de ses stratégies traductives.

---

[248] [Je ne suis pas digne de mention : je me suis, tout simplement, consacrée à mon passe-temps préféré, la traduction.]

Quand nous l'avons interrogée sur sa relation à l'idéologie féministe du texte de départ, elle a répété qu'elle ne connaissait pas vraiment Nicole Brossard et qu'elle ne pourrait donc pas se définir idéologiquement par rapport à l'idéologie du texte de départ. Nous pourrions donc décrire cette sorte de pratique traductive comme étant non délibérée, et situer Pilar Giralt dans ce que Maier (1998, p. 98) appelle « *null strategists* » en référence aux différentes manières dont les traductrices ou les traducteurs abordent la question du sexe social ou *gender* dans leurs traductions :

> [This 'nul strategy' approach] might be characterized as 'no deliberate approach', and associated with a 'null' strategy or with direct translation of the kind often referred to as 'literal'. This might well be the approach of many translators, both to translating women's fiction and to translation in general. It is the absence of a deliberately formulated method. The absence of an acknowledged approach does not necessarily mean carelessness, however, nor is it purely negative. [...] For such 'null' strategists 'What is a woman?' would not be a question, and there would be no definition of 'woman'. The translator would not feel a need for one.

On voit l'écart entre la pratique de cette traductrice et l'autre extrême du spectre des pratiques traductives, la traduction féministe ou « au féminin », qui constitue une pratique délibérée et qui présente un projet féministe clairement établi.

Barroco al alba: sélection, classification et réception

Tant la critique littéraire que la traduction peuvent être considérées comme des discours de légitimation d'œuvres littéraires. En ce sens, *Baroque d'aube* (1995) a été doublement reconnu par la critique littéraire universitaire non seulement au Québec, mais aussi au Canada anglais, comme l'indique la liste d'articles savants figurant dans notre bibliographie. Il l'a été également par sa traduction en 1997 par Patricia Claxton chez McLelland & Stewart, une maison d'édition canadienne-anglaise de grande importance, sous le titre *Baroque at dawn*. Il s'agit d'une traduction réalisée avec l'appui financier du Conseil des Arts du Canada, et sa publication a également été subventionnée par le Conseil des Arts du Canada ainsi que par le Conseil des Arts de l'Ontario. Soulignons aussi que *Baroque at dawn* a été finaliste en 1997 pour le Prix du Gouverneur général, dans la catégorie de la meilleure traduction du français vers l'anglais.

Malgré ces formes de légitimation, et outre le fait que ce roman répond bien à l'horizon d'attente des milieux de l'avant-garde canadienne-anglaise des années 70 et 80,

Baroque at dawn n'a fait l'objet que de deux comptes rendus dans les journaux anglais[249] (Godard, 2002), dont un seul commente la traduction (et cela négativement). Selon Godard (2002, p. 18), la chose s'explique par le fait que des romans tels que *Baroque at dawn,* qui évoquent une esthétique proche du « réalisme magique », esthétique qui se combine à une expérimentation formelle et à une auto-réflexion linguistique, n'ont toujours pas trouvé de ré-écrivain(e)s dans la critique canadienne-anglaise, d'où une limitation de la légitimation de l'œuvre à la critique universitaire féministe, plutôt que journalistique.

Est-ce que la légitimation culturelle de Brossard et de *Baroque d'aube* dans les espaces sources constitue un argument suffisant pour justifier qu'une maison d'édition aussi prestigieuse que la maison d'édition espagnole Seix Barral ait pris le risque de choisir ce roman pour le traduire?

Étant donné que le succès, aussi bien de ventes que de critique, n'est pas transférable d'une aire culturelle à l'autre, il serait naïf de répondre par l'affirmative. Quelles sont donc les possibles causes sous-jacentes à cette sélection?

La traduction de *Baroque d'aube* chez Seix Barral est le fruit du travail d'impulsion initial de la personne responsable de la vente des droits de traduction chez McLelland & Stewart (cette maison, qui avait publié la traduction canadienne-anglaise, détenait les droits pour la traduction espagnole), ainsi que du rôle du poète catalan Pere Gimferrer, qui a sans doute pris la décision de traduire ce roman chez Seix Barral, puisqu'il était directeur éditorial au moment de la publication de la traduction (communication personnelle avec Nicole Brossard, 27 février 2007). Par conséquent, en principe, le choix de traduire cette œuvre n'a rien à voir avec « l'initiative des féministes », comme l'avait souligné Fernández (2004, p. 60)[250].

C'est précisément Gimferrer qui a accueilli Brossard à Barcelone quand elle est allée faire la promotion du livre en Espagne. Nul doute que les programmes de résidence

---

[249] Il s'agit du compte rendu de Kate Taylor dans le *Globe and Mail* (le 3 mai, 1997, page D10) et de celui de Mary Soderstrom dans *Quill & Quire* (1997, p. 36) un mensuel du monde de l'édition (Godard, 2002).

[250] « Si nous pouvons lire des textes de Nicole Brossard en espagnol c'est grâce à l'initiative de féministes. Voilà comment a été présentée la traduction de *Baroque d'aube*, *Barroco al alba*, par la librairie Sidecar, spécialisée en livres de femmes : "heureusement que quelqu'un a traduit quelque chose de la reine de l'écriture lesbienne de qualité, la mystique poétesse, essayiste et narratrice québécoise Nicole Brossard"» (2004, p. 60). La librairie (dans ce cas-là, la librairie Sidecar) est une instance de diffusion qui généralement a peu à voir avec la sélection du livre à traduire en tant que tel.

de poètes en Catalogne et au Québec, organisés par le Bureau du Québec à Barcelone en collaboration avec l'*Institució de les Lletres Catalanes* mentionnés au chapitre précédent, ont aidé Nicole Brossard à se faire connaître et à créer son « image de marque » auprès du réseau de poètes catalans dont Gimferrer fait partie.

Dans le cas d'une œuvre étrangère comme celle-ci, clairement limitée au champ de production restreinte, c'est-à-dire une œuvre qui s'adresse à d'autres producteurs qui ne connaissent pas nécessairement l'auteure, le pouvoir symbolique de la maison d'édition publiant la traduction est un critère extrêmement important. Le prestige de la maison d'édition joue un rôle primordial, car c'est ce prestige qui mettra le lectorat en confiance. La publication de *Barroco al alba* chez Seix Barral, « un phare de l'édition en langue espagnole » (Grutman, 2005, p. 135), constitue à cet égard un signe de légitimation de l'œuvre.

En ce qui concerne l'influence de Gimferrer, il faut savoir que les affinités idéologiques et esthétiques entre lui et Brossard ne sont pas à négliger : leur préoccupation métapoétique, et donc la présence simultanée de théorie et de création dans leur œuvre, l'expérimentation poétique avant-gardiste, leur condition de poètes écrivant en langue minoritaire (le catalan pour le premier et le français en contexte canadien dans le cas de Brossard). Enfin, leur rejet de la norme hétérosexuelle[251] constitue certainement un point de rapprochement qui a dû influencer la recommandation de Gimferrer de faire traduire Brossard.

Un autre aspect qui a favorisé le choix de *Baroque d'aube* est la politique éditoriale de Seix Barral. En effet, son catalogue « se ha caracterizado siempre por una gran dialéctica entre la gran literatura y el riesgo por lo nuevo »[252] [a toujours été caractérisé par une dialectique entre la grande littérature et le risque de la nouveauté]. Parmi les auteurs publiés chez Seix Barral, on trouve des représentants du Nouveau roman, comme

[251] Gimferrer se définit comme un gai qui aime les femmes, c'est-à-dire une personne qui, tout en aimant les femmes, ne partage pas la façon de voir le monde des hommes hétérosexuels. Dans son autobiographie *Interludio Azul* (2006), il dit : «"Sólo puedo decirte que soy como un *gay* al que le gustan las mujeres" [...] sólo porque me gustan las mujeres no soy un *gay*, pero lo han sido gran parte de mis amigos, aunque con excepciones importantes (Octavio Paz, Eduardo Mendoza, por ejemplo), y muchas veces me es difícil compartir la forma de ver el mundo del varón heterosexual."» (Gimferrer, *Interludio azul*, 43). Son choix de traduire les œuvres d'auteurs homosexuels (p. ex. Oscar Wilde) ou de rédiger la préface des traductions de ces œuvres (p. ex. il a préfacé à plusieurs reprises celles de Terenci Moix) laisse voir sa position.

[252] http://www.Seix Barral.es/editorial.asp (consulté le 2 juin 2008).

Nathalie Sarraute, Monique Wittig et Marguerite Duras, et de la nouvelle écriture, en l'occurrence Nicole Brossard, ce qui confirme une ouverture pour une littérature en rupture avec le moule conformiste et conventionnel.

Barroco al alba est accueilli dans la prestigieuse collection « Biblioteca breve », qui avait accueilli les grandes figures du « boom » latino-américain, comme Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Cabrera Infante, etc., dont la découverte avait consacré la maison d'édition. Sur la quatrième de couverture, on qualifie l'œuvre traduite comme une œuvre « de muy elevada calidad literaria y de rigor expresivo nada frecuente »[253], une œuvre qui « posee a la vez un lenguaje rico en densidad poética y una inteligente y provocativa capacidad de construcción innovadora »[254]. Par la suite, on reprend une citation de *The village voice* (on voit ici le signe du « passage » par la légitimation américaine[255]), qui situe précisément dans l'écriture lesbienne au féminin : « Para escritoras como Nicole Brossard, el desplazamiento del orden patriarcal se convierte en el acto creativo definitivo: al salir del orden masculino, nosotras las mujeres entramos al mismo tiempo en nuestra propia piel »[256]. Cette quatrième de couverture laisse donc voir clairement qu'on est devant une œuvre qui n'est pas destinée au grand public, mais à un public très restreint, à un milieu marginal avant-gardiste (voire féministe).

En ce qui concerne le renom de Nicole Brossard (seule écrivaine de la plus récente génération féministe au Québec reconnue au niveau international) en Espagne, il faut remarquer que, dans le contexte péninsulaire, elle n'est pas aussi connue ou célébrée par la critique qu'aux États-Unis, au Mexique ou en Argentine, et que *Baroque d'aube* est le seul de ses romans à y avoir été traduit. *Le désert mauve* a été aussi traduit par Mónica Mansour (*El desierto malva,* 1996), mais cette traduction a été faite et publiée au Mexique, et c'est à peine si elle a été diffusée en Espagne (Suárez Briones, 2001), comme d'ailleurs la plupart des traductions faites en Amérique latine.

---

[253] [d'une grande qualité littéraire et d'une rigueur littéraire peu fréquente.]

[254] [possède un langage riche en densité poétique, ainsi qu'une capacité intelligente et provocatrice de construction innovatrice.]

[255] Nicole Brossard n'a pas attiré l'attention de la critique française, mais celle de la critique féministe américaine. Alice Parker, Karen Gould et Marie Jean Green parmi d'autres, ont célébré l'utopie lesbienne brossardienne.

[256] [Pour des écrivaines comme Nicole Brossard, le déplacement de l'ordre patriarcal devient l'acte créateur définitif : en sortant de l'ordre masculin, nous, les femmes, entrons en même temps dans notre propre peau.]

En ce qui concerne sa poésie, l'ouvrage *Installations (avec et sans pronoms)*[257] a été traduit en 2005 en catalan par Antoni Clapés comme *Instal.lacions (amb i sense pronoms)*. En fait, c'est en Catalogne qu'elle est le plus connue, qu'elle compte « une image de marque », principalement grâce aux rencontres de poètes catalans et québécois, et aux tournées de l'AIÉQ mentionnées antérieurement.

Après avoir consulté les journaux espagnols sélectionnés et quelques journaux plus locaux, nous avons trouvé trois comptes rendus : le premier, très court, sur *Barroco al alba* a été publié dans *El País* (B.G, 19 juillet 1998). Il met l'accent sur la nouveauté générique de *Baroque d'aube,* à mi-chemin entre un roman et un essai, c'est-à-dire sur la combinaison de la « ficción con la reflexión sobre el hecho literario » (*Ibid.*). Si la réflexion métafictionnelle figure au premier plan de ce compte rendu, il en va autrement pour les dimensions lesbienne et féministe de l'œuvre traduite, qui ne sont pas mentionnées du tout. L'origine québécoise de l'auteure n'est pas non plus mise de l'avant : on mentionne tout simplement Montréal comme ville d'origine et son affiliation avec l'Académie des lettres du Québec[258].

En revanche, le deuxième compte rendu, publié dans *La Vanguardia* (Guardia, 8 juillet 1998, p. 34), qui la présente comme une auteure canadienne née à Montréal, fait ressortir la dimension lesbienne et transgressive du roman.

À un niveau plus local, nous avons trouvé un seul autre compte rendu publié le 25 septembre 1999 dans *La Rioja*. Son auteure, María Luisa Lázaro, professeure au Département de philologies modernes écrit :

> No es ésta una novela fácil de leer. [...] No estamos los españoles demasiado acostumbrados a leer literatura canadiense, y casi con toda seguridad éste es el problema. *Barroco al alba* presenta muchos de los rasgos que caracterizan esta literatura al norte de los Estados Unidos y nos la hacen extraña[259].

---

[257] Ce livre de poèmes a été publié en espagnol, mais au Mexique aussi. D'autres textes poétiques ont été traduits en espagnol, mais en Argentine et au Mexique : il s'agit de *Diario íntimo*, *El vértigo del proscenio* et *En el presente de la pulsación*.

[258] Ce qui coïncide d'ailleurs avec la (re)présentation de Brossard dans la notice biographique que l'on trouve sur la bande couverture de la traduction de Seix Barral. À notre avis, cette coïncidence dans le *branding* de Brossard n'est pas fortuite, mais reflète le monopole des médias qu'ont les grandes maisons d'édition.

[259] [Ce n'est pas un roman facile à lire. En Espagne, nous n'avons pas l'habitude de la littérature canadienne, et cela pourrait être le problème. *Barroco al alba* présente beaucoup des traits caractéristiques de la littérature qui se fait au nord des États-Unis et qui nous la rendent bizarre.]

Par la suite, elle décrit ce qu'elle entend par littérature canadienne : « Es la canadiense una literatura escrita mayoritariamente por mujeres que en sus novelas reflexionan sobre la creación literaria, y que al hacerlo reflexionan al mismo tiempo sobre la creación de su propia identidad como mujeres y como escritoras »[260]. Curieusement, on assiste à une féminisation de la littérature canadienne et à l'identification de la littérature canadienne à la littérature féministe québécoise de l'avant-garde[261]. S'opère ainsi une sorte de confusion métonymique, par le fait de lier la partie, la littérature féministe québécoise, au tout, la littérature canadienne. Tout aussi curieusement, cette féminisation de la littérature québécoise traduite a été déjà soulevée par Godard (1999) pour le cas de la littérature québécoise traduite au Canada anglais.

Il est également intéressant de constater que María Luisa Lázaro ne mentionne la thématique lesbienne du roman qu'à la toute fin du compte rendu. En revanche, elle se fait insistante sur l'esthétique du roman, à savoir sa fragmentation et sa prose poétique, y voyant un élément potentiellement plus innovateur que la thématique. María Luisa Lázaro termine son compte rendu en exaltant la qualité et le défi que présente la lecture de *Barroco al alba,* en avertissant toutefois son futur lecteur que ce roman n'est destiné que « para aquellos que ya son aficionados a la literatura canadiense y para los que estén dispuestos a hacer el esfuerzo de aficionarse. Merece la pena, palabra »[262]. Elle reconnaît donc qu'il faut, au préalable, une certaine connaissance – une compétence intertextuelle – pour comprendre cette écriture. Et elle a tout à fait raison : l'intertextualité est l'une des caractéristiques les plus importantes des œuvres féministes québécoises de l'avant-garde. Pour tout dire, ce compte rendu confirme la non-correspondance de *Barroco al alba* à l'horizon d'attente du milieu espagnol, y compris celui des agents du sous-champ de production restreinte, voire celui des milieux féministes avant-gardistes.

---

[260] [La littérature canadienne est une littérature écrite majoritairement par des femmes qui dans leurs romans réfléchissent à la création littéraire, en même temps que à la création de leur propre identité en tant que femmes et en tant qu'écrivaines.]

[261] Selon ce que nous avons pu observer dans d'autres comptes rendus sur la littérature canadienne ou sur la littérature québécoise dans la presse culturelle en Espagne, nous ne croyons pas que cela corresponde forcément à la vision générale de la littérature canadienne/québécoise en Espagne. Selon nous, il s'agit plutôt d'une vision particulière de l'auteure de l'article, qui n'en est pas moins intéressante…

[262] [pour ceux qui sont déjà de grands amateurs de la littérature canadienne et pour ceux qui sont prêts à le devenir, ce roman vaut la peine. Je vous en donne ma parole.]

Comme nous l'avons déjà mentionné, c'est en Catalogne que Nicole Brossard est le plus connue, d'où l'attention qu'on porte à sa personne et à son œuvre (y compris les titres qui n'ont pas été traduits en catalan) dans le journal *Avui*. En effet, Brossard figure parmi les auteurs québécois qui ont le plus retenu l'attention de ce journal, lequel lui consacre de longs comptes rendus, des entretiens et des mentions fréquentes. En particulier, le compte rendu consacré à *Barroco al alba*, intitulé « Nicole Brossard : "Una autora lesbiana té una altra manera d'enfocar l'amor" » [Une auteure lesbienne a une manière autre d'approcher l'amour] (Castells, 13 juillet 1998), explique la problématique explorée dans cette œuvre, mais ne fait aucune allusion à l'étrangeté mentionnée dans le compte rendu de María Luisa Lázaro.

Dans la presse catalane, la (re)présentation de Brossard qui ressort est celle d'une poète plutôt que d'une romancière, et plus particulièrement d'une poète féministe avant-gardiste, lesbienne et bilingue : l'accent est mis sur sa « manera femenina i lesbiana d' habitar el món, d'instal·lar-s' hi físicament i poèticament »[263] (Tuneu, *Avui*, 14 juillet 2005). D'ailleurs, dans le compte rendu sur *Barroco al alba* dans *Avui* (Castells, 13 juillet 1998) contrairement à ce que l'on aurait pu croire, on ne met pas non plus l'accent sur l'identité québécoise de Brossard, mais on la présente comme une auteure canadienne et on spécifie ensuite son affiliation avec l'Académie des lettres du Québec. On constate la même chose dans le compte rendu de Tuneu (2005) intitulé *Els intocables*. La seule exception est l'entrevue de Francesc Bombí-Vilaseca avec Brossard (Avui, 31 mars 2005, p. viii-ix), où l'auteure est présentée explicitement comme une poète québécoise. Lors de cette entrevue, Brossard aborde la question de la difficulté pour la littérature québécoise de se faire connaître à l'étranger et elle mentionne également des parallélismes qu'elle voit entre la situation québécoise et la situation linguistique et littéraire catalane.

Par rapport à l'accueil de cette œuvre par la critique littéraire espagnole, on peut dire que c'est en particulier la critique féministe universitaire qui lui a porté le plus d'attention, surtout des professeurs de philologie française, qui publient souvent en

[263] [sa manière féminine et lesbienne d'habiter le monde, de s'y installer physiquement et poétiquement.]

français et parfois hors du pays[264]. Nous ne nous arrêterons pas sur cette production critique car nous nous concentrons seulement sur celle qui a été publiée en Espagne, et aussi parce que, généralement, elle a un impact moindre sur la réception critique de Brossard en Espagne. Autrement, nous n'avons trouvé que peu d'exemples de critiques féministes espagnoles s'intéressant à Brossard et publiant en espagnol, ou dans d'autres langues officielles de l'Espagne (notamment en galicien). C'est le cas d'un article de Suárez Briones (2001), professeure à l'Université de Vigo, spécialiste en écriture des femmes et plus particulièrement en théorie littéraire féministe lesbienne[265], qui décrit Brossard comme « a autora postmoderne máis importante da literatura canadense »[266]. Il en est de même pour l'article de Montagut (2005), poète et critique littéraire féministe et professeure de littérature[267], qui présente Brossard comme « una de las figuras más notables de la poesía en lengua francesa hoy »[268]. Cependant, hors de la Catalogne, Brossard est généralement presque inconnue sur la scène littéraire espagnole et, selon Montagut (2005) « [...] merecería tener una mayor difusión en nuestro país puesto que su lectura no sólo abre nuevos caminos a la reflexión, sino que es también un placer único »[269].

Nous avons aussi trouvé sur Internet[270] et sur la couverture de la traduction quelques brefs commentaires sur *Barroco al alba*. Ces derniers éléments, ajoutés aux articles critiques dont nous venons de parler, ont en commun, outre l'exaltation de la

---

[264] C'est notamment le cas de Carmen Mata, qui lui a consacré un grand nombre d'articles, mais les a publiés en français et dans des revues étrangères.

[265] Si la critique littéraire féministe espagnole n'émerge qu'à la fin des années 90 et prend progressivement de la place (et du capital symbolique) dans le champ universitaire espagnol, la critique féministe lesbienne est encore plus marginale (Torras, 2000). Aujourd'hui, elle le demeure, mais se développe progressivement.

[266] [l'auteure postmoderne la plus importante de la littérature canadienne.]

[267] Il est intéressant de souligner que Montagut a participé comme poète invitée au Festival de poésie de Trois-Rivières, ce qui peut expliquer sa connaissance plus approfondie de Brossard. Ici encore l'appui institutionnel a pu influencer l'activation de réseaux plus proprement littéraires.

[268] [une des figures les plus connues de la poésie en langue française d'aujourd'hui.]

[269] [Elle mériterait une plus grande diffusion dans notre pays, car sa lecture non seulement fraie de nouveaux chemins de réflexion, mais procure également un plaisir unique.]

[270] On y trouve des commentaires tels que « *Barroco al alba*, de Nicole Brossard. Ya era hora que alguien tradujera algo de la reina de la escritura lesbiana de qualité, la mítica poetisa, ensayista y narradora québécoise N.B. Relato a varias bandas, con múltiples incursiones en la reflexión sobre el propio acto de escribir » [Barroco al alba, de Nicole Brossard. Il était temps que quelqu'un traduise quelque chose de la reine de l'écriture lesbienne de qualité, la mythique poétesse, l'essayiste et la narratrice québécoise. N.B. récit polyphonique, aux multiples incursions dans la réflexion sur l'acte d'écrire lui-même.] http://www.artefinal.com/20anys/guia/sidecar.htm. (consulté le 10 juillet 2008]

qualité de la prose poétique brossardienne, son caractère innovateur : *Barroco al alba* possède « una provocativa capacidad de construcción innovadora » [une capacité provocatrice de construction novatrice] (*Barroco al alba,* couverture), « una posibilidad de creación innovadora » [une possibilité de création novatrice] (Lázaro, 1999). Plus encore, le roman est « un reto atractivo » [un défi attirant] (Lázaro, 1999), et la traductrice espagnole le décrit en tant que « novedad cautivadora » [une nouveauté captivante] (Giralt Gorina, communication personnelle, 14 avril 2005). Cette originalité de la prose poétique brossardienne a certainement incité la maison d'édition espagnole Seix Barral à traduire ce roman. Ce caractère novateur cadre bien avec le catalogue de Seix Barral, et ce même si certains aspects de la traduction vont à l'encontre de l'horizon d'attente du public espagnol de la fin des années 90.

À ce sujet, l'éditeur Carlos Barral affirmait que « l'horizon d'attente du public lecteur d'un pays donné est tel que les "littératures nationales" se soucient peu des exceptions et des auteurs œuvrant en marge des modes et des courants » (1978, p. 265, cité par Grutman, 2005, p. 136). Il est évident que *Barroco al alba* rompt avec le conformisme et l'orthodoxie de la littérature nationale, et il n'est donc pas étonnant de constater que cette traduction n'ait pas remporté un succès de vente en Espagne (ce qui était prévisible), ni vraiment de succès critique, en particulier, en ce qui concerne la critique universitaire, qui aurait été son créneau « naturel ». En revanche, c'est la critique journalistique qui lui a porté le plus d'attention, ce qui est en grande partie attribuable aux démarches des acteurs institutionnels abordés antérieurement. Cet « échec » relatif[271] s'explique non seulement en raison de sa thématique lesbienne, mais aussi en raison de l'inscription de ce roman dans des pratiques scripturales d'avant-garde, qui n'avaient pas d'équivalent en Espagne. De plus, nous avons mentionné que certaines écrivaines mènent au Québec une double pratique (*split practice*, von Flotow, 1991) permettant de préparer les lectrices à la réception d'une littérature expérimentale avant-gardiste; or, cette double pratique n'existe pas dans le contexte espagnol. À cet égard, le seul article que nous ayons pu trouver dans des revues théoriques féministes espagnoles sur l'écriture et la

[271] Le nombre d'articles et de comptes rendus parus en Espagne n'est pas comparable à celui que l'œuvre originale a généré au Canada. En même temps, il faut souligner que, comparativement à la réception critique d'autres auteurs québécois en Espagne, plutôt que d'un « échec relatif », il faudrait parler d'un succès critique relatif pour parler de la réception de Brossard en Espagne.

culture québécoises au féminin et qui explique (et prépare la réception de) l'œuvre de Brossard s'intitule « De radicales a integrales » [De radicales à intégrales], qui a été publié dans la revue féministe espagnole *Poder y Libertad* en 1985. Sans aucune « préparation », la réception de ce type d'écrits est donc particulièrement difficile.

Sur la base des facteurs établis par Jauss (1978) sur l'horizon d'attente (aussi bien intra-littéraire que social) on peut dire que, au moment de sa publication (1998), *Barroco al alba* ne correspond pas à l'horizon d'attente du milieu espagnol, et ce, pour diverses raisons :

a) La thématique lesbienne (et encore plus, l'homo-érotisation de l'extase religieuse), dont l'acceptation a peu à voir avec des aspects littéraires proprement dits, mais touche plutôt à l'existence d'un état du champ social qui lui soit favorable : il s'agit d'une thématique en émergence, mais encore marginalisée par l'appareil éditorial et critique espagnol (voire par la critique universitaire).

b) L'expérimentation formelle de *Baroque d'aube* ne correspond pas à l'horizon d'attente du public espagnol de la fin des années 90, ni même à celui des milieux avant-gardistes féministes, qui lui ont porté peu d'attention. Il en va autrement en ce qui concerne la réflexion métafictionnelle de l'œuvre de Brossard, car elles ne constituent pas des aspects complètement nouveaux pour le public du champ de production restreint : ces aspects avaient déjà été introduits sur la scène espagnole, et non seulement dans le domaine de l'écriture des femmes – ce qui avait été accompli, par exemple, par Carmen Martin Gaite, Carme Riera, etc. – mais aussi par d'autres écrivains tels que Goytisolo, Torrente Ballester, pour n'en citer que quelques-uns. Nous avons vu que cet aspect a été retenu par la critique journalistique.

En résumé, l'écart entre l'horizon d'attente des sociétés canado-québécoise et espagnole, ainsi que leurs respectifs contextes socioculturels des années 90, explique principalement les différences dans l'accueil de *Barroco al alba* en Espagne et au Canada. Le champ d'après la Révolution tranquille crée un moment favorable – un *Kairos* – pour la réception des écrits féministes de l'avant-garde, tandis que la conjoncture socioculturelle espagnole n'est généralement guère favorable à ce genre de littérature, aux niveaux à la fois thématique et formel.

Le texte traduit : le reflet d'un état du champ et d'un *habitus* spécifiques

Comment le rapport au *gender* de la traductrice, ainsi que son inscription dans un champ fort différent du champ québécois ou canadien, ont pu influencer les stratégies traductives adoptées?

Examinons maintenant les textes non pas dans le but de commenter chacun des écarts entre l'original et sa traduction, mais afin de relever certains points servant à montrer l'influence d'un état du champ donné sur l'adoption de certaines stratégies traductives plutôt que d'autres. Il s'agit donc, non pas de critiquer la traduction au nom d'un concept prescriptif du traduire, mais de l'envisager comme « une formation discursive parmi les autres, réglée comme les autres » (Brisset, 1990, p. 25).

Peut-on dégager une stratégie globale de traduction de la version espagnole? Lorsque nous avons examiné le rapport de la traductrice au genre (au sens de *gender* en anglais), nous avons pu voir que « 'no deliberate approach' [is] associated with a 'null' strategy or with direct translation of the kind often referred to as 'literal' » (Maier, 1998, p. 98). Globalement, en effet, on peut décrire *Barroco al alba* comme « a direct translation of the kind often referred to as 'literal' » (*Ibid.*).

Dans le cas à l'étude, la connaissance de l'œuvre de Nicole Brossard et de toutes les pratiques d'écriture et de traduction « au féminin » par la traductrice et par la société réceptrice est minimale, donc la traductrice essaie de s'éloigner le moins possible du texte-source, de peur, sans doute, de faire dire à Nicole Brossard ce qu'elle n'a pas dit. Étant donné l'absence, en Espagne, d'un contexte de pratiques féministes, scripturales ou traductives, la traductrice et son public ne possèdent pas la compétence textuelle requise. Cette compétence aurait donné à la traductrice une plus grande confiance pour jouer avec la langue, déconstruire le langage et la symbolique patriarcale, bref, pour s'éloigner du texte de départ et créer une « re-belle et infidèle ». Par la suite, nous illustrerons à l'aide d'exemples cette stratégie globale de la traduction espagnole, que nous comparerons à des moments précis[272] avec la traduction anglaise faite au Canada. Notre objectif est de montrer comment certaines stratégies traductives s'expliquent en raison de l'inscription de la traductrice dans des contextes et des paradigmes concrets :

[272] Nous nous référons à des passages qui comportent des néologismes ou des termes propres à l'œuvre de Brossard où s'opère un écart marqué quant aux choix de traduction entre la traduction espagnole et la canadienne-anglaise. Dans ces cas précis, la comparaison avec la version anglaise s'avère révélatrice.

Le premier exemple concerne la traduction du néologisme « vfentre » employé par Brossard :

> Vieilles femmes au ventre bas, jeunes lionnes dans la trentaine et d'autres encore plus jeunes, pas formées. **Les *vfentres* me fascinent**. Les femmes le portent comme un centre de gravité. Certaines avec fierté comme un projet, d'autres comme un obstacle qui gêne leur démarche (*BA*, p. 185).

> Mujeres viejas de vientre caído, jóvenes leonas de treinta años y aún más jóvenes sin formar. **Los *vfientres* me fascinan**. Las mujeres los llevan como centro de gravedad. Algunas con orgullo, como un proyecto, otras como un obstáculo que dificulta su modo de andar (*BA*, p. 143).

> Old women with low-slung bellies, young lionesses in their thirties and others even younger and unformed. **Bellys *fanci*nate me**. These women carry a belly like a centre of gravity. Some proudly like a project, others like an obstacle impeding their gait (*BD*, p. 181).

Le néologisme « vfentre », inventé par l'auteure québécoise, inclut le mot « ventre » et le mot « fente », ce dernier mot étant très utilisé dans d'autres œuvres de Nicole Brossard pour se référer au vagin. La traductrice espagnole, sans le bagage intertextuelle nécessaire pour comprendre ce néologisme, l'a rendu comme « vfientre », ce qui pose problème en espagnol parce que si l'on peut lire dans « vfientre » le mot « vientre », l'inclusion de la lettre *f* ne semble pas justifiée à première vue[273] et donc ce choix (que la traductrice n'explique pas) risque de dérouter le lecteur. En revanche, la traductrice du texte anglais, qui connaît bien l'œuvre de Nicole Brossard et a bien saisi la combinaison de ventre+fente, est consciente de l'intraduisibilité de ce néologisme, mais elle adopte une stratégie de compensation en inventant un autre néologisme dans « bellys *fanci*nate », qui inclut le mot « fancy » et le mot « fascinate ». D'ailleurs elle a mis « fancy » en italique pour indiquer au lecteur qu'il ne s'agit pas d'une erreur typographique. Quant à la lettre *y* du mot « bellys » (à la place de l'orthographe conventionnelle « bellies »), Patricia Claxton (communication personnelle, 3 mai 2005) indique qu'elle voulait attirer l'attention du lecteur sur ce mot, comme Nicole Brossard l'avait fait avec le néologisme « vfentre ».

[273] En principe, il nous semble qu'il n'existe aucun mot en espagnol commençant par *f* pour rendre « fente » dans le sens brossardien. Le mot « fente » pourrait être rendu en espagnol par *raja*.

Le deuxième exemple concerne la traduction du mot « délire » employé par Nicole Brossard :

> On ne peut pas supplier le désir de nous montrer du doigt le centre, exiger qu'il règle le rythme, ajouter de l'eau à la mer, de la mémoire au corps, du **délire** au texte (*BA,* p. 69).
>
> No se puede suplicar el deseo de enseñarnos el centro con el dedo, exigir que gobierne el ritmo, añada agua al mar, memoria al cuerpo, **delirio** al texto (*BA*, p. 50).
>
> We cannot ask desire to point a finger at the centre for us and at the same time demand that it regulate our rhythm, add water to the sea, memory to our bodies and **excitement to what we write** (*BD*, p. 61).

Chez Nicole Brossard, le terme « délire » veut dire deux choses : soit cette excitation extrême, mais appliquée aux femmes en tant que réponse créative qu'elles ressentent à la lecture des textes d'autres femmes, soit *dé/lire* (en deux parties) comme une contre-lecture, une lecture qui va à l'encontre de l'ordre patriarcal. Dans le texte anglais, connaissant le sens de l'emploi de ce mot chez Nicole Brossard, la traductrice a choisi de rendre le premier des deux sens de ce néologisme. Pour ce faire, Claxton choisit le mot *excitement*, mais accompagné du pronom *we* – « excitement to what we write » –, un « nous » collectif faisant allusion à « nous, les femmes ». Elle rend donc « délire » dans le sens d'exaltation au moment de l'écriture d'un texte qui sera par la suite lu par d'autres femmes. Elle aurait pu choisir *delirium*[274], mais ce mot pouvant s'interpréter négativement, dans le sens de confusion mentale, elle élimine l'ambiguïté en employant le mot *excitement.*

En ce qui concerne le texte espagnol, le mot est rendu par *delirio.* La traductrice ne s'est pas éloignée du texte source, comme l'a fait la traductrice anglaise, dont l'*habitus* traductif[275] remet en question la célèbre invisibilité du traducteur, contrairement à celui de l'*habitus* de la traductrice espagnole. En choisissant le mot « delirio », Giralt Gorina perd le sens de « contre-lecture ». En même temps, on peut penser que le sens de son

[274] En fait, *delirium* est le choix de Godard dans sa traduction d'*Amantes.* Pour rendre l'autre sens de dé-lire en tant que *un-read*, elle invente le néologisme *deliring* et écrit *reading/deliring* pour rendre le jeu de mot brossardien.

[275] Simeoni (1998, 2001) distingue un *habitus* social d'un *habitus* traductif. Ce dernier expliquerait la conviction, la croyance héritée historiquement, selon laquelle on ne saurait s'éloigner trop longtemps du texte support sans risque. Dans sa thèse de doctorat, Simeoni (2001) trace la genèse pluriséculaire de cet *habitus*, qui retrospectivement se donnerait à lire comme « le parcours de servitude de la profession » (*Ibid.*, p. 35).

choix, « delirio » (qu'elle le sache ou non) est resémantisé lors qu'il est replacé dans l'intertexte de la littérature avant-gardiste latino-américaine, (qui a eu une grande influence en Espagne), dans le cadre de laquelle « delirio » est associé à l'idée de déraison, au sens d'une résistance politique à l'ordre totalitaire et, transposé au cas des textes féministes, à l'ordre symbolique patriarcal. Ce terme renvoie également à l'histoire de la folie de Michel Foucault, dont l'œuvre a une influence marquée en Espagne depuis les années 70[276].

La non-traduction des noms propres du texte-source dans la traduction espagnole tient également à cette stratégie globale que nous avons mentionnée antérieurement. Même si les noms propres ne se traduisent pas en temps normal (bien qu'à certaines périodes, même les noms propres aient été adaptés), le roman *Baroque d'aube* peut se lire à la manière d'une allégorie grâce aux noms des personnages. La nature symbolique de ces noms et la possibilité de les traduire sont donc des aspects à considérer. Dans le cas du texte espagnol, les noms ne sont pas traduits, ce qui mène à la perte d'une partie importante de l'allégorie brossardienne. Afin de maintenir l'étrangeté du texte de départ, plutôt que de la naturaliser, tout en reproduisant l'allégorie des noms propres, ces choix de traduction auraient pu être adoptés : pour Cybil Noland, Cybil Sintierra, où l'on garde un prénom étranger, Cybil, mais en même temps l'allégorie avec Sin/tierra, nom de famille qui est employé avec une valeur symbolique dans le pseudonyme du célèbre écrivain espagnol José María Blanco White, Juan Sintierra, dans ses *Cartas de Juan Sintierra* et qui est ensuite repris par Goytisolo dans son roman *Juan sin Tierra*: un nom, donc, connu du public espagnol (d'un public appartenant au sous-champ de production restreinte). Ensuite, Irène Mage aurait pu devenir Irène Magen, en abrégé I.MAGEN : de nouveau, on préserverait l'étrangeté du prénom Irène et l'allégorie du mot *imagen*. Finalement Occident DesRives deviendrait Occident DesRivas : seraient maintenues l'étrangeté et la métaphore, avec la possibilité de lire en anagramme *deriva*, qui veut dire « dérive » en espagnol, mais aussi *riva*, qui n'existe pas en espagnol en tant que tel, mais qui, phonétiquement, se lit comme le mot espagnol *riba*, qui veut dire « rive ». Ici encore, ces stratégies seraient adressées à un public restreint, mais c'est en fait le type de public

[276] Juan Luis Pintos de Cea-Naharro. « Teoría y práctica de la sociología española: recepción de la sociología europea ». En ligne: http://www.ucm.es/info/eurotheo/sociologia/spain/teoria.htm (consulté le 17 décembre 2008).

qui choisira une traduction comme *Barroco al alba*. Par ailleurs, le problème de ces choix traductifs, c'est que l'on perd le rapport du français à l'anglais, rapport qui comporte une valeur sociologique importante dans le texte, d'où peut-être la décision de la traductrice de ne pas traduire ces noms, au risque de perdre l'allégorie de l'original?

Finalement, l'emploi d'éléments paratextuels, comme les notes de la traductrice en bas de page n'est pas sans intérêt : concrètement, le texte espagnol présente 24 notes, dont la plupart visent à traduire les fragments du texte de départ qui sont en anglais (certains personnages parlant en anglais). La traductrice a maintenu l'hétéroglossie du texte de départ dans le corps du texte espagnol, mais en même temps elle a traduit ces parties en anglais dans les notes en bas de page, sachant que le public adulte espagnol auquel s'adresse ce roman risque de ne pas connaître l'anglais[277]. Les autres notes sont culturelles : la traductrice explique par exemple que *sundae* veut dire « helado con crema, frutas, almíbar y nueces » [Crème glacée avec crème fouettée, fruits, sirop et noix] (*BA*, p. 79), que *djamma* est « En árabe, asamblea, reunión de notables » [En arabe, assemblée, réunion de notables] (*BA*, p. 108) ou que *joystick* désigne « una palanca de mano » (*BA*, p. 130).

Paradoxalement, la traductrice n'explique pas dans ses notes les termes que Brossard s'appropient ou invente et qui apparaissent tout au long du roman, tels que *cortex, délire* ou *vfentre*, etc.

La traduction espagnole n'inclut pas de notes pour aider à comprendre ces termes ni aucun discours d'accompagnement. Or si ce n'est généralement pas à la traductrice de décider d'inclure ou non des notes, étant donné que Nicole Brossard n'est guère connue dans le milieu espagnol, l'inclusion d'un discours d'accompagnement visible, du type de ceux que Massardier-Kenney (1997, pp. 58-65) décrit en termes de « *author-centered* » et de « *translator-centered* » (visant à présenter Nicole Brossard et son œuvre à la communauté réceptrice et, si possible, à expliquer les stratégies traductives adoptées pour la traduction de *Baroque d'aube* en espagnol) aurait eu une incidence sur la réception du roman.

[277] Surtout parce que jusqu'aux années 70, la langue étrangère la plus enseignée à l'école en Espagne (comme d'ailleurs dans d'autres pays) était le français, plutôt que l'anglais.

Revendiquer un statut pour le sujet traduisant consiste aussi à assumer la responsabilité d'introduire et de (re)présenter l'auteure traduite et son contexte dans la société d'accueil. Or nous avons mentionné au début de la section la posture effacée qu'adopte la traductrice produit de son *habitus* traductif.

Dans le cadre de cette responsabilité représentationnelle de la traductrice, nous terminerons sur un dernier aspect du texte espagnol : le maintien de l'hétéroglossie du texte original. Dans le texte-source en français, Nicole Brossard donne la parole à certains personnages en anglais. Cette hétéroglossie est sélective, et remplit une fonction particulière, qui n'a pas échappé à la traductrice espagnole. Le mélange de l'anglais et du français dans *Baroque d'aube* comporte une valeur sociologique importante (Godard, 2002) : est ainsi mise en évidence la réalité sociale et historique des milieux lesbiens montréalais caractérisés par le bilinguisme. Même si dans le roman il est vrai que la question de la différence sexuelle prime sur celle de la différence linguistique, le maintien de l'hétéroglossie compte davantage qu'une certaine « fluidité » de la traduction.

De plus, le but de la traduction de *Baroque d'aube* n'est pas seulement de véhiculer un savoir référentiel sur la sexualité lesbienne en général, mais de situer cette sexualité dans un contexte historique et social particulier, le contexte québécois. Si les protagonistes sont lesbiennes, elles font également partie d'une société, la société québécoise, au sein de laquelle le mélange linguistique témoigne d'un rapport de forces. Sur ce point, Pilar Giralt Gorina fonde une sorte d'éthique de la différence culturelle par sa tentative de ne pas décontextualiser ou déterritorialiser la traduction, en montrant clairement les marques de sa réénonciation.

En principe, étant donné qu'on est devant un champ de départ en situation minoritaire et un champ d'accueil dominant, on aurait eu tendance à prédire le non-maintien de l'hétéroglossie de l'original[278]. Cependant, il faudrait ajouter à cette considération un autre aspect déterminant, le fait qu'on est devant une œuvre appartenant au sous-champ de production restreinte et que, comme l'affirme Godard (1999, p. 511) : « Les œuvres reçues dans le champ de grande production subissent une manipulation plus

[278] En s'inspirant d'Even-Zohar, Grutman (2006, p. 24) affirme que « Because of their very dependence, literatures pertaining to the second category [dependent systems] have less built-in resistance to outside interference than those in the first category [central or independent systems] ».

radicale que celles qui restent marginales ». De plus, il y a également la position hyper-centrale de l'anglais dans la « constellation mondiale des langues » (Calvet, 1999) et donc la tendance à le maintenir dans la traduction[279] (nous observerons au chapitre 4 une attitude différente pour le cas de langues périphériques, comme, par exemple, le créole). Grutman le dit clairement (2006, p. 26) :

> The choice to either delete or maintain the original's multilingualism will depend not only on the translator's personal ethics (as advocated by Berman), but also on the (in)dependent status and prestige of the source literature in respect to those of the target literature, as well as on collective attitudes towards the languages one is translating from, each having their perceived socio-cultural importance and relative weight on the world market of linguistic goods.

Somme toute, le texte espagnol alterne entre une éthique de la différence culturelle et une ouverture idéale à l'altérité du texte-source, avec des moments où le rapport à l'Autre n'est guère exemplaire.

♣♣ ♣♣ ♣♣

Tels sont quelques-uns des effets de la réinsertion des pratiques scripturales dans un nouveau champ, en l'occurrence la recontextualisation des pratiques féministes canadiennes, dans lesquelles se situe *Baroque d'aube*, à l'intérieur du champ espagnol. Si certaines stratégies traductives et paratextuelle sont possibles, voire célébrées au Canada, c'est parce qu'il existe un corpus d'œuvres féministes et donc un état du champ favorable à la mise au point de telles stratégies et donc à l'émergence d'un nouvel *habitus* traductif. Cependant, le champ littéraire espagnol des années 90 n'étant guère réceptif à ce genre, l'écart entre la production et la réception de *Baroque d'aube* en Espagne par rapport au Canada est marqué.

Serait-ce, comme l'affirme Fefa Vila (2001), du fait que l'Espagne a longtemps accusé un retard par rapport à ses voisins occidentaux, non pas sur la question de la reconnaissance des droits, mais sur celle des changements sociaux qui encouragent la diversité des pratiques sexuelles et des styles de vie? Faut-il penser que de tels changements ne se sont produits que très récemment au sein de la société espagnole? Se pourrait-il que le contexte espagnol actuel soit, maintenant plus que jamais, propice à la réception d'œuvres québécoises au féminin?

---

[279] Même dans des traductions appartenant au sous-champ de grande production, comme c'est le cas de *Putain*, par exemple, ou même de la littérature pour la jeunesse.

CHAPITRE 4
ET D'AUTRES VOIX FONT ECHO...

4.1 Ces étrangers d'*icitte* : l'écriture migrante au Québec (1975-2004)

Aux voix contestataires des femmes des années 70, qui remettront en question une institution littéraire québécoise dominée par des hommes francophones, se joindront dans les années 80 celles d'auteur-e-s allophones ou « néo-québécois-e-s », qui remettront en question un champ littéraire fondé sur l'idée d'une culture et d'une identité unitaire et homogène.

Même si, comme l'indique Chartier (2002), la littérature issue de l'immigration n'est pas un phénomène récent, mais existe depuis le XIX^{e} siècle, la critique littéraire au Québec tend à situer l'apparition des « écritures migrantes » – comme quelque chose qui diffère de la littérature issue de l'immigration – autour de 1983, date à laquelle apparaît le magazine transculturel *Vice Versa* et le roman *La Québécoite* de Régine Robin.

Pour tracer les antécédents et le développement des écritures migrantes, nous nous inspirons partiellement de la périodisation employée par Moisan et Hildebrand (2001). Ils établissent quatre périodes jalonnant l'évolution des écritures migrantes, ces périodes s'organisant autour de quatre concepts : l'*uniculturel* (1937-1959), le *pluriculturel* (1960-1974), l'*interculturel* (1975-1985) et le *transculturel* (1986-). Nous développerons davantage les deux dernières phases, qui coïncident avec la période abordée dans cette thèse (sans pour autant marquer une frontière très définie, car dans les années de transition, on décèle des recoupements), mais avant de le faire, nous présenterons très brièvement les phases précédentes.

Les années 40 et 60 se définissent selon Moisan et Hildebrand (2001) par leur aspect uniculturel. La plupart des écrivains qui arrivent au Québec sont originaires de France, de Belgique et de Suisse, et leur écriture ne se différencie pas de celle des

écrivains québécois. En fait, il ne faut pas oublier qu'à l'époque, les codes littéraires du Québec sont modelés sur ceux de la France.

Dans les années 60 et jusqu'au milieu des années 70, on passe progressivement de l'unisson à la polyphonie, à ce que Moisan et Hildebrand (2001) nomment le pluriculturel : durant la Révolution tranquille et immédiatement après, les auteurs immigrants viennent d'une plus grande diversité de pays francophones et non-francophones. Toutefois, ces voix ne réussiront pas encore à modifier et à influencer de façon marquante le champ littéraire québécois, car, dans cette période ultra-nationaliste, toute voix étrangère est en fait perçue comme « colonisatrice ».

La plupart des écrivain-e-s néo-québécois-e-s de cette période émigrent au Québec entre 1955 et 1965, et leur premier livre se situe souvent avant 1970 (*Ibid.* 2001, p. 15). Même si certains passent par la France (c'est le cas de Folch-Ribas ou Émile Ollivier, par exemple), ils arrivent de pays très variés non nécessairement francophones : ainsi, par exemple, ils sont originaires de Pologne (Alice Parizeau), d'Irak (Naïm Kattan), d'Espagne (Jacques Folch-Ribas), du Maroc (Juan García et Dominique Blondeau) et d'Haïti (Émile Ollivier, Maximilien Laroche, Gérard Étienne, Anthony Phelps, Serge Legagneur, pour ne citer que les plus connus). L'élargissement de l'espace géographique de l'immigration aura donc un impact direct sur l'origine des écrivains qui arrivent au pays, beaucoup plus diversifiée qu'avant. Les œuvres de cette période commencent à montrer le va-et-vient entre la terre d'origine et la terre d'accueil, une thématique qui gagnera en popularité au cours de l'étape postérieure.

Il convient de mentionner que si nous venons de présenter ces deux phases antérieures à la période d'analyse de cette thèse (soit 1975-2004), c'est non seulement pour bien conceptualiser ses antécédents, mais aussi parce que certains écrivains migrants de notre corpus – notamment Folch-Ribas et Émile Ollivier – commencent leur trajectoire littéraire et leur prise de position dans le champ littéraire québécois au cours de cette période « pluriculturelle ».

L'interculturel

Entre 1975 et le début des années 80, la présence des écrivains néo-québécois sur la scène littéraire et culturelle québécoise est de plus en plus manifeste, et leur production ne se conforme pas nécessairement à celle des auteurs québécois « de souche ».

On se situe sous le signe de « l'interculturel », qui « pose en face l'une de l'autre des cultures en présence et montre les processus par lesquels l'une quitte sa place pour intégrer l'autre ou la transformer » (Moisan et Hildebrand, 2001, p. 16). La rencontre frontale entre le Même et l'Autre est au cœur de l'interculturel, ce qui mènera à une comparaison faisant ressortir les différences aussi bien que les ressemblances entre les deux pôles comparés. En d'autres termes, dans cette phase, l'accent sera mis soit sur la confrontation des cultures d'origine et d'accueil (autrement dit, sur la *différence*), soit sur leurs points de rapprochement (et donc l'intégration, voire l'assimilation).

Cette problématique se reflètera sur les prises de position formelles des écrivains, en particulier par des choix thématiques gravitant autour du départ, de l'arrivée des cultures, de leur intégration ou de leur exclusion, de la quête d'identité, du métissage, du déracinement/enracinement, ainsi que de la solution au binôme identité/altérité, etc. Autrement dit, cette période est « mise sous le signe de l'immigration » (*Ibid.* 2001, p. 204) et concerne avant tout les répercussions de la condition d'écrivain immigrant sur l'écriture, d'où le terme « écriture immigrante » qui qualifie cette décennie (comparativement avec celui d'« écriture migrante » qui verra le jour postérieurement). Le terme « culture immigrée » proposé par l'écrivain italo-québécois Marco Micone est central à la présente période. D'après lui (en entrevue avec Fulvio Caccia, 1985, p. 263),

> La culture immigrée est un concept qui repose sur trois axes. *L'expérience du vécu en pays d'origine*, c'est-à-dire tout ce que les immigrés ont vécu avant de venir au Québec. [...] Le deuxième axe, c'est l'expérience de *l'émigration-immigration*. C'est-à-dire le processus de déracinement, cause d'insécurité et donc de problèmes tant au plan psychologique que social. [...] Le troisième axe [...] c'est le devenir québécois, avec toutes les difficultés d'adaptation que cela comporte. On peut alors se demander quelles structures on a mises sur pied pour accueillir ces immigrés (es). Est-ce qu'elles sont là pour les marginaliser ou pour les intégrer?

La culture immigrée serait donc pour Micone une culture transitoire qui, bien qu'elle ne puisse pas survivre en tant que telle face à la culture majoritaire pourra « dans une situation d'échange interculturel véritable, féconder la culture québécoise et ainsi s'y perpétuer » (Micone, 1994, p. 203).

La réflexion sur le Même et sur l'Autre, sur leur conjonction ou leur opposition, déborde le terrain de la fiction, s'étendant également aux « institutions de la vie littéraire » (Viala, 1990), autrement dit, se matérialisant dans des débats autour de la position de l'écrivain néo-québécois au sein du champ littéraire québécois : l'autonomisation de « l'écriture immigrante », en tant qu'écriture différenciée, est-elle souhaitable? Est-ce qu'une écriture qui est classée sous le signe de la différence, en l'occurrence la spécificité ethnique, ne pourrait pas conduire à une ghettoïsation des écrivains appartenant à ce sous-champ, ceux-ci devenant dès lors les porte-parole de leur communauté, plutôt que des écrivains tout court? Cette marque de la différence est-elle la condition préalable pour obtenir le droit d'entrée dans le champ de la littérature québécoise? Rappelons que, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, cette réflexion s'applique à toute écriture fondée sur une spécificité donnée.

Lors de cette période, certains auteurs aborderont déjà la question du piège posé par le différentialisme, mais c'est dans la phase suivante que celle-ci prendra toute son ampleur.

En établissant une homologie entre le champ social et le champ littéraire – en nous rappelant que le champ littéraire ne fonctionne pas selon la logique du reflet mais plutôt de la réfraction – nous établirons un rapport entre la (re)connaissance des auteurs néo-québécois au sein du champ littéraire québécois et la place des immigrants au sein de la société québécoise. Avant de parler d'écriture proprement dite, nous survolerons brièvement les discours politique et social sur l'immigration de cette décennie, ainsi que ses événements les plus marquants.

Il faut dans un premier temps considérer la politique canadienne de multiculturalisme, puisqu'il est impossible de comprendre le discours sur l'immigration au Québec ou la politique québécoise d'intégration sans se référer au multiculturalisme canadien. Instaurée en 1971 par le gouvernement fédéral, il s'agit d'une politique qui reconnaît, dans un cadre bilingue, la pluralité ethnique du Canada et refuse d'imposer l'assimilation, le *melting pot* à l'américaine. Autrement dit, « La politique canadienne de multiculturalisme a toujours rejeté à la fois l'assimilation des groupes minoritaires à la culture dominante et le pluralisme culturel radical, lequel conduirait à la remise en question de la cocitoyenneté » (Houle, 1999, p. 101). Cependant, dans la pratique,

l'équilibre entre ces deux pôles est toujours difficile, raison pour laquelle cette politique a été vivement critiquée. Les trois principales prises de position sur ce point, efficacement synthétisées par Houle (1999) sont les suivantes :

Dans le premier groupe, on trouve des auteurs qui voient dans le multiculturalisme davantage d'assimilation que d'intégration, et ce, malgré le fait que le discours officiel canadien s'oppose ouvertement à l'idée d'assimilation (entre autres choses, pour se différencier du discours assimilationiste américain). D'après eux, la différence entre assimilation et intégration est minimale dans le cadre de cette politique canadienne. Pour un deuxième groupe d'auteurs – la critique la plus célèbre est celle de Neil Bissoondath (1994) – la politique du multiculturalisme serait une forme de ghettoïsation des groupes ethniques, ce qui conduirait à leur marginalisation, ainsi qu'à la balkanisation de la société canadienne, menaçant donc sa cohésion sociale. D'après ces auteurs, l'idée d'égalité dans la différence est une illusion et implique l'idée de hiérarchie (Paquet, 1989, cité par Houle, 1999, p. 4). Enfin, un troisième groupe avance que le multiculturalisme mettrait trop l'accent sur la culture, au détriment d'une analyse plus perçante des inégalités socio-économiques dont sont victimes les communautés ethniques, d'où la revendication visant une plus grande politisation du multiculturalisme.

À ces critiques, il faut ajouter celles de certains secteurs québécois pour lesquels la politique canadienne du multiculturalisme était une manœuvre ayant pour but de ramener la population québécoise au même rang que les autres groupes ethniques, affaiblissant ainsi les aspirations nationalistes québécoises.

Chose certaine, la politique de multiculturalisme ne gardera pas toujours les mêmes attributs, mais évoluera au fil du temps. Houle (1999, p. 108) résume ainsi cette évolution : au cours des années 1970, la préservation et la promotion du patrimoine culturel des groupes ethniques étaient mises de l'avant; puis à partir de la première moitié des années 1980, les relations interraciales et la lutte contre la discrimination ont été au centre de la politique de multiculturalisme; enfin, depuis le début des années 1990, le gouvernement cherche à réaffirmer l'importance des valeurs fondamentales que tous les Canadiens devraient partager.

Parallèlement (ou plus précisément en réaction) au « (mauvais) multiculturalisme canadien », le Québec a été la seule province canadienne à développer sa propre politique

d'immigration et d'intégration. Les premiers pas à cet égard ont été l'entente Lang-Cloutier (1971), puis l'accord Andreas-Bienvenue (1975) et ensuite la Loi 101, adoptée par le Parti québécois en 1977. Cette loi proclamait le français comme langue de l'État et langue commune des citoyens dans la vie publique, et imposait aux enfants d'immigrants de s'inscrire dans des écoles de langue française, car si on leur donnait le choix, la plupart des nouveaux venus préféreraient l'anglais. Comme nous le verrons plus tard, nous sommes d'avis que cette mesure a une incidence sur le choix de la langue de création pour les écrivains néo-québécois (surtout ceux et celles qui veulent obtenir des subventions provinciales québécoises). Aux yeux du gouvernement québécois, cette mesure encourageait l'intégration des nouveaux venus, et surtout la survie de la langue française. La *politique québécoise du développement culturel* de 1978 introduisait l'idée de « convergence culturelle », qui se voulait au service de la société francophone et dont la pierre angulaire était la langue française. Le plan de 1981, *Autant de façons d'être Québécois. Plan d'action à l'intention des communautés culturelles,* ainsi que L'*Énoncé de politique en matière d'immigration et d'intégration* de 1990, constituent également des jalons importants dans l'évolution de la politique d'intégration québécoise. Cette politique se base sur la notion d'« interculturalisme »[280] clairement en riposte (du moins sur le plan discursif) à la politique canadienne du multiculturalisme : tandis que le « mauvais multiculturalisme » permettait à tous les citoyens de conserver leur identité, le « bon interculturalisme » insistait plutôt sur l'intégration des immigrants, sur la multiplicité de leurs appartenances et sur la richesse politique, culturelle et économique qu'ils représentaient pour la société québécoise.

S'il existe clairement, sur le plan discursif, une volonté de la part du gouvernement québécois de se démarquer de la politique canadienne de multiculturalisme, et si l'accent est mis sur la différence entre ces deux politiques – l'interculturalisme québécois est présenté comme un succès, en contraste avec le multiculturalisme canadien, associé à un phénomène de ghettoïsation –, il faut voir dans ce discours québécois un phénomène typique des relations Québec-Canada, plutôt qu'une grande différence entre les politiques

[280] Une chose curieuse saute ici aux yeux : l'appropriation du terme « interculturel » par le discours officiel québécois. En effet, le discours officiel reprend le terme d'« interculture », qui apparaissait pour la première fois en 1968 dans le domaine culturel, en particulier dans le nom donné au Groupe d'information et d'échanges interculturels de Montréal et à sa revue *Interculture*.

canadienne et québécoise d'immigration (Anctil, 2005). En pratique, comme l'affirme Houle (1999, p. 120) : « La politique canadienne de multiculturalisme apparaît maintenant, somme toute, très près de la politique québécoise d'intégration ». La différence principale résiderait dans le fait que, tandis que la politique canadienne du multiculturalisme a subi de nombreuses transformations et orientations au fil du temps, la politique québécoise a été plus clairement formulée dès le début (Anctil, 2005).

Le transculturel

Enfin, le « transculturel » caractérise la période qui va de la moitié des années 80 à nos jours. Hormis *Une aurore boréale* (1974) et *Dehors les chiens* (1986) de Folch-Ribas, ainsi que *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985) de Laferrière (qui se situe plutôt dans la phase de l'interculturel), le reste des œuvres de notre sous-corpus de l'écriture migrante se situe dans cette phase.

Il faut spécifier que le « transculturel » est confiné au domaine culturel. C'était le discours d'intellectuels presque tous immigrants. Contrairement à l'interculturalisme et le multiculturalisme, la « transculture » n'est pas une notion qui a été institutionnalisée politiquement.

Le préfixe « trans » implique un dépassement, un « au-delà », une transcendance. Le transculturel est « une altérité vécue comme un passage dans et à travers l'autre » (Moisan et Hildebrand, 2001, p. 17). Le terme, appliqué au contexte cubain, est employé pour la première fois par le Cubain Fernando Ortiz dans son ouvrage *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940). Selon lui, le terme « *transculturación* » viendrait remplacer celui d'« acculturation » :

> Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturation*, sino que el proceso indica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación,* y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neo-culturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación*, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola (Ortiz, 1963, p. 103)[281].

[281] « Nous entendons que le vocable "transculturation" exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre, car celui-ci ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte – ce qui est en toute rigueur ce qu'exprime le mot anglo-américain d'"acculturation", mais le processus

Dans cette phase de transculturation, qui, selon Ortiz, est en mutation constante et jamais achevée, les deux parties de l'équation se trouveraient modifiées : on ne peut pas changer l'Autre sans se changer soi-même, on ne peut pas changer l'Autre sans devenir un autre.

Dans le contexte québécois, c'est autour du magazine « transculturel » *Vice Versa*, fondé en 1983 que se développe le débat autour de la transculture. Son directeur, Lamberto Tassinari, conçoit la transculture comme « la force qu'on peut opposer à la dictature du territoire » (Tassinari, en entrevue avec Fulvio Caccia, 1985, p. 301), ou encore « c'est le passage et l'implication totale à travers et au-delà des cultures. C'est une manière de vivre » (*Ibid.* 299). Pour Tassinari, à Montréal, « la présence des gens qui viennent d'un peu partout [...] rend le projet transculturel plus fascinant, plus crédible ». Comme projet politique, la transculture travaille pour « faire éclater les lieux communs sur l'immigration » (*Ibid.* 298) et pour « une gestion de la société dépourvue de discrimination ». Sur le plan théorique, le projet transculturel remet en cause le concept d'« ethnicité » en tant qu'« absolutisation des différences » (Robin, 1992, p. 28). Même si cet « épinglage de l'identité » (*Ibid.* 27) peut agir en tant que source rassurante et en tant qu'arme efficace contre l'instabilité, l'ethnicité constitue un piège, une marque qui enferme l'individu dans une étiquette identitaire et qui l'identifie comme Autre, pouvant ainsi légitimer sa ségrégation.

En revanche, l'espace de la transculture est un espace nomade, un espace de « l'écriture migrante », selon Robin. En effet, d'après elle, « c'est peut-être par l'écriture que ce projet transculturel verra le jour » (1992, p. 37):

> Il nous faut dessiner un espace nomade, espace d'une écriture migrante que j'ai dans un livre récent appelé l'écriture du hors-lieu qui soit ni celui de l'exil ni celui du déracinement. Espace ni majoritaire ni minoritaire, ni marginal, inscrivant la permanence de l'autre, de la perte, du manque, de la non-coïncidence [...].

En effet, durant cette période, on ne qualifie plus l'écriture d'écrivains immigrants d'« écriture immigrante » mais d'« écriture migrante ». L'expression vient de Robert Berrouët-Oriol et date de 1986; elle est reprise et systématisée par des universitaires tels

---

implique aussi nécessairement la perte ou le déracinement d'une culture antérieure, ce qu'on pourrait appeler "déculturation", et en outre, signifie la création consécutive de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer "néo-culturation". Finalement, comme le soutient l'école de Malinowski, en tout embrassement de cultures il se produit la même chose que lors de la copulation de deux individus : l'enfant a toujours quelque chose de [sic] deux géniteurs, tout en étant différent de chacun des deux. Dans l'ensemble, le processus est une *transculturation*, et ce vocable renferme toutes les phases de sa parabole » (traduction de Lamore, 1992, p. 44).

que Pierre Nepveu, Sherry Simon, Simon Harel, Pierre l'Hérault, Daniel Chartier, Lise Gauvin, etc. Tandis que le concept « immigrant » pourrait selon Nepveu (1988, p. 198) s'avérer trop restrictif, (il met l'accent sur l'expérience et la réalité même de l'immigration), le terme « migrant », pour sa part, insisterait davantage « sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil ». « Immigrante » est un mot à teneur socio-culturelle, alors que « migrante » offre l'avantage de pointer déjà vers une pratique esthétique (*Ibid.* 198). L'écriture, plutôt que l'immigration (comme c'était le cas dans la phase antérieure), est au cœur de la réflexion de cette phase : l'hybridation générique, les transformations linguistiques, lexicales, etc. sont des caractéristiques centrales de cette écriture, ou plutôt de ces écritures.

Sur le plan de l'hybridation générique, remarquons la combinaison de la fiction avec l'essai, de l'autobiographie avec l'essai, ou du récit avec le théâtre, etc. – des hybridations déjà inaugurées par l'écriture au féminin (pensons à la théorie/fiction décrite dans le chapitre antérieur).

En résumé, comme le dit Mathis (1997, p. 30) : « hybridation, mouvance, transgression, transe-ition » constituent des mots-clés du paradigme littéraire des années 80 et 90. La présence de l'écriture migrante sur le plan littéraire visait à contribuer à la dissolution des certitudes identitaires dans le contexte québécois. Une fois la dissolution bien engagée, une période fertile de transferts culturels entre les écrivains d'ici et d'ailleurs s'est inaugurée.

La constitution du sous-champ de l'écriture migrante

Comme dans le cas de l'écriture au féminin, les œuvres néo-québécoises, en se constituant en sous-corpus, vont transformer le champ littéraire québécois. Avant de discuter de leur position au sein du champ québécois et du maintien de l'étiquette « écriture-s migrante-s », il convient de souligner que pour constituer un sous-champ (et donc pour être plus qu'un genre), il a fallu conquérir toutes les instances du champ littéraire québécois.

Comme dans le cas des femmes, il existe également des maisons d'édition qui se consacrent exclusivement ou presque exclusivement aux productions d'écrivain-e-s migrant-e-s (par exemple, L'instant même, Naaman, Guernica, Nouvelle Optique, Libre

expression, etc.). Parallèlement, le succès de ces auteurs incite les maisons d'éditions généralistes à les incorporer dans leurs catalogues : c'est par exemple le cas de Pierre Tisseyre, Le Cercle du Livre de France, XYZ éditeur, Leméac, Québec/Amérique, l'Hexagone, etc.

En ce qui concerne les instances de légitimation, aussi bien la critique journalistique qu'universitaire se sont montrées très attentives à l'écriture migrante. Comme le souligne Moisan et Hildebrand (2001, p. 277), la première n'a pas laissé passer un seul des auteurs migrants sans commentaire, « accordant même parfois un préjugé favorable à des œuvres en raison du caractère distinctif des auteurs ». La critique universitaire lui a également consacré une attention privilégiée, à en juger par le nombre d'articles, d'ouvrages, de thèses, de colloques (non seulement au Québec et au Canada, mais aussi à l'étranger), de numéros de revues, voire de revues entières consacrées à ce sujet (telles que *Dérives*, *La Parole métèque*, *Vice Versa, Humanitas, Spirale*, etc.). L'écriture migrante est devenue un champ de recherche autonome dans les universités québécoises et canadiennes. À l'étranger, elle a capté l'attention des chercheurs travaillant dans le domaine des études francophones et postcoloniales.

Enfin, tout aussi important, les traductions constituent certainement un autre discours de légitimation : les œuvres de ces écrivain-e-s ont été traduites non seulement en anglais, mais aussi dans un grand nombre de langues. Michelle Laplante, du Ministère de la Culture et des Communications (communication personnelle, 27 avril 2007) précise que les écrivains migrants sont effectivement les écrivains québécois qui attirent le plus d'attention en Europe. En plus du contexte plus ou moins propice à la réception de la traduction de ces écrivains migrants dans les pays étrangers d'accueil, l'intérêt sans précédant que ces écrivains migrants québécois suscitent est, à notre avis, également attribuable à la célébration et à la promotion officielles qu'en font les gouvernements québécois et canadien, le but ultime étant de représenter un Québec et un Canada plus internationaux et ouverts à la diversité. Cela constituerait un atout très important pour leur image de marque ou *branding* sur le plan international et ferait d'eux des modèles à suivre. Des termes comme l'« interculturel », le « transculturel », le « métissage », etc. ont été récuperés par le discours officiel, même si le but initial de ces concepts était justement de contrecarrer ce discours.

Enfin, pour ce qui est des instances de consécration – notamment l'école – à partir des années 90 surtout, les auteurs néo-québécois sont inclus dans les anthologies de littérature québécoise, ainsi que dans les manuels scolaires élaborés au Québec[282].

On peut observer, en ce qui concerne l'écriture migrante, un processus similaire à celui de l'écriture des femmes, à savoir la constitution d'un sous-champ comme phase préalable ayant comme but ultime l'intégration totale au champ littéraire québécois. Cependant, il faut également noter les dissemblances. Tout d'abord, le fait que les différentes instances de production, de légitimation et de consécration du sous-champ de l'écriture migrante n'aient pas été nécessairement conquises par des agents immigrants eux-mêmes, par opposition aux instances de l'écriture des femmes (dirigées exclusivement par des femmes, du moins au début), mais aussi par des Québécois « d'ici » : c'est-à-dire qu'il existe des éditeurs, des directeurs de collection ou des critiques consacrés aux écritures migrantes qui sont des Québécois « de souche ». Ensuite, une autre différence résiderait dans le fait que les écritures migrantes ont attiré plus d'attention à l'étranger (à en juger par le nombre de traductions vers d'autres langues) et ont été plus saluées par la critique française que l'écriture québécoise des femmes.

Quels facteurs ont pu contribuer au succès aussi bien au Québec et au Canada qu'à l'étranger de ces écrivains? S'agit-il seulement d'une question de « valeur » littéraire ou d'originalité?

Étant donné l'état du champ littéraire québécois d'après la Révolution tranquille, l'écriture migrante apporterait l'internationalisation, l'ouverture sur le monde, l'hybridité et le pluralisme dont il était dépourvu. Constituée sur des bases nationales, la littérature québécoise, repliée sur elle-même et centrée sur la question nationale, était perçue à l'étranger, et notamment par l'institution littéraire française, comme étant trop « paroissiale ». En 1999, dans le cadre du Salon du livre de Paris, où le Québec était le pays invité, plusieurs articles ont relevé le caractère novateur apporté par l'écriture migrante à la littérature québécoise (Le Naire, *L'Express*, 18 mars 1999, p. 114) :

> Aujourd'hui le Québec offre une littérature éclectique, universaliste, ouverte sur le monde, notamment grâce au sang neuf apporté par tous ces auteurs d'origine étrangère débarqués il y a vingt ou trente ans, qui ont considérablement enrichi, renouvelé la langue et les sources d'inspiration.

[282] Pour une liste détaillée de ces manuels et anthologies, voir Moisan et Hildebrand (2001, pp. 279-284).

Même si, tout au long des années 70, le formalisme féministe s'était éloigné de la littérature explicitement politique des années précédentes, et l'écriture au féminin avait déjà introduit un renouvellement des formes littéraires, les réflexions se limitaient au contexte binational et bilingue. Par exemple, quand les féministes ont réfléchi à la question de la différence linguistique, elles l'ont fait dans le cadre des rapports asymétriques entre le français et l'anglais. De fait, le dépassement de ce cadre bilingue et biculturel, avec des imaginaires pluriels, hybrides et métissés, ne se produira que dans les années 80.

D'ailleurs, si l'avènement des écriture-s migrante-s remettait en cause l'idée d'une identité nationale québécoise « naturelle » et rassurante, sur laquelle s'était fondé le champ littéraire québécois de la Révolution tranquille, il fallait que ce renversement fût en quelque sorte justifié par une « une bonne cause » : « la mise en relief de la périphérie, sous les traits du sujet migrant, permettrait de redonner sens à un centre altéré » (Harel, p. 45). Autrement dit, selon Harel, c'est en mettant en relief la périphérie, bien distinguée du centre grâce à la mise en marge de l'« écriture migrante », en tant qu'écriture autre et en tant que marge exotique, que le champ québécois, lui-même périphérique, se positionne mieux au sein du système littéraire francophone : pour qu'un centre existe, une périphérie doit exister. Dans le cas des champs périphériques, la distinction entre centre et périphérie est minimale. Selon cette logique, l'existence d'une périphérie claire donnerait au champ littéraire québécois l'apparence de centre. Ainsi, en parlant du système littéraire francophone, Halen (2002, p. 33) affirme qu'avec ses propres « repentis » et « convertis »[283], Montréal veut se présenter de plus en plus comme un second centre à l'intérieur du système.

Néanmoins, il convient de souligner que, tandis que la sexo-spécificité était en général réclamée par les écrivaines québécoises, la spécificité ethnique, et l'étiquette « migrant », sont mal reçues par une grande partie des écrivain-e-s migrant-e-s au Québec. Nous avons précédemment mentionné la critique que Régine Robin en

[283] Les « convertis » sont ceux qui font allégeance au centre, mais en gardant les « marques » de leur origine. Les « repentis » sont les assimilés. Halen (2002) situe les écritures migrantes au sein de ces deux groupes. Il faut toutefois souligner qu'au Québec par exemple, le maintien de ces marques n'est pas toujours le produit de la volonté des écrivains, mais constitue plutôt une contrainte éditoriale ou institutionnelle.

fait : celle-ci considère également que « l'image différentialiste tue l'imaginaire, la fétichisation de la différence mène au racisme et à l'obsession de l'identité » (1992, p. 36). Pour sa part l'écrivaine Ying Chen affirmera elle-même : « Je ne suis pas une Chinoise qui vit au Québec et écrit en français. Je le répète : j'écris, c'est comme ça » (Grangeray, *Le Monde*, 1999, p. 6).

Si tous ont dû accepter cette étiquette dans un premier temps – c'est le prix à payer pour leur (re)connaissance dans le champ littéraire québécois – une fois (re)connu-e-s, ils veulent s'en débarrasser. Comme le souligne Caccia (1992, p. 65), la catégorie « écritures migrantes » aurait dû rester temporaire.

Si, en raison des transferts culturels fertiles entre les écrivains d'ici et d'ailleurs, il est facile de confondre aujourd'hui les œuvres québécoises des néo-québécoises, et si, comme Harel le souligne (2005, p. 39) « nous serions tous migrants par la grâce d'une disposition personnelle qui nous transformerait en gens de voyage et nous conduirait à errer dans le monde des signes », pourquoi donc garder une telle étiquette?

Non seulement cette étiquette a été pérennisée par les instances éditoriales, scolaires et médiatiques, mais d'autres s'y sont ajoutées au cours de ces dernières années : on parle désormais de « l'écriture migrante au féminin », comme nous le verrons avec l'analyse du *Livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant, et de *L'Ingratitude*, de Ying Chen.

Mais cette célébration de l'ethnicité relève aussi de la responsabilité de certains écrivains migrants eux-mêmes, qui se sont pris au piège du différentialisme. Encouragé-e-s par des subventions, des prix et d'autres « primes », qui encouragent la célébration de l'ethnicité, certain-e-s écrivain-e-s migrant-e-s se seraient érigé-e-s avant tout en tant que porte-parole de leur communauté ethnique.

Un autre « prix » à payer pour être reconnu dans le champ littéraire québécois est le choix de la langue. Laissant de côté le rapport personnel de chaque écrivain migrant envers la langue de création choisie et les raisons du choix du français pour les non-francophones[284], la question de la langue se pose au Québec de manière différente qu'au Canada : le français est une langue minoritaire en Amérique, et donc en choisissant le

[284] Il ne faut pas croire que dans tous les cas le choix du français est « imposé » par le contexte socio-politique instauré après la Loi 101, mais que, dans certains cas, ce choix a été fait avant même que les écrivains n'arrivent au Québec, comme c'est le cas, par exemple, de Ying Chen.

français plutôt que l'anglais, les écrivains migrants limiteront leur public. Est-ce que les doubles subventions, à la fois des gouvernements québécois et canadien, compensent ce sacrifice?

Malgré tous les pièges associés au différentialisme, tant sur le plan politique que littéraire, il est important de finir sur une note optimiste : le fait qu'il existe un débat à cet égard est déjà quelque chose de positif. Même si leur origine ethnique est toujours relevée, les écrivains migrants sont quand même reconnus comme Québécois dans le champ littéraire québécois, mais surtout, lorsqu'il s'agit de les exporter, on met en relief leur appartenance à ce champ. Cette appartenance ne sera pas toujours reprise dans l'étiquetage des traductions de ces auteurs à l'étranger, car les éditeurs étrangers ont parfois plus d'intérêt (pour des raisons d'exotisme) à souligner l'origine de ces auteur-e-s que leur appartenance au champ littéraire québécois.

Il semblerait effectivement que les champs culturels centraux soient moins enclins à écouter et à reconnaître les voix migrantes, ou d'autres voix périphériques. Ainsi, par exemple, malgré le fait que l'existence des voix littéraires migrantes ne soit pas un phénomène récent en France, le champ littéraire français tend à les assimiler complètement jusqu'au point d'oublier leur origine (c'est le cas de Kundera, de Bianciotti, etc.) ou de les qualifier de « francophones » (et non françaises), et donc de les marquer comme étrangères. En Espagne, la situation n'est pas non plus favorable aux voix venues d'ailleurs, et une écrivaine consacrée comme Cristina Peri-Rossi – qui vit et écrit en Espagne depuis une trentaine d'années, et qui a activement participé au champ littéraire espagnol et exercé une grande influence sur d'autres écrivain-e-s espagnol-e-s – demeure une écrivaine uruguayenne, plutôt qu'une écrivaine espagnole d'origine uruguayenne.

Comme Harel, nous pensons que « La catégorisation ethnoculturelle est à la fois une contrainte et la reconnaissance d'un fait » (2005, p. 16), et ce « fait » n'est pas souvent reconnu par d'autres champs littéraires nationaux centraux, comme c'est le cas du champ littéraire espagnol, où les voix littéraires venues d'ailleurs ne sont pas (encore) des étrangers du dedans, mais plutôt des étrangers du dehors. Cet état du champ social espagnol, que nous analyserons par la suite, déterminera en grande partie la manière dont circulent et sont reçues les traductions du sous-corpus de l'écriture migrante du Québec.

4.2 Ces étrangers *du dehors* : peut-on parler d'écriture migrante en Espagne? (1975-2004)

D'une Espagne qui émigre à une Espagne qui accueille

En très peu de temps, à peine une quinzaine d'années, l'Espagne est passée d'un statut de pays d'émigration à un pays d'immigration, d'un « pays qui émigre à un pays qui accueille », comme l'indique le titre d'une exposition qui a eu lieu à Madrid en 2006[285]. Ce virage copernicien et vertigineux fait de la situation espagnole un cas bien particulier car, tandis que d'autres pays européens (comme les pays scandinaves, l'Allemagne, la France, les Pays-Bas, la Suisse, etc.) ont eu une trentaine d'années pour s'adapter au phénomène de l'immigration, l'Espagne a été contrainte de le faire en quinze ans environ, ce qui ne s'effectuera pas sans heurts. D'après Soler-Espiauba, ce changement « nos va a costar sangre, sudor y lágrimas porque no estamos preparados »[286] (2004, p. 37).

Entre 1950 et 1970, deux courants migratoires auront lieu en Espagne : environ cinq millions de personnes partent des zones rurales et se dirigent vers les nouveaux pôles de développement industriel (Actis et *al.*, 2002, p. 106), notamment Madrid, Barcelone et Bilbao. En plus de ces mouvements migratoires internes, l'émigration vers l'étranger, un phénomène existant depuis des siècles, se poursuit : si un grand nombre d'exilés républicains étaient partis en Amérique (surtout vers l'Argentine et le Mexique) après la Guerre civile (1936-1939) et la victoire franquiste, à partir des années 60 – en raison de la difficile situation économique de l'Espagne mais aussi de l'excellente situation économique de certains pays européens – plus de deux millions de personnes quittent l'Espagne à destination de l'Allemagne, de la France, de la Suisse et des Pays-Bas (Actis et *al.*, 2002, p. 106).

Ce flux commencera à décliner à partir de 1973, soit au moment où les pays d'accueil mentionnés se trouvent dans une situation de récession économique, et que la dictature franquiste atteint sa fin. Ces changements entraîneront en Espagne « la reconversion de la structure socio-productive, la transnationalisation des secteurs clé,

---

[285] « De la España que emigra a la España que acoge » a eu lieu au Círculo de Bellas Artes en août 2006. http://www.circulobellasartes.com/ag_expo.php?ele=13.

[286] [nous coûtera du sang, de la sueur et des larmes, parce que nous ne sommes pas prêts.]

l'adhésion à la CEE (1986), la fin des flux d'émigration et la croissance de l'immigration » (Actis et *al.*, 2002, p. 107).

Tandis que, jusqu'en 1960, la présence d'immigrants étrangers en Espagne n'est pas significative, à partir de 1975 elle commence à augmenter de manière continuelle. Le point culminant de cette augmentation se situe dans les années 90, et à l'heure actuelle, elle est toujours en progression exponentielle.

Quant à l'origine de ces immigrants, elle est diverse : tandis que, jusquà la moitié des années 90, la majorité des immigrants étaient originaires de régions riches comme l'Europe, l'Amérique du Nord ou le Japon, à partir de 1997, ils viennent en majorité des pays du « sud », mais aussi d'autres pays de l'Union européenne. Le groupe le plus important est originaire du Maroc (200 000 personnes, 22 % des immigrants légaux qui arrivent en Espagne). Ensuite figurent des immigrants européennes originaires de la Grande-Bretagne, de l'Allemagne, de la France et du Portugal, et loin derrière, de certains pays d'Amérique du Sud (Équateur, Pérou, République dominicaine, Colombie, Cuba et Argentine), d'Asie (Chine et Philippines) et d'Afrique (Algérie et Sénégal). Puis viennent l'Italie, la Hollande, les États-Unis et la Belgique (Actis et *al.*, 2002, p. 108)[287].

La fin de la dictature, l'amélioration du niveau économique de l'Espagne, l'adhésion à la Communauté européenne, les relations privilégiées avec l'Amérique latine, la proximité géographique avec l'Afrique, le développement de l'industrie du tourisme et la diminution marquée du taux de natalité entre 1975 et 1985 (Andrés-Suárez, 2002, p. 10), sont des facteurs à l'origine du changement de statut de l'Espagne d'un pays d'émigrants à un pays d'immigrants. À cela, il faut bien sûr ajouter des événements comme la chute du mur de Berlin, l'adhésion à l'UE des pays de l'Europe de l'Est, les multiples crises économiques et politiques en Amérique latine, et, de manière générale, l'effet de la mondialisation sur les flux migratoires.

La nouveauté, et donc le manque d'expérience observable en Espagne, l'absence d'une politique espagnole d'immigration cohérente, ainsi que la rapidité et la progression exponentielle de ces mouvements migratoires ont provoqué des réponses sociales et

[287] Ces données correspondent à l'an 2002. Il faut signaler que cette distribution géographique a changé depuis.

institutionnelles inadéquates, de nombreuses craintes relativement injustifiées au sein de la société espagnole, ainsi qu'un débat public agité.

L'élaboration des lois en matière d'immigration en Espagne reflète bien ces problèmes d'adaptation : la politique espagnole sur l'immigration « fut bien plus le résultat de pressions externes [motivées par la Communauté européenne] qu'une réponse directe à des processus domestiques » (López Sala, 2002, p. 135). La dimension du phénomène n'étant pas encore importante à cette époque-là (soit à la fin des années 70, début des années 80), l'intérêt politique, social et médiatique pour ce thème était également très limité (*Ibid.* 2002, p. 109). Entre 1985 et 1991, la politique espagnole d'immigration se caractérise par une approche partielle du problème, qui insiste fortement sur le contrôle des flux, mais écarte la question de l'intégration des immigrants. De 1991 à 1994, on rajoute la dimension de l'intégration sociale lorsque le *Plan para la Integración Social de los Inmigrantes* est approuvé. C'est précisément l'approbation de ce Plan, ainsi que le premier incident raciste grave à El Ejido[288], qui placent l'immigration au centre du débat public.

L'évolution se poursuit : depuis 1996, et surtout à la fin des années 90, l'immigration est incluse dans les programmes électoraux, où elle est vue comme un sujet délicat de scission politique et donc, comme une arme, employée habilement par les partis politiques. Entre 1999 et 2000, la politique en matière d'immigration subit une réforme, qui est accompagnée de débats très vifs, débats qui aboutiront à la Loi 4/2000

[288] En février 2002, un Marocain (dont l'état de santé mentale était douteux) a poignardé à mort Encarnación López, une femme espagnole de El Ejido, ville andalouse connue pour sa production industrielle de fruits et légumes de serre, et parce qu'elle emploie beaucoup de main-d'œuvre étrangère (et illégale) pour la réalisation des travaux agricoles. Le meurtre était le dernier d'une série de trois crimes survenus dans la localité en quinze jours et qui auraient *tous* été commis par des immigrants. Après le meurtre d'Encarnación López, les voisins se sont mis à incendier les maisons de tous les Marocains habitant cette municipalité, à les poursuivre et à commettre des agressions brutales. Une « caza del moro » (chasse au Maure) s'en est suivie. L'incident est devenu une question ethnique. Il importe aussi de souligner la passivité des autorités politiques et policières espagnoles, qui n'ont pas fait grand-chose pour arrêter ces comportements violents. Ces événements ont contribué à une réflexion sans précédent en Espagne sur l'immigration clandestine et l'exploitation des travailleurs immigrés, bref sur l'inadéquation des réponses sociales et institutionnelles face au phénomène migratoire. L'Union européenne s'est vue obligée d'intervenir et de condamner publiquement ces actes racistes.
Voir à cet égard : http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+TA+P5-TA-2000-0070+0+DOC+XML+V0//FR.

(Ley Orgánica 4/2000). Cette loi élargit pour les immigrants légaux[289] les politiques d'intégration et reconnaît le principe d'égalité de tous, Espagnols et immigrants, devant la loi. La loi est approuvée par tous les groupes politiques, sauf par le parti de centre-droite, le Parti populaire (PP). Ce dernier alléguait que cette politique ne se conformait pas aux accords de Schengen ni de Tampere et qu'elle pourrait provoquer un « effet-appel » (*efecto llamada*), qui encouragerait l'arrivée massive d'immigrants. Après les élections générales qui donneront la victoire au PP, celui-ci et d'autres partis modifieront de nouveau la loi 4/2000, et le résultat sera une limitation importante de l'éventail des droits concédés aux immigrants. Néanmoins, à l'initiative du Tribunal suprême espagnol de justice, la loi sera encore modifiée en 2003 parce qu'elle allait à l'encontre du principe de légalité.

En résumé, l'immigration fait depuis la fin des années 90 l'objet d'une bataille électorale, principalement entre le PP et le Parti socialiste espagnol (PSOE), qui présentent des positions assez divergentes à ce sujet, des positions dont, non seulement le discours social se fait l'écho, mais également les traductions que nous analyserons dans le cadre de ce chapitre.

L'emploi stratégique du discours sur l'immigration de la part des politiciens, l'accent mis sur le problème de l'immigration clandestine dans les discours politique et médiatique (comme si une fois régularisé-e-s, les immigrants n'avaient plus de problèmes...) et, enfin, la prédominance de certains discours qui présentent les groupes étrangers comme des groupes homogènes et qui mettent l'accent sur certaines images associées à l'immigration, surtout à l'immigration clandestine (les *pateras*[290], la délinquance, la pauvreté, la marginalisation, etc.) servent à nourrir les craintes de la population espagnole, qui, en général, ne se sent pas toujours à l'aise en présence de l'Autre étranger.

Dans le discours social, deux catégories (implicites) parmi les immigrants étrangers existent: celle d' « immigrant » est réservée aux enfants noirs ou à ceux qui « sont

[289] Un grand nombre d'ONG regroupés sous la plateforme *Papeles para todos y todas. Ningún ser humano es ilegal* ont dénoncé que même si la loi améliorait la situation des immigrants légaux, elle durcissait la situation des illégaux.

[290] La *patera*, qui est une petite embarcation en bois équipée d'un moteur peu puissant où s'entassent des immigrants clandestins provenant du Maghreb, est devenue le symbole de l'immigration clandestine (ou plutôt de l'immigration tout court) en Espagne.

apparentés marocains », tandis que celle d'« étranger » est attribuée aux enfants blancs, nord-américains ou européens » (García Castaño et Granados Martínez, 2002, p. 188, Guia i Conca, sous presse).

Si l'on compare la situation espagnole à celle d'autres pays, notamment le Canada ou les États-Unis, il est évident que l'Espagne est en retard en matière d'immigration. Les immigrants sont avant tout abordés dans leur versant économique (étant donné la faiblesse du taux de natalité, on pense surtout à eux en tant que personnes qui cotisent à la sécurité sociale et qui peuvent garantir la retraite d'un grand nombre d'Espagnols, en tant que main d'œuvre moins chère ou, pour les secteurs les plus conservateurs, en tant que voleurs d'emplois) sans que la dimension culturelle soit au centre de la réflexion. En fait, jusqu'en 2004, cette dernière dimension est presque absente du discours espagnol tenu autour des immigrants[291]. L'insistance sur le fait que « nous » aussi bien qu'« eux » devons changer pour qu'un vrai dialogue interculturel se produise est quasi inexistante dans le discours politique jusqu'à très récemment. En guise de comparaison avec la situation québécoise, on pourrait dire que l'arrivée massive d'immigrants a obligé l'Espagne à dépasser la phase uniculturelle pour commencer à accepter le caractère pluriel de sa société, sans que pour autant une vraie rencontre de la culture d'accueil vis-à-vis de celle d'origine ait (encore?) eu lieu. Si on évoque la culture, c'est surtout pour se référer à la « culture musulmane » et pour insister sur les problèmes d'intégration qu'une culture « si différente » peut entraîner.

Cependant, il faut souligner que depuis que le PSOE a remporté la victoire aux élections générales de 2004, le discours officiel a commencé à changer. La gauche au pouvoir, avec l'appui d'une grande partie des intellectuels espagnols, tente d'améliorer la perception des immigrants. Parallèlement à ces initiatives, le discours officiel exprime son désir de revenir sur le passé récent de l'Espagne, de faire entendre les voix républicaines – « les vaincus » – qui avaient été étouffées par l'historiographie franquiste

[291] À l'exception des Communautés autonomes comme, par exemple, la Catalogne, où cette dimension est bien présente depuis les années 60. Il ne faut pas oublier que la Catalogne a traditionnellement été une terre d'immigration. Sans trop reculer dans le temps, on voit qu'entre 1950 et 1975, plus d'un million et demi d'immigrants d'autres régions espagnoles (notamment l'Andalousie, l'Estrémadure, la Castille et la Galice) quittent leurs régions pour des raisons économiques afin de s'établir en Catalogne (Crespo Ubero, 2002, p. 203). L'intégration des « xarnegos » (les immigrants venant d'autres régions espagnoles) et de leurs enfants nés en Catalogne est au centre des débats depuis la fin des années 70, mais surtout depuis les années 80. L'apprentisage du catalan est d'ailleurs vu par la Generalitat comme la base de cette intégration.

et de « faire cohabiter "les deux Espagnes" » (*Ibid.*) : l'une républicaine, réformiste et laïque, l'autre conservatrice et catholique[292]. D'après Mata (à paraître), trois axes de travail se dessinent actuellement dans la réflexion intellectuelle et dans l'action : l'importance de rappeler que les Espagnols, eux aussi ont été des immigrants, la nécessité d'approfondir la réflexion sur le racisme et la xénophobie, et la prise de conscience de la richesse que comporte le métissage.

En partant de l'hypothèse formulée par Mata (2004) sur la potentielle corrélation entre le degré d'ouverture et de porosité d'une société et « la façon dont on y perçoit et dont on y classe le "nous" et les "autres" dans l'imaginaire social, dans les médias et dans tous les espaces qui touchent de près la littérature », nous allons maintenant voir comment l'état de développement de la littérature immigrante en Espagne reflète en effet le degré de « semi-fermeture » de la société espagnole que nous venons de présenter et comment cela affecte la circulation et la réception des traductions qui font partie du sous-corpus de l'écriture migrante québécoise traduite en Espagne.

Migration et littérature

Au cours des dernières années, un grand nombre de travaux critiques sur l'immigration, venant de disciplines comme la sociologie, la philosophie, l'histoire, l'anthropologie, etc.[293] ont vu le jour en Espagne. Si les études sur la littérature et l'**ém**igration sont nombreuses, il n'en va pas de même pour celles qui traitent de littérature et d'**im**migration (les œuvres de fiction portant sur l'immigration sont pourtant nombreuses). Jusqu'à maintenant, il n'existe que deux monographies exclusivement consacrées au sujet[294] et des articles, qui, hormis ceux de Mata (2004, sous presse) et le chapitre de Kunz (2002), analysent principalement des écrivain-e-s espagnol-e-s qui traitent de l'immigration ou des écrivains immigrants d'autres aires culturelles, plutôt que

[292] L'année 2006 a été déclarée « Année de la Mémoire Historique » par le Parlement espagnol, malgré l'opposition exclusive du PP, qui a proposé que cette année soit déclarée « Année de la Concorde ».

[293] Pour une bibliographie complète, voir le document intitulé « Literatura sobre inmigrantes en España » (http://extranjeros.mtas.es/es/general/LITERATURA%20SOBRE.pdf) préparé par Bardají Ruiz dans le cadre de l'*Observatorio permanente de la Inmigración*, qui contient les références aux œuvres sur l'immigration publiées en Espagne entre 1980 et 2006.

[294] ANDRÉS-SUÁREZ, I. Kunz, M et I. d'Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Éd. Verbum, 2002; SOLER-ESPIAUBA, D. (ed.) *Literatura y pateras*, Madrid, Universidad Internacional de Andalucía/Ed. Akal, coll. « Sociedad, Cultura y Educación », 2004.

des écrivains immigrants appartenant au champ littéraire espagnol. Il est intéressant de noter que les chercheurs qui s'intéressent à ce sujet sont soit des hispanistes qui travaillent dans des universités étrangères (c'est le cas d'Andrés-Suárez de l'Université de Neuchâtel en Suisse, de Kunz de l'Universität Bamberg en Allemagne et de Soler-Espiauba, qui travaille à la Commission et au Conseil des Ministres de l'UE), soit des chercheurs (comme Mata) qui travaillent en Espagne, mais qui sont spécialistes d'autres littératures (elle est notamment québéciste), et donc qui portent un regard croisé et comparatiste.

Néanmoins, le nombre réduit d'études critiques sur la littérature immigrante (espagnole) n'étonnera personne car, comme l'affirment Andrés-Suárez (2004) et Mata (2004), même si les œuvres littéraires *sur* l'immigration sont relativement abondantes en Espagne, celles *venant de* l'immigration y sont encore peu visibles.

Un développement parallèle : littérature venant de l'émigration, la littérature sur l'immigration et la littérature de l'exil

Un important travail de mémoire historique[295] se fera également à partir de la littérature. Mata (à paraître) relève trois types d'approches menées par les écrivains espagnols : la première approche consiste à évoquer la mémoire de l'émigration des Espagnols en Amérique et en Europe[296], mais aussi celle de la Guerre civile (c'est par exemple l'approche pratiquée par Manuel Rivas, Almudena Grandes, Muñoz Molina,

[295] La « mémoire collective » est selon l'historien Pierre Nora « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le sentiment du passé fait partie intégrante [...]. (1978, p. 398). Le terme a été utilisé pour la première fois par Halbwachs, qui l'oppose à celui de « mémoire individuelle ». Pour certains historiens la mémoire historique est une mémoire collective, retenue par des institutions, des rites, mais aussi par une historiographie, car si la mémoire collective est perceptible, elle l'est au niveau de son élaboration historiographique. La mémoire est à l'origine de l'histoire et de l'historiographie. Pour d'autres, la mémoire historique n'existe pas, car l'Histoire ne se fait pas à partir de souvenirs, mais de « vestiges » objectivables. Depuis 2004, le concept a fait l'objet d'une mobilisation sociale et intellectuelle très importante en Espagne, surtout promue par l'*Asociación para la recuperación de la memoria histórica* et il a suscité donc un grand débat historiographique. De même, la loi sur la mémoire historique (*Ley de la Memoria Histórica*, ou *Ley de extensión de derechos a los afectados por la Guerra Civil y la dictadura*) était un projet de loi du gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero, au pouvoir depuis 2004, visant à compenser l'oubli historique des acquis de la II[e] République et surtout des victimes du franquisme lors de la phase d'amnésie de la dictature franquiste, mais aussi lors de la Transition démocratique (1976-1982). Après beaucoup de controverses, cette loi a été approuvée par le Sénat en décembre 2007.

[296] Voir à ce sujet José Rodríguez Richard. « La literatura de la emigración española », dans *Emigración española y creación literaria. De la España que emigra a la España que acoge.* Ed. Alicia Alted Vigil, Almudena Asenjo, Madrid, Fundación Francisco Largo Caballero, 2006.

Vazquez Montalbán, etc.). La deuxième approche comprend des auteurs qui, comme Juan Goytisolo, dénoncent aussi bien dans ses essais que dans ses romans la xénophobie et le racisme qu'ils perçoivent en Espagne, particulièrement envers les Maghrébins. Goytisolo propose « un travail de mémoire qui réconcilierait l'Espagne avec son passé métis, avec son identité *mudéjar*[297], en reconnaissant le patrimoine arabo-musulman et juif comme des piliers de sa culture »[298].

Un troisième type d'approche est celle des écrivains qui parlent à la place des immigrants, faisant surtout entendre les voix de ceux et celles qui meurent noyés dans les *pateras*[299]. Dans ces œuvres l'accent est mis sur l'expérience migratoire (surtout clandestine), et le périple, ainsi que les dangers que subissent les immigrants clandestins pour arriver au pays de destination, tout comme ceux qui se présentent une fois qu'ils sont arrivé-e-s à destination. Les fonctions à la fois sociologique et de témoignage propres à ces récits priment clairement sur la dimension esthétique. Kunz souligne même à propos de ce corpus que « les résultats esthétiques sont souvent décevants » (2002, p. 135). Ce corpus écrit par des écrivains espagnols comporte les risques inhérents à tout acte de représentation de l'Autre par délégation : l'ethnocentrisme relatif et l'exotisation. Il s'agit cependant d'une solution intermédiaire offrant la possibilité de parler et de dénoncer la situation des immigrants, de (re)présenter leur côté humain et donc de déconstruire certains clichés qui circulent autour d'eux, en attendant que ce soit eux qui prennent la parole en plus grand nombre.

Les littératures de l'émigration ou de l'immigration se développent parallèlement à la redécouverte de la littérature de l'exil. Le travail de mémoire historique ne concerne pas seulement la mémoire de l'émigration espagnole et de la Guerre civile, mais aussi

---

[297] Les *mudéjares* sont les Musulmans qui sont restés dans l'Espagne chrétienne lors de la Reconquête espagnole (711-1492).

[298] Son essai, *El peaje de la vida. Integración o rechazo de la emigración en España* (2000) en collaboration avec le journaliste marocain (qui a vécu en Espagne) Sami Naïr, est d'ailleurs assez emblématique. Son roman *Makbara* (1980) est également représentatif d'une revendication de la culture arabe dans la tradition espagnole contemporaine, revendication très généralisée dans toute son œuvre.

[299] C'est notamment les cas de *Yo, Mohamed* (1995) de Rafael Torres; de *Fátima de los naufragios* (1998) de Lourdes Ortiz; de *Las voces del Estrecho* (2000) d'Andrés Sorel; de *Al calor del día* (2001) de Miguel Naveros; de *Aguas de cristal, costas de ébano* (1999) d'Adolfo Hernández Lafuente, de *Ramito de hierbabuena* (2001) de Gerardo Muñoz Lorente; de *Por la vía de Tarifa* (1999) de Nieves García Benito; de *La mirada del hombre oscuro* (1992) d'Ignacio del Moral; et très récemment *Cosmofobia* (2007) de Lucía Etchevarría. Voir Kunz (2002) pour un aperçu plus complet de ce corpus d'œuvres sur l'immigration écrites par des écrivain-e-s espagnol-e-s.

celle de l'exil républicain (1936-1977). Cela conduira sur le plan littéraire à une redécouverte de la littérature espagnole[300] de l'exil, qui fera l'objet d'une mise en valeur sans précédent dans le domaine de l'édition et de la recherche. De nombreuses approches sont appliquées à l'étude de cette production, qui a été réintégrée au corpus de la littérature espagnole des XX^{e} et XXI^{e} siècles (Mata, sous presse).

Si nous évoquons cette production de l'exil, c'est non seulement pour aborder les résultats sur le plan littéraire du travail de mémoire historique dont nous venons de parler, mais aussi parce que *Fuera perros*, traduction de l'œuvre de l'écrivain franco-québécois d'origine catalane Jacques Folch-Ribas, que nous analyserons plus tard, fait partie de cette production littéraire, mais avec une particularité : Folch-Ribas a choisi le français comme langue de création.

La littérature « espagnole » immigrante ou d'immigrants

Les littératures de l'émigration et de l'exil se développent en interaction avec celle de l'immigration. Autrement dit, la conscience du passé migrant et métis se développe parallèlement à la (re)connaissance des voix littéraires immigrantes d'ailleurs venues en Espagne. Nous avons mentionné dans la section antérieure que malgré les problèmes associés à l'existence de l'étiquette « écriture migrante/immigrante », elle signalait la reconnaissance d'un fait. En Espagne, on est dans cette première phase de création d'une étiquette pour qualifier ces nouvelles voix qui commencent timidement à se faire entendre, mais il reste encore un long chemin à parcourir avant qu'elles soient légitimées par l'institution littéraire espagnole. Cette étiquette, qui vient à peine d'apparaître, est donc encore loin d'être remise en question. De l'avis de Mata (sous presse) :

> En Espagne, la construction de la dénomination « littérature immigrante » ou « littérature d'immigrants » est plutôt perçue comme un pas en avant qui refléterait un progrès dans le respect et la valorisation de la culture de l'autre immigrant et dans la reconnaissance du potentiel de richesse qu'il apporte [...].

[300] « Espagnole » dans le sens d'écrite par des écrivains nés en Espagne, et non seulement ceux qui ont écrit en castillan (Pedro Salinas, Luis Cernuda, Rosa Chacel, María Zambrano, etc.), mais aussi en catalan (Mercé Rodoreda, Pere Calders, Carles Riba, etc.), en galicien (Núñez Búa, Lorenzo Varela, etc.) et en euskera (Pedro Ormaetxea Aldama, Martín de Ugalde, etc.).

Il est évident qu'en contraste avec le volume ou la reconnaissance du corpus migrant québécois, la littérature immigrante en Espagne se trouve dans un état très embryonnaire. On commence à prendre connaissance de la production littéraire d'une première génération d'immigrant-e-s. L'accent est encore mis sur l'expérience migratoire, tandis que l'aspect esthétique en tant que tel passe au second plan. Il faudra attendre une deuxième génération pour que les écrivains migrants commencent d'abord à parler des expériences migratoires de leurs familles, pour progressivement insister davantage sur l'écriture et le projet esthétique de l'écriture migrante, et aboutir à des écritures qui ne pourront plus se différencier des écritures plurielles et métissées d'écrivains espagnols « de souche ». Le chemin à parcourir est donc long, mais il commence à se dessiner.

Néanmoins, plusieurs voix venues d'ailleurs s'exprimant en espagnol et en catalan ont déjà brisé le silence[301]. Nous retiendrons quelques-unes des plus connues ayant cultivé le genre romanesque. Les voix africaines sont sans surprise les plus représentées (rappelons que c'est la communauté d'immigrants la plus représentée). C'est le cas de l'écrivaine béninoise Agnès Agboton, qui écrit en castillan et en catalan. Dans son roman le plus connu, *Més enllà del mar de sorra* (2005)[302], Agboton combine l'autobiographie et la réflexion sur son univers africain d'origine en contraste avec ses univers espagnol et catalan d'adoption. D'autres écrivains proviennent du Cameroun, comme Inongo-vi-Makomé, auteur d'essais, de pièces de théâtre, de contes et du roman *Rebeldía* (1996); du Maroc, comme Ahmed Daoudi, auteur du roman *El diablo de Yudis* (1994); et de Guinée équatoriale, Donato Ndongo-Bidyogo, auteur du roman *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987); d'origine haïtienne, Micheline Dusseck a écrit le roman *Ecos del Caribe* (1996), pour ne citer que quelques noms. Mais il existe également des voix provenant de l'Amérique latine, comme celle de Cristina Peri-Rossi, poète et romancière d'origine uruguayenne, qui vit en Espagne depuis les années 70 et qui a écrit le roman *La nave de los locos* (1984), ou Clara Obligado (*Las otras vidas*, 2005) et Daniel Moyano (*Libro de navíos y borrascas*, publié en Espagne 2001, mais écrit au début des années 80 à Madrid et publié à Buenos Aires), tous les deux originaires d'Argentine. En catalan, en plus d'Agnès Agboton (Bénin), on trouve des auteur-e-s, tels que Najat El Hachmi (Maroc),

[301] L'espagnol est la langue maternelles seulement pour les écrivains originaires de l'Amérique latine ou, par exemple, de Donato Ndongo-Bidyogo, de Guinée équatoriale (ex-colonie espagnole).
[302] Qu'elle a autotraduit vers l'espagnol comme *Más allá del mar de arena*.

Salah Jamal (Palestine), Laila Karrouch (Maroc), Asha Miró (Inde), Ken Sano (Japon), Edmundo Sepa Bonaba (Guinée équatoriale), et Matthew Tree (Angleterre).

Si la publication de ces écrivains immigrants est possible à partir des années 90, c'est grâce à l'ouverture progressive du monde de l'édition, qui commence à investir dans ces voix venues d'ailleurs. Plusieurs maisons d'édition consacrées en grande partie à ces auteurs verront le jour : c'est le cas, pour les œuvres en espagnol, d'Ediciones del Cobre, et d'Ediciones del Bronce, d'Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, d'Ediciones Zanzíbar et de Takusan Ediciones. À cela, il faut ajouter les maisons d'édition qui leur font une place dans des collections spéciales : c'est le cas de la petite maison d'édition basque Txalaparta ou d'Ediciones Carena, pour n'en citer que quelques-unes. S'y ajoutent des maisons d'édition catalanes comme La Campana, Café Central, La Magrana et Columna, qui ont également ouvert leurs portes à la production des écrivains migrants qui écrivent en catalan.

Étant donné qu'il s'agit d'auteurs qui, en raison de leur exotisme potentiel, sont susceptibles d'attirer le grand public, les grandes maisons d'édition s'y intéressent également : c'est par exemple le cas de Destino, de Salamandra, ou de Lumen. Cependant, il faut souligner que la plupart des œuvres d'auteurs migrants dans les catalogues de ces maisons d'édition sont des traductions, car la production en espagnol (ou dans d'autres langues officielles d'Espagne) est encore très limitée. Investir dans des auteurs migrants déjà reconnus dans d'autres pays est aussi une manière de préparer le terrain pour les auteurs migrants prenant position dans le champ littéraire espagnol.

Quant aux instances légitimatrices espagnoles, elles s'intéressent progressivement aux auteurs immigrants, surtout la critique journalistique, qui met l'accent sur la dimension « exotique » de ces auteurs. Cependant, hormis les chercheurs qui travaillent sur des littératures autres qu'espagnoles (ou des hispanistes qui travaillent dans des universités anglo-saxonnes), la critique universitaire espagnole, en général, n'a pas encore prêté une oreille attentive à cette production littéraire émergeant en Espagne.

En résumé, plutôt que d'un sous-champ, on pourrait qualifier l'écriture immigrante en Espagne de genre, ou mieux encore de « sous-champ en construction », car on peut prédire l'ampleur et l'importance que celui-ci pourrait acquérir dans l'avenir.

Cette section, centrée sur le pôle cible espagnol/catalan, a permis de montrer les conditions sociales de production et de circulation de la production culturelle des immigrants, conditions auxquelles seront soumises non seulement les productions littéraires autochtones, mais aussi les traductions faisant partie de notre sous-corpus traductionnel. Tournons-nous maintenant vers l'analyse de ce corpus.

4.3 Traduire la polyphonie : l'écriture migrante québécoise en traduction espagnole (1975-2004)

Comme dans le chapitre antérieur, nous ferons d'abord un parcours de l'ensemble du sous-corpus de l'écriture migrante québécoise en traduction espagnole, pour ensuite aborder une étude de cas. Le tableau suivant résume ce sous-corpus :

Texte cible	Texte d'origine	Date TC	Date TO
FOLCH-RIBAS, Jacques, *Una aurora boreal*, Biblioteca de Selecciones	Traduction espagnole d'Ana Cela. Titre original : *Une aurore boréale*, Laffont (en coédition avec les Éditions du Jour)	1978	1974
LAFERRIÈRE, Dany, *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse*, Barcelona, Destino	Traduction espagnole de Lluís Maria Todó. Titre original : *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, VLB, 1985; P. Belfond, 1989 ; Éditions j'ai lu, 1990.	1997	1985 (édition québécoise) 1989, 1990 (éditions françaises)
FOLCH-RIBAS, Jacques, *Fuera Perros*, Barcelona,	Traduction espagnole de Jordi Marfà. Titre Original : *Dehors les chiens*, Acropole	1987	1986
OLLIVIER, Émile, *Pasos*, Tafalla, Txalaparta	Traduction espagnole de Rafael Yáñez Durán. Titre original : *Passages*, L'Hexagone, 1991; Le serpent à plumes, 1994, 2001.	2004	1991 (édition québécoise) 1994 (édition française)
LAFERRIÈRE, Dany, *¿Esta granada en la mano del joven negro es un arma o una fruta?*, Barcelona, El Cobre ediciones	Traduction espagnole de Manuel Serrat Crespo. Titre original : *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, VLB; Le serpent à plumes, 2002.	2004	1993 (édition québécoise) 2002 (édition française)
CHEN, Ying, *La ingratitud*, Barcelona, Emecé	Traduction espagnole de María Luz García de la Hoz. Titre original : *L'ingratitude*, Montréal, Leméac (coéditée avec la maison d'édition française Actes Sud)	1998	1995
AGNANT, Marie-Célie, *El libro de Emma*, Tafalla, Txalaparta	Traduction espagnole de José Antonio Jimeno. Titre original : *Le livre d'Emma*, Montréal, les éditions du remue-ménage	2003	2001

Le sous-corpus à vol d'oiseau : tendances générales et régularités

Le premier constat que l'on peut faire est que les traductions de ce sous-corpus se situent à partir des années 80 et donc sous le signe de ce que l'on a appelé les « écritures migrantes », les seules exceptions étant les traductions de l'œuvre de Folch-Ribas, qui datent d'avant. Celles-ci ne sont pas identifiées comme « migrantes », car cela constituerait une forme d'anachronisme, mais surtout parce que Folch-Ribas, d'origine espagnole (et plus précisément catalane), n'est pas considéré par la critique universitaire comme un auteur migrant québécois traduit, mais plutôt comme un écrivain qui fait partie de la littérature espagnole de l'exil écrite en français.

Les autres cas correspondent à des auteur-e-s clairement identifié-e-s au Québec comme migrant-e-s, et il s'agit, de non-Européens : trois haïtiens (Laferrière, Ollivier et Agnant) et une Chinoise (Chen). On aurait pu traduire des auteurs italo-québécois en raison de leur importance dans le champ de l'écriture migrante au Québec, mais cela n'a pas été le cas. Serait-ce parce que ces derniers ne sont pas assez « exotiques », autrement dit, non blancs, non-Européens ou nord-Américains? Si, comme nous l'avons mentionné, dans l'espace social espagnol il existe deux catégories d'étrangers (les étrangers européens ou nord-américains blancs et les immigrants à peau-noire) il semblerait que l'espace littéraire espagnol reproduise en partie cette classification. Même si les « Blancs » sont dépourvus de « la marque ethnique » et s'intègrent donc plus facilement au champ littéraire cible, ils ne seraient pas aussi « visibles » et exotiques que les autres. Pour le moment, retenons que l'ethnicisation[303] et l'exotisme du processus sélectif des traductions par les maisons d'édition espagnoles ressortent ici.

Un autre constat concerne le décalage entre les originaux et les traductions de ce sous-corpus. Sauf pour le cas de Folch-Ribas – où il y a clairement un intérêt immédiat de traduction dans les années 70 et 80 – pour les autres, même si l'original est publié au début des années 90, il faut attendre une dizaine d'années pour qu'il soit traduit (c'est le cas des deux livres de Dany Laferrière et de celui d'Émile Ollivier). Par contre, pour les titres publiés à la fin des années 90, les traductions paraîtront seulement deux ou trois ans

[303] C'est-à-dire le processus de différenciation sociale en raison de la supposée appartenance des individus à une « ethnie », à un groupe ethno-culturel. Remarquons, comme le fait Costa-Lascoux (2001), qu'on ne parle jamais d'ethnicisation pour les personnes ou les groupes disposant du pouvoir politique, économique ou intellectuel, comme si les dominants n'avaient pas d'ethnie.

plus tard. L'arrivée tardive des immigrants en Espagne, ainsi que l'état de la littérature immigrante dans le champ littéraire espagnol, peuvent expliquer ce décalage.

Enfin, on peut constater que, lors de la période étudiée, il n'y a pas une seule traduction catalane dans ce sous-corpus. Si d'un point de vue sociologique la Catalogne s'est tournée vers le Québec pour voir comment il a intégré ses immigrants et qu'elle s'est inspirée des études portant sur l'enseignement des langues aux immigrants, il semblerait que sur le plan littéraire, l'écriture immigrante/migrante n'ait pas capté l'attention du champ culturel catalan, ou peut-être pas encore.

Jusqu'au début du XXI^{e} siècle, le champ littéraire catalan a eu beaucoup de rattrapage à faire du point de vue littéraire et ce, en raison de la censure franquiste. On s'est concentré avant tout sur le développement de la production littéraire autochtone en langue catalane, ainsi que sur la traduction de classiques venant d'autres aires culturelles, et ce dans une perspective d'accumulation de capital symbolique (Casanova, 2002)[304]. Il n'est pas étonnant que l'on se soit intéressé tout d'abord aux auteurs québécois « de souche », aux inquiétudes identitaires et linguistiques semblables, plutôt qu'à la question de l'immigration et de ses rapports avec la littérature n'est pas encore vraiment posée[305].

Une double migrance : Jacques Folch-Ribas en traduction espagnole

Jacques Folch-Ribas est chronologiquement le premier auteur à être traduit dans ce sous-corpus. Il est né à Barcelone en 1928, et, en 1939, après la victoire franquiste lors de la guerre civile d'Espagne, il émigre en France avec ses parents. Il est interné dans un camp de concentration français prévu pour accueillir les républicains espagnols de *La Retirada de 1939*. Ultérieurement, il habitera le petit village français de Chapotte jusqu'à son départ pour Paris, à la fin de la Deuxième guerre mondiale. Il pratique le journalisme entre 1948 à 1954, notamment pour *Combat*, dirigé par Albert Camus de 1944 à 1945; il étudie l'architecture et l'urbanisme à Paris puis émigre au Québec en 1956, à la suite de son mariage avec la Québécoise Camille du Cap. En plus d'être écrivain (il a toujours

[304] Pour une analyse approfondie de l'importance de la traduction de et vers le catalan dans le champ littéraire catalan, voir le rapport suivant : http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/ILC/Documents/Arxiu/Informe%20lit_cat_mon_globali%20Cat.pdf (consulté le 17 juillet 2008).

[305] Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas de traductions catalanes de l'écriture migrante. Elles existent, mais elles proviennent d'aires culturelles autres que le Québec.

écrit en français), Folch-Ribas est architecte, urbaniste, critique et historien d'art, ainsi que commentateur radiophonique.

Si nous mentionnons ces détails biographiques, c'est pour faire ressortir plusieurs aspects importants dans l'analyse de ses œuvres traduites : d'abord, son origine espagnole, et plus précisément catalane, et son double titre d'immigrant, immigrant de génération 1,5[306] en France et, plus tard, de première génération au Québec. À cet égard, Jacques Godbout (1995, p. 8) est d'avis que Folch-Ribas est « un greffon, et [...] cette bouture vient de France et d'Espagne ». Folch-Ribas a donc pris des positions (dans le sens de Bourdieu) dans plus d'un champ culturel, les champs français et québécois. Même lorsqu'il s'installe au Québec définitivement, il continue à publier en France, parfois en coédition avec des maisons d'édition québécoises. Mais quel est son rapport avec le champ littéraire espagnol ou catalan? Que faire d'une œuvre comme *Dehors les chiens*, écrite par un écrivain d'origine espagnole/catalane, plus précisément un fils de républicains exilés, et qui tourne autour d'une thématique comme la guerre civile d'Espagne? Devrait-elle être considérée comme faisant partie de la littérature espagnole de l'exil républicain? Il ne faut pas oublier qu'elle a été écrite en français et que la littérature de l'exil, à la différence de l'écriture migrante, est normalement écrite dans la langue du pays d'origine (mais quel est vraiment le pays d'origine de Folch-Ribas, émigré en France à l'âge de onze ans?). *Dehors les chiens* et *Le greffon* de Folch-Ribas sont normalement classés comme littérature de l'exil républicain en français, un corpus très réduit comprenant les œuvres d'écrivains tels que Jorge Semprún, Michel del Castillo, José Luis de Vilallonga, Carlos Semprún-Maura et Agustín Gómez-Arcos. Si l'on s'en tient aux critères linguistiques, c'est-à-dire au fait d'avoir été écrit en français, ce corpus est normalement exclu de la littérature espagnole de l'exil (Soldevila, 2001). Et si la langue est considérée comme un critère d'exclusion, qu'arrive-t-il quand cette œuvre est, comme *Dehors les chiens*, traduite vers l'espagnol? Sera-t-elle réinsérée dans ce

[306] C'est-à-dire, les fils d'immigrants arrivant au pays d'adoption très jeunes, par rapport aux immigrants arrivant au pays d'adoption adultes (première génération) ou les enfants de la première génération qui sont nés dans le pays d'adoption (deuxième génération). Le terme « génération 1, 5 », très répandu en sociologie et sociolinguistique, a été créé en 1988 par les sociologues Rumbaut et Ima, qui l'ont employé pour décrire la population de jeunes réfugiés venant du sud-ouest asiatique qui se sont installés à San Diego.

corpus ou, au contraire, toujours considérée comme une œuvre étrangère traduite? C'est une question à laquelle nous tenterons de répondre.

Folch-Ribas est en fait un cas isolé par rapport aux autres traductions de ce sous-corpus : d'abord, parce qu'il arrive au Québec et commence à écrire à un moment où la construction de la dénomination « écritures migrantes » et le développement de ce sous-champ ne sont pas consolidés au Québec; Folch-Ribas était tout simplement considéré comme un auteur québécois et/ou canadien, et c'est seulement maintenant et rétrospectivement qu'on lui attribue l'étiquette d'« écrivain migrant »[307]. De plus, tant du point de vue thématique que formel, aucune des deux œuvres traduites en Espagne, à savoir *Une aurore boréale* (1974) et *Dehors les chiens* (1986), ne s'inscrit dans ce que l'on appelle les écritures migrantes.

En 1978, une version traduite en espagnol mais abrégée (un « condensado del libro », comme l'indique la page de titre d'*Una aurora boreal*) est publiée. Ce roman, paru en 1974 chez Laffont (maison qui publiera la plupart de l'œuvre de Folch-Ribas) en coédition avec Les Éditions du Jour au Québec, a valu à son auteur la même année le prix France-Québec et a été en lice pour le Goncourt. Il raconte l'histoire d'amour entre Pierre, un jeune métis montagnais orphelin, et Marie, une adolescente également orpheline qui, avec ses parents adoptifs, passe l'été à la Baie-des-Épaulards, le long du fleuve Saint-Laurent. Les pages de cette idylle sont pleines de descriptions de la faune et de la flore du bas du fleuve.

Le roman a été bien accueilli non seulement au Canada, mais aussi en France, peut-être parce que, comme l'exprime Folch-Ribas dans une lettre à Robert Laffont (datée du 7 décembre 1976), les textes contenant de l'exotisme et du folklore (canadien) plaisent en France – au moins à l'époque de la parution du roman. *Une aurore boréale* a été rééditée au Seuil en 1982, et, en 1995, dans la collection Bibliothèque québécoise, qui réédite en format de poche les « classiques » de la littérature québécoise. Cette oeuvre a également fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 1981.

Néanmoins, il faut savoir que la traduction anglaise a joué un rôle central dans le choix de le faire traduire en espagnol. Le roman sera traduit en anglais en 1976 sous le

[307] Une problématique qui ne se pose même pas du point de vue de la traduction et de sa réception en Espagne, où il est clair que Folch-Ribas ne serait pas de toute façon considéré comme un auteur immigrant.

titre *Northlight, lovelight*, traduction publiée à New York chez Reader's Digest Press et à Toronto chez Fitzenry & Whiteside. Deux ans plus tard, une version espagnole abrégée (ont surtout été éliminées les descriptions du paysage québéco-canadien, et mise au premier plan l'histoire d'amour), traduite par Ana Cela[308], est publiée par Selecciones del Reader's Digest, branche espagnole de cette société à Madrid. Reader's Digest est surtout connue pour la revue qu'elle publie, mais, elle vend aussi des livres et des textes de collection. *Selecciones del Reader's Digest* présente notamment des condensés de différents livres à succès. Cette fois, c'est donc le passage par « le centre américain » (Reader's Digest) qui semble avoir influencé directement l'existence d'une version espagnole.

Cette version est publiée en Espagne en 1978, époque de la transition démocratique et moment où il existe encore une censure officieuse sur les productions culturelles, ce qui peut expliquer l'existence d'*Una aurora boreal*, histoire d'un amour adolescent qui ne risquait pas de déranger les censeurs et, en revanche, l'inexistence de la traduction d'autres œuvres antérieures de Folch-Ribas comme *Le greffon* (1971), qui traitait explicitement de l'exil républicain. D'ailleurs, *Una aurora boreal* cadre bien avec les rares romans québécois de notre corpus à avoir été publiés ou réédités en Espagne à cette époque (transition démocratique espagnole ou censure franquiste) : *El peso de Dios* (Gilles Marcotte), *Maria Chapdelaine* (Louis Hémon) et *Kamouraska* (Anne Hébert). La représentation d'un Québec lié à la nature et à une société traditionnelle rurale et catholique est commune à tous ces romans.

En 1987, la version espagnole de *Dehors les chiens*, *Fuera perros*, voit le jour chez Laia. Comme l'indique Folch-Ribas à Claude Jasmin dans une lettre datée du 19 octobre 1987, il s'agit d'« un roman écrit pour faire plaisir à mon père – il lui est dédié – qui voulait qu'un jour je raconte les anarchistes espagnols quelque part » (Fonds *Jacques-Folch-Ribas* (MSS-478) : 1963-1999).

Ce roman d'espionnage raconte l'histoire de quatre personnages (l'un venu de Grèce et fils d'un anarchiste assassiné, l'autre d'Italie, et, finalement, les deux derniers

[308] Ana Cela a traduit, principalement pour la maison d'édition Destino dans les années 60 et 70, surtout des auteurs français.

du Canada, un Québécois et un Canadien-anglophone) devenus amis après leur rencontre 40 ans plus tôt dans les rangs du bataillon Papineau-Mackenzie des Brigades internationales[309]. Tous les quatre ont refait leur vie à Montréal, loin des illusions révolutionnaires de leur jeunesse qu'ils ont dû enterrer[310]. Cependant, la réapparition d'un agent russe communiste stalinien, Osip Tavriski (que Cars, un des protagonistes, aurait tué) les fera revenir sur un passé tumultueux, plein de souvenirs amers, un passé qu'ils regardent avec nostalgie et désillusion, la désillusion d'une révolution manquée.

Fuera perros arrive en Espagne un an seulement après l'original. Si cela peut surprendre à première vue, comme l'a signalé Fernández (2004, p. 59), « la publication de la traduction en 1987 coïncide avec le 50^{e} anniversaire de l'arrestation et assassinat du principal dirigeant du Parti Ouvrier d'Unification Marxiste (POUM), Andreu Nin » aux mains de la police stalinienne (ce que raconte très justement *Fuera Perros*). Nous abondons dans le sens de Hernández (2004), selon laquelle cette traduction devient en quelque sorte un hommage au dirigeant du POUM.

Le regard nostalgique sur les années de lutte et la désillusion d'une révolution manquée hantent les personnages de *Fuera perros*, de même que son auteur. Comme l'indique Bertrand de Muñoz (2001, p. 354) : Folch-Ribas « es el resultado de una trágica situación histórica en la cual no tomó parte pero que ha orientado toda su vida, que le ha

---

[309] Tandis que les « nationalistes », plus tard appelés « franquistes », étaient surtout appuyés par les armées ordinaires des Allemands et des Italiens, ce sont les Brigades internationales, unités composées de volontaires (surtout des travailleurs affiliés à des partis communistes) de 54 pays, qui ont lutté aux côtés des républicains espagnols. L'idée des Brigades venait de l'URSS et avait été mise en place par l'Internationale communiste dirigée par Staline. En principe, il s'agissait de forces antifascistes qui venaient aider les républicains espagnols. Or, comme l'indique Fernández (à paraître, p. 7), « ce n'était pas une aide gratuite et désintéressée que supposait la solidarité antifasciste entre régimes amis, mais une aide à prix d'or dont l'irrégularité et les motivations réelles de Staline n'avaient rien à voir avec les intérêts de la République et du peuple espagnol ». Les communistes staliniens, affiliés en Espagne au PSUC (Parti socialiste de l'union catalane) et avec *Esquerra Republicana* (Parti catalaniste républicain de gauche) voulaient à tout prix éviter l'adhésion de volontaires étrangers au POUM (Parti ouvrier d'unification marxiste) ou à d'autres alliés anarchistes (la CNT, *Confederación Nacional de Trabajadores*, par exemple), car selon les staliniens, le POUM et la CNT avaient des affiliations trotskistes. Rappelons que tandis que Trotski voulait faire la révolution du prolétariat d'en bas, Staline et Lénine voulaient l'imposer par la force d'en haut. La vraie révolution espagnole était pour les personnages de *Dehors les chiens*, celle de l'anarchiste Durutti ou d'Andreu Nin, le dirigeant du POUM, et non celle des communistes staliniens comme Osip Tavriski, considéré par Cars comme ayant trahi la « vraie révolution » pour avoir participé à l'assassinat d'Andreu Nin

[310] D'où le titre du roman : « Le souvenir? Moi, je vais vous dire : c'est un chien. Il est couché, il ne bouge pas, il vous attend. Souvenez-vous, retournez en arrière : le chien vous saute dessus. Et alors : la merde! [...] Le souvenir, c'est l'échec. Un chien galeux! Alors, j'essaie de ne pas regarder en arrière » (*Dehors les chiens*, p. 55).

moldeado »[311]. Quand, en 1992, Maryse de Muñoz lui demande d'écrire un texte sur la Guerre civile dans la revue *Anthropos*, Folch-Ribas répond ainsi : « J'ai essayé, et je n'y suis pas arrivé. Je suppose que c'est trop difficile pour moi, qui n'ai pas accepté ce qui m'a été infligé, personnellement et à ma famille. *On ne peut pas écrire sur sa propre mort* [...] ma foi, je viens de le faire et je ne le ferai plus » (lettre de Folch-Ribas à Maryse de Muñoz, 1992, p. 148).

Ce regard nostalgique est propre à la littérature de l'exil, où la critique universitaire tend à situer précisément ce roman. On ne classe pas cette œuvre dans la catégorie d'écriture migrante, non seulement, comme nous l'avons déjà mentionné, parce que cette appellation est trop récente, mais du fait que ni la thématique ni le regard ne cadrent tout à fait avec ceux des écritures migrantes[312]. En ce qui concerne la langue, même si la langue de la littérature de l'exil est normalement celle du pays d'origine, le fait que Folch-Ribas a émigré en France quand il n'avait que onze ans et qu'il a fait toutes ses études secondaires et universitaires en France explique sans mal le choix du français comme langue de création. Il semble avoir un rapport très difficile avec le catalan (langue de son enfance), mais surtout avec l'espagnol et avec l'Espagne en général : « L'Espagne est morte en même temps que moi. Comment peut-on être espagnol et ne pas se sentir coupable! » (*Ibid.*, p. 148).

Quant à la critique journalistique québécoise, canadienne et française, elle ne classe pas ce roman dans la littérature de l'exil, mais le présente normalement comme un roman québécois, un bouquin « qui nous vient des neiges de Montréal » (*Le Monde*, 11 avril 1986, p. 19), qui traite de la Guerre d'Espagne, en mettant en place « un étonnant kaléidoscope de la mémoire » (*Ibid.*). Ce que l'on mentionne constamment c'est le genre, le fait qu'il s'agit d'un roman d'espionnage. Ce sera en fait la première et la dernière fois que Folch-Ribas se servira de ce genre (considéré comme paralittéraire). Ce roman d'espionnage « à la John le Carré ou à la Eric Ambler » (*Le Devoir*, 26 avril 1986, p. C2)

---

[311] [est le résultat d'une situation historique tragique dont il n'a pas fait partie, mais qui a orienté et modelé toute sa vie.]

[312] Dans l'écriture migrante, on tourne d'habitude le dos à la nostalgie pour envisager l'ancrage inachevé mais nécessaire dans le pays d'accueil. L'action ne se situe pas exclusivement dans le pays d'origine, mais aussi dans le pays d'accueil, et on insiste sur l'apprivoisement de l'identité nouvelle, qui ne cesse pas de changer.

n'a pas toujours fait l'objet de critiques élogieuses[313]. De plus, comme le souligne très justement Fernández, « l'auteur de ce roman a été couronné de nombreux prix pour d'autres romans mais pas pour celui-là » (à paraître, p. 3) et « ce titre est pratiquement toujours passé sous silence dans les listes des créations littéraires de Folch-Ribas » (*Ibid.*). Du point de vue des ventes, comme l'indique Folch-Ribas dans une lettre à Laffont datée du 16 décembre 1986, il semblerait toutefois que le livre « s'est bien vendu ici [au Québec] » : le fait que *Dehors les chiens* se trouve en dixième position sur la liste des livres les plus vendus au Québec (liste parue dans *La Presse*, 10 mai 1986, E2) sert également de témoignage. Mais être un *best-seller* au Québec en 1986 n'est pas nécessairement vu par les éditeurs étrangers de champs plus centraux comme un vrai succès de vente et donc comme un placement sûr.

Il semble que ni le succès de vente et encore moins le succès de critique ou les prix obtenus par l'original n'aient été des facteurs dominants à l'heure de faire traduire le roman en Espagne, c'est plutôt la thématique et le moment, 1987, le 50^{e} anniversaire du début de la Guerre civile d'Espagne, qui ont joué.

Pour revenir au genre du roman, celui-ci est un élément important pour l'étiquetage de la traduction : *Fuera Perros* n'est pas une traduction publiée n'importe où, mais dans deux collections consacrées exclusivement au roman noir (entendu au sens large)[314], soit « Los Extraordinarios » (en 1987) et « Alfa 7 » (en 1988), toutes les deux chez Laia[315]. Ces collections comportent principalement des traductions d'auteurs anglophones, américains et britanniques (car c'est dans ces pays que le genre est né et vit son plus grand essor), mais aussi des œuvres d'auteurs autochtones, comme, par exemple, Andreu Martí et Juan Madrid. L'illustration de la couverture de la traduction (voir annexe II) –, qui représente un agent secret un pistolet à la main – sert à signaler immédiatement le genre de roman sans qu'il soit nécessaire de lire la quatrième de couverture.

---

[313] Par exemple, l'article paru dans *Le Devoir* (*Ibid.*) après avoir reconnu que « Le travail effectué par Folch-Ribas, travail de documentation historique et technique [...] est sérieux et donne à l'intrigue une incontestable valeur socio-historique », on affirme que « Les amateurs de romans d'espionnage apprécieront peut-être, les lecteurs de romans risquent, comment ce fut mon cas, de s'ennuyer beaucoup ».

[314] Le roman d'espionnage est considéré généralement comme un sous-genre du roman noir (même si certains spécialistes contesteraient cette affiliation).

[315] Même après la disparition de la maison Laia à la fin des années 80, le directeur de la collection Alfa 7, Leonardo Milla, reprendra cette collection dans la maison d'édition Alfa, qu'il ouvrira au Venezuela.

Le genre de *Fuera perros* n'est d'ailleurs pas une donnée insignifiante : dans les années 80, on assiste en Espagne à un moment d'euphorie par rapport au roman noir. Au fait que l'intrigue se base sur un sujet qui touche de très près la société espagnole, il faut donc ajouter la fascination que le roman noir éveille en Espagne à cette époque (Balibrea, 2002), ce qui a pu contribuer au choix de faire traduire ce roman.

Il se peut également que le traducteur, Jordi Marfà, ait participé à la sélection du roman[316]. En observant sa production de traductions, qui se situe principalement dans les années 70 et 80, on peut voir que la traduction de ce genre est sans doute une de ses spécialités, comme le montre la liste d'auteurs qu'il a traduits pour Laia (Jean François Vilar, Leonardo Sciascia, Sandro Toni, etc.). Sa production permet également de repérer une certaine récurrence thématique. Les thèmes politico-historiques prédominent dans ses traductions d'essais tels que *Historia del socialismo*, *Crisis de la democracia, Los guerrilleros en el poder : itinerario político de la revolución cubana*, ou dans les polars mentionnés antérieurement. *Fuera perros*, qui est non seulement un roman d'espionnage, mais aussi une leçon d'histoire, un minutieux travail de reconstruction historique et d'interprétation critique de la guerre d'Espagne, cadre bien avec le reste de la production traductionnelle de Marfà. Tout cela tient de la coïncidence? Ou serait-ce que le traducteur recommande certains des romans qu'il traduit? Nous penchons en faveur de la deuxième hypothèse.

À en juger par sa réédition dans une autre collection, un an après la première édition, on pourrait dire que la traduction a joui d'un accueil relativement bon. Cependant, dans les revues espagnoles consultées, nous n'avons trouvé qu'une mention de la traduction dans un article[317] (sans source) qui figure dans le Fonds Folch-Ribas (MSS-478) légué par l'auteur à la Bibliothèque nationale du Québec. L'article dit la chose suivante : « Y de intriga y espionaje – con episodios de nuestra guerra civil de por medio – llega *Fuera perros* de Jacques Folch-Ribas, canadiense de origen catalán »[318].

---

[316] Étant donné que la maison d'édition n'existe plus et qu'il a été impossible de contacter le traducteur, nous n'avons pas pu confirmer cette hypothèse.

[317] Rappelons, toutefois, que, pour la presse, sauf pour *El País*, nous n'avons consulté aucun article antérieur aux années 90.

[318] [et d'intrigue et d'espionnage, entremêlé à des épisodes de *notre* guerre civile, arrive *Dehors les chiens* de Jacques Folch-Ribas, Canadien d'origine catalane.]

Cette mention permet de constater que malgré l'origine catalane de l'auteur, comme le reflète son nom de famille catalan (Folch), et son expérience personnelle dans le conflit, Folch-Ribas est considéré comme un auteur étranger, et donc la guerre civile considérée comme la *nôtre* (et non nécessairement la sienne?). *Fuera perros* est donc reçu comme une œuvre étrangère traduite et on montre clairement le nom du traducteur, Jordi Marfà, sur la page de titre de la traduction. Étant donné le nom de famille catalan de l'auteur et la thématique de l'œuvre, l'éditeur aurait pu présenter l'œuvre comme un original, plutôt que comme une traduction. Cependant, il faut se rappeler qu'à cette époque, en particulier pour tout ce qui touche à la paralittérature, la traduction n'est pas mal vue. Au contraire, il existe des auteurs autochtones cachant leur nom sous un pseudonyme étranger (d'habitude anglophone) et qui présentent des œuvres espagnoles comme s'il s'agissait de traductions[319]. À cet égard, nous pouvons infirmer l'hypothèse initiale selon laquelle, dans ce cas-ci, la traduction vers l'espagnol viendrait réinsérer l'œuvre dans le corpus de la littérature de l'exil espagnol d'où elle avait été exclue en raison de critères strictement linguistiques.

Pour finir, il est à souligner que même 20 ans après sa date de publication, *Fuera perros* est d'une grande actualité, en raison du travail de récupération de la mémoire de la Guerre civile observable en Espagne depuis 2004. Il ne serait guère étonnant d'assister à une « redécouverte critique » de cette traduction. L'article tout récent sur *Fuera perros* de Fernández, professeure à l'Université de Vigo (Espagne), le fait que celle-ci a été invitée au séminaire d'études québécoises qui aura lieu à Barcelone en octobre 2008 pour faire une communication sur ce roman, ainsi que le fait qu'à l'heure actuelle on peut encore[320] acheter des exemplaires de cette traduction à la librairie Negra y Criminal (une librairie à Barcelone spécialisée en polars), confirment en quelque sorte l'intérêt actuel pour ce roman.

---

[319] Au sujet de la pseudo-traduction dans la paralittérature, un phénomène qui s'observe en Espagne depuis les années 40 et s'étend jusqu'aux années 80, voir les publications du groupe de recherche TRACE (Traducciones Censuradas).

[320] Cela est assez exceptionnel, car il s'agit d'un roman de 1987. À l'heure actuelle, même des exemplaires datant de 5 ans sont difficiles à trouver dans les librairies, à moins qu'il y ait une énorme demande et que le livre ait été réédité.

Les écrivains haïtiens : de l'engagement d'Agnant et d'Ollivier à l'ironie et au phénomène médiatique de Laferrière

Quatre des sept oeuvres de ce sous-corpus de traductions ont été écrites par des écrivains d'origine haïtienne (notamment Émile Ollivier, Dany Laferrière et Marie-Célie Agnant), et ce sont tous des écrivain-e-s de la première génération.

Laferrière est le premier de ces auteurs à avoir été traduit en Espagne. Ses traductions débutent avec *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse,* traduction publiée chez Destino en 1997, douze ans après l'original. Suivra *¿Esa granada en la mano del joven negro es un arma o una fruta?*, traduction publiée en 2004 chez El Cobre, neuf ans après l'original.

En plus d'une thématique commune centrée sur la question du racisme et des rapports sexuels de pouvoir entre les « Blancs » et les « Noirs », la première grande ressemblance que l'on peut observer dans ces deux traductions est que leurs traducteurs, Lluís Maria Todó (pour *Comment faire l'amour*) et Manuel Serrat Crespo, sont des agents bien connus de la scène culturelle espagnole/catalane, ce qui contraste avec les traducteurs des œuvres d'Ollivier, d'Agnant et de la plupart des traducteurs abordés dans cette thèse.

Lluís Maria Todó (Barcelone, 1950) est professeur à la Faculté de traduction et d'interprétation de l'Université Pompeu Fabra à Barcelone. Il est reconnu pour ses traductions de Flaubert, Balzac, Tournier, Maupassant et Bossuet, mais il est aussi critique littéraire et écrivain[321]. Il écrit en catalan – il se dit Catalan non catalaniste, ce qui ne veut pas dire qu'il soit espagnoliste[322] –, mais toute son œuvre a été traduite vers l'espagnol par d'autres et par lui occasionnellement. Il est évident que le choix d'un traducteur détenant un capital symbolique important dans les deux champs littéraires espagnol et catalan, ainsi que l'image de marque d'une maison d'édition comme Destino,

[321] Tandis que la plupart des traductions de cet auteur se situent avant 1997 (date de publication de *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse*), sa production comme écrivain se fait plus tard et ce ne sera qu'en 2006 qu'il recevra le prix Josep Pla pour l'ouvrage *El mal francès*, un des plus importants prix en langue catalane. En 1997, il avait déjà publié *Els plaers ficticis* (1991), qu'il a lui-même traduit en espagnol en 1993, *El joc del mentider* (1994), traduit en 1995 par Luis Ortiz, et *L'adoració perpètua* (1997), traduit en 1999 par A. Vallès.

[322] Llucía Ramis, « El ganador del Premio Josep Pla, Lluís Maria Todó, carga contra el nacionalismo catalán en la novela ganadora "El mal francès" », *El Mundo*, 8 janvier 2006, p. 51.

constituent des signes de légitimation de la traduction. D'ailleurs, c'est Todó qui a proposé la traduction à Xavier Lloveras, qui travaillait à l'époque pour Destino (communication personnelle avec Lluís Maria Todó, 9 septembre 2008). Todó a rencontré Laferrière à Montréal lors d'une conférence sur la littérature et la ville et une complicité est bientôt née entre eux. Il a donc proposé plusieurs œuvres de Laferrière à Xavier Lloveras, mais Destino n'a publié que *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse*.

Destino a publié cette traduction douze ans après la version originale de 1985 chez VLB. Cet écart n'est pas étonnant si l'on considère que c'est vers la fin des années 90 que le phénomène de l'immigration acquiert une grande importance en Espagne, et donc que c'est à ce moment que la thématique abordée par le roman est particulièrement pertinente. Comme l'annonce le titre, le roman tourne autour des rapports sexuels entre les Blancs et les Noirs, rapports fondés sur des stéréotypes raciaux et racistes existant entre ces deux groupes.

L'éditeur pouvait donc prévoir un bon accueil étant donné le moment propice de sa publication. Le compte rendu de cette traduction paru dans *La Vanguardia* le confirme. À propos de *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse* et de la problématique du racisme et des rapports de pouvoir entre les différents groupes ethniques, Guardia (*La Vanguardia*, 19 novembre 1997, p. 63) écrira : « El libro fue una auténtica revolución en Canadá y [Laferrière] piensa que puede ser útil aquí, ahora que empezamos a convivir con el problema »[323].

En plus d'un titre politiquement incorrect et du ton ironique, cru, voire vulgaire employé par l'auteur, le fait que l'original ait fait ses preuves à la fois au Canada et ailleurs a certainement dû influencer le choix de Destino de faire traduire ce roman proposé par Todó. En effet, *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* est devenu un succès de vente et de critique au Québec et au Canada, où il a captivé également l'attention de la critique littéraire universitaire. Il faut signaler, toutefois, que

[323] [Le livre a été une véritable révolution au Canada et (Laferrière) pense qu'il peut être très utile ici, maintenant que nous commençons à vivre avec ce problème.]

les réactions ont été très diverses, allant d'un extrême à l'autre[324] : ses détracteurs ont sévèrement critiqué la vulgarité et le sexisme du roman et l'ont qualifié de livre dérangeant et sulfureux, de livre qui ne fait que confirmer et renforcer des stéréotypes raciaux et racistes; d'autres ont suggéré que c'est seulement grâce au titre que le livre s'est bien vendu. Il y a également ceux qui ont loué l'originalité, le caractère humoristique et rafraîchissant du roman, car Laferrière ne dramatise pas l'exil ou la négritude comme le font d'autres écrivains de la communauté haïtienne en exil. Il y a également ceux qui, dans le domaine universitaire, l'ont célébré. Bref, les réactions ont donc été très diverses, mais l'attention qu'il a captée est, cependant, indéniable.

Le livre a également fait l'objet d'une adaptation cinématographique en 1989, adaptation accompagnée d'une grande controverse, surtout aux États-Unis où, par exemple, le *New York Times* a refusé de publier l'affiche du film portant un titre si politiquement incorrect. Il est intéressant de noter qu'en Espagne ce film a été également doublé en catalan *et* en espagnol, mais sans avoir une telle attention médiatique et surtout sans être suivi d'une telle controverse, fort probablement parce que la rectitude politique n'était pas si ancrée dans le contexte espagnol à la fin des années 90 (voire à l'heure actuelle).

En plus d'avoir suscité un grand remous médiatique, au moment de la publication de la traduction chez Destino, le roman avait déjà été traduit en anglais (publié au Canada en 1987 et au Royaume-Uni en 1991), en néerlandais (1992)[325], en italien (1996), ainsi qu'édité en France par plusieurs maisons d'édition (P. Belfond, 1989, et Éditions J'ai lu, 1990). Même si le livre a attiré l'attention de la critique française, il ne s'agit pas d'un tumulte médiatique comparable à celui de la scène québécoise. C'est en fait très récemment, et donc à une date postérieure à la traduction espagnole ici analysée, que Laferrière a acquis la notoriété en France : il est passé chez Grasset, qui a publié en 2006 son roman *Vers le sud* et l'adaptation cinématographique qui s'en est suivie, l'a fait connaître en France et de fait en Espagne, où ce film a été doublé et a fait l'objet d'un nombre important de comptes rendus dans les principaux journaux espagnols et catalans.

---

[324] Dans le chapitre intitulé « Comment devenir célèbre sans se fatiguer » de *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit?*, le narrateur raconte précisément avec humour plusieurs de ces réactions.

[325] Traduction publiée sous un titre encore plus choquant : *Comment faire l'amour avec un Nègre sans devenir noir.*

En plus d'une certaine attention médiatique plus ou moins garantie, Destino comptait également sur un autre facteur favorable : il a obtenu une subvention du Conseil des Arts du Canada pour couvrir la moitié des frais de la traduction espagnole. Ne pas avoir à assumer ces frais a sûrement permis à Destino de consacrer plus d'argent à la promotion du roman[326]. En effet, Laferrière est allé présenter son livre en personne en Espagne en 1997.

Aux facteurs mentionnés, ajoutons le fait que, comme le commente Inmaculada de la Fuente (*El País*, 26 décembre 1999) : « Había cierto hastío de historias occidentales y una inevitable saturación de escenarios reconocibles. Era el momento de que llegaran nuevas voces de India, de China, del Pacífico, del Caribe, de África »[327]. Que Laferrière soit l'auteur migrant québécois qui ait attiré le plus d'attention de la critique journalistique espagnole, voire catalane (mais non nécessairement universitaire) ne surprendra donc personne.

Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse et le film qui suit ont fait l'objet de deux articles dans *Avui*[328], un autre dans *La Vanguardia*, *El Mundo* et *El País* (pour celui-ci, il s'agit du film *Vers le sud*, mais on mentionne en passant *Cómo hacer el amor*). Tous ces comptes rendus mettent en relief la dimension humoristique, ironique, voire provocatrice du roman ou de son auteur : « La novela está repleta de humor e ironía » [329] (Moral, *El Mundo*, 7 novembre 1997); « Alto, fuerte, divertido, [Laferrière] dice que esperaba jovencitas que se desmayaran a su paso »[330] (Guardia, *La Vanguardia*, 19 novembre 1997, p. 63). On parle de « la seva mirada, tan irònica com subtil, sobre un tema – el sexe – d'interès universal »[331] (Riambau, *Avui*, 10 décembre 2002, p. 69), à laquelle Laferrière a ajouté la composante raciale (et raciste) en traitant des rapports

[326] Il faut savoir, cependant, qu'en général et sauf de grands *best-sellers*, les maisons d'édition ne déploient pas souvent tous leurs moyens pour la promotion d'auteurs étrangers, car il ne s'agit pas de placements sûrs.

[327] [Nous étions las des histoires occidentales, sans compter l'inévitable saturation des mises en scène reconnaissables. Il était temps que des voix provenant de l'Inde, de Chine, du Pacifique, des Caraïbes et d'Afrique arrivent.]

[328] Même si le roman n'a pas été traduit qu'en espagnol, il y a un compte rendu de la traduction espagnole dans *Avui*. Cela signifie que, malgré la philosophie catalaniste normalement associée à *Avui,* y sont proposés des comptes rendus des traductions catalanes *et* espagnoles, et, si les deux existent, les deux sont mentionnées, ce qui n'est pas le cas des comptes rendus publiés ailleurs dans la presse espagnole.

[329] [Le roman est plein d'humour et d'ironie.]

[330] [Grand, fort et amusant, Laferrière dit qu'il s'attendait à ce que les jeunes filles tombent dans les pommes sur son passage.]

[331] [Son regard aussi ironique que subtil sur un sujet, le sexe, d'intérêt universel.]

sexuels entre les Blancs et les Noirs, des rapports qui se basent sur des clichés : « El mite de l'home negre potentment sexual queda reflectit en el llibre »[332] (Olivé, *Avui*, 9 novembre 1997). On insiste sur la crudité, voire la vulgarité avec laquelle Laferrière aborde ce thème : « Si queréis un resumen de la guerra nuclear, meted a un negro y a una blanca en la cama [...] La blanca debe hacer gozar al blanco y el negro a la blanca. De ahí el mito del negro como gran follador. Sí, pero no con una negra, porque la negra está para hacer gozar al negro »[333] (Guardia, *La Vanguardia*, 19 novembre 1997, p. 63). On insiste également sur le non-engagement social du roman : il s'agit bien d'un roman « sobre sexo y literatura, no [una] novela de exilio » (*Ibid.*). Cette légèreté joyeuse est également mise en relief dans le péritexte de la version traduite, où le résumé du livre sur la quatrième finit avec la question racoleuse suivante « ¿Será cierto que ya no está de moda acostarse con un negro? »[334].

En résumé, on insiste sur la dimension non engagée du roman, sa thématique axée sur le sexe, tout en ajoutant un élément plus exotique, la marque ethnique, les rapports sexuels interraciaux. Avec un titre, une thématique et un auteur pareils, il est clair que le but principal de Destino était de susciter la polémique, d'attirer l'attention médiatique en vue de vendre. À la différence des traductions de Marie-Célie Agnant et d'Émile Ollivier que nous verrons par la suite, le choix de faire traduire *Comment faire l'amour* repose sur une logique commerciale et sur l'obtention de profits économiques à court terme[335].

Du point de vue de la thématique et de ses personnages, on pourrait considérer *¿Esa granada en la mano del joven negro es un arma o una fruta?* comme la suite de *Cómo hacer el amor. Esa granada* rappelle comment Dany Laferrière, plus mûr que dans son premier roman, mais désormais célèbre grâce à la publication de son premier livre *Comment faire l'amour*, traverse les routes de l'Amérique pour réaliser un reportage qu'un prestigieux magazine américain lui a commandé. En allant des bas-fonds de Harlem aux universités d'élite, en passant par la classe moyenne états-unienne, Laferrière

---

[332] [Le mythe du Noir sexuellement puissant est reflété dans le livre.]
[333] [Si vous voulez un résumé de la guerre nucléaire, mettez un Noir et une Blanche au lit ensemble. La Blanche doit faire jouir le Blanc et le Noir la Blanche. D'où le mythe du Noir en tant que grand baiseur, mais non pas avec la Noire, parce que la Noire est là pour faire jouir le Noir.]
[334] [Serait-ce qu'il n'est plus à la mode de coucher avec un nègre?]
[335] Malheureusement, l'éditeur n'a pas voulu nous fournir le chiffre de ventes de cette traduction.

peint une fresque critique de cette société actuelle et tente de déconstruire les mythes associés « au rêve américain ».

Comme dans le cas antérieur et pour les mêmes raisons, le décalage entre l'original et la traduction est de presque neuf ans. Une autre ressemblance avec le cas antérieur est que son traducteur, Manuel Serrat Crespo, est aussi quelqu'un de connu sur la scène littéraire espagnole : il est écrivain[336], dramaturge et traducteur. En tant que traducteur, il est considéré en Espagne comme l'un des plus prestigieux traducteurs actuels de la littérature de langue française et il a reçu les mentions honorifiques françaises d'Officier des Arts et des Lettres et de Chevalier de l'Ordre des Palmes Académiques[337].

De même, Serrat fait preuve d'un engagement spécifique envers la littérature non occidentale, comme le démontrent son livre *Abidjan*, ses nombreux articles sur l'Afrique occidentale – région dont il est un grand expert (soulignons qu'il est marié à l'écrivaine béninoise Agnès Agboton mentionnée antérieurement) –, son livre de proverbes africains, mais également ses traductions d'auteurs migrants francophones, tels que Tahar Ben Jelloun, Assia Djebar et Gisèle Pineau, pour n'en mentionner que quelques-uns.

Cet engagement cadre bien avec la nature de la maison d'édition El Cobre, maison indépendante créée par Miriam Tey[338] pour poursuivre la tâche d'El Bronce (qui appartient maintenant au Grupo Planeta, mais que Tey avait créée comme maison d'édition indépendante) et concentrée surtout sur la littérature non-occidentale. La traduction de l'œuvre de Laferrière a été publiée dans la collection « La Diversidad » (série francophone) et c'est le directeur de cette collection, Landry-Wilfrid Miampika (professeur à l'Université d'Alcalá et spécialiste en littérature africaine et antillaise) qui a

---

[336] Comme écrivain, il a publié les romans *Autopsia 69* (1969), *El canibal : ceremonia antropofágica* (1973) et *Abidjan* (1990).

[337] Voir à ce sujet, Todó, Lluís Maria. « Un oficial y un caballero », *El País*, le 3 juin 1997 (consulté dans la base de données Factiva).

[338] Tey a travaillé pour des maisons d'édition comme Tusquets, de grandes maisons comme El Círculo de lectores, mais elle est surtout connue en Espagne parce qu'elle a été la directrice de l'Institut espagnol de la femme lors du dernier mandat du PP (2000-2004), poste qu'elle a été sur le point de quitter en raison de la polémique suscitée en 2003 autour de la publication chez El Cobre, où elle était directrice, d'un roman, *Todas putas*, considéré par certains secteurs comme une apologie du viol. Cependant, Tey a insisté sur le fait que, tout d'abord, il s'agissait de fiction et qu'il ne devait pas exister de limites par rapport à la matière romanesque, sans pour autant que l'on identifie dans ce cas-là le narrateur à l'auteur ou à l'éditeur. Elle a également insisté sur l'existence de la liberté d'expression, et sur le fait que sous l'apparence d'un roman politiquement incorrect se cache une dénonciation profonde de la misogynie. Des intellectuels comme Muñoz Molina, Gimferrer, Peri-Rossi, etc. ont signé une pétition pour appuyer la liberté d'expression et l'écart entre fiction et réalité défendus par Tey. Mais avec Laferrière, Tey a investi de nouveau dans un roman politiquement incorrect qui a été vivement critiqué par la communauté noire…

suggéré à Tey de traduire et de publier *Esta granada en manos del joven negro ¿es un arma o una fruta*? (communication personnelle avec Marta Tey, d'Ediciones El Cobre, 26 janvier 2007). Notons aussi que Miampika est en relation directe avec des membres du réseau de l'*Asociación Española de Estudios Canadienses* dont nous avons déjà parlé. Voilà donc un exemple d'un réseau formé et constitué par des agents affiliés à des réseaux aussi bien institutionnels que plus proprement littéraires.

Bien que la thématique de *Comment faire l'amour* et de *Cette grenade* soient très similaires et que le ton provocateur et politiquement incorrect soit toujours présent dans les deux cas, on observe un écart entre les deux, du point de vue du thème et de la réception. *Cette grenade* offre une critique sociale de l'Amérique (*Amérique* entendue au sens large) plus approfondie que celle de *Comment faire l'amour*. Du point de vue de la réception, le sensationnalisme et le boom médiatique vont aussi en decrescendo. *Cette grenade* n'a pas provoqué le même remous médiatique que le premier livre et n'a pas été traduit en autant de langues[339]. Cependant, il a gagné un prix littéraire, le Prix RFO du Livre, ce qui n'a pas été le cas du premier roman : on se déplace donc légèrement du pôle plus économique du champ vers le pôle plus littéraire.

En ce qui concerne son passage par la France, *Cette grenade* a été publié en 2002 par la petite maison d'édition française le Serpent à Plumes[340], et c'est précisément cette maison qui a vendu les droits de traduction à El Cobre, plutôt que la maison d'édition québécoise VLB, où le roman avait été publié initialement. Voilà un autre cas de passage par le centre français, mais cette fois d'une maison d'édition indépendante (le Serpent à Plumes) à une autre (El Cobre).

L'écart entre ces deux traductions se manifeste aussi dans le type de maisons d'édition qui les publient : tandis que la première traduction espagnole de Laferrière paraît chez Destino – une grande maison d'édition appartenant à un groupe éditorial encore plus puissant – la deuxième paraît chez une maison d'édition indépendante, spécialisée en littérature non-occidentale et à travers un directeur de collection, qui est aussi un spécialiste de cette littérature.

---

[339] Il l'a été en anglais sous le titre *Why must a Black Writer Write about Sex?* David Homel, trans. Toronto, Coach House Press, 1994.

[340] Il s'agit d'une nouvelle version révisée de l'original, qui avait été publié chez VLB en 1993.

Cet écart se cristallise également dans d'autres aspects. D'abord, si l'on compare le péritexte des traductions, on voit, par exemple, que la quatrième de couverture de *Cómo hacer* finit par la question rhétorique « ¿Será cierto que ya no está de moda acostarse con un negro? »[341], tandis que celle de *Esta granada* finit en disant que ce roman est avant tout « una implacable y reveladora lectura sobre los mitos del sueño americano »[342] : la dimension sensationnaliste s'oppose ici à celle d'une critique sociale plus profonde.

Enfin, en ce qui concerne la réception critique, *Esta granada* n'a pas du tout attiré l'attention des médias, ce qui peut être attribuable à la taille d'El Cobre et à son modeste appareil de diffusion, malgré la popularité et les contacts de Tey. Les ventes ont été aussi discrètes (mais raisonables, compte tenu des ventes correspondant à d'autres traductions du corpus) : Marta Tey (communication personnelle, le 26 janvier 2007) a répondu que 2 500 exemplaires *seulement*[343] de *¿Esta granada en la mano del joven negro es un arma o una fruta?* avaient été vendus, ce qui ne l'empêche pas de dire que Laferrière est un des auteurs préférés de cette maison d'édition, qui compte bien continuer à le publier. Le profit économique à court terme ne semble donc pas vraiment être à l'origine du choix de traduire encore Laferrière, mais il en va autrement du côté provocateur et polémique de cet auteur, d'autant plus que, comme nous l'avons mentionné, Tey semble avoir un faible pour les titres polémiques...

Un travail de reconstruction de la mémoire : Le livre d'Emma

Dans le cas d'*El libro de Emma* et de *Pasos,* on se déplace encore plus vers le pôle autonome du champ littéraire. Ce sera la maison d'édition basque Txalaparta[344]qui publiera les deux autres auteurs, Marie-Célie Agnant en 2003 et Émile Ollivier en 2004, dans la collection Guebara, consacrée à des littératures autres que celles de la Péninsule ibérique.

Txalaparta est une maison d'édition indépendante : « trabajamos para garantizar la libertad y diversidad editorial frente al monopolio y el pensamiento único », précise-t-on

[341] [Serait-ce qu'il n'est plus à la mode de coucher avec un nègre?]
[342] [une lecture implacable et révélatrice des mythes entourant le rêve américain.]
[343] Cependant, il faut dire qu'en général les traductions se vendent peu : par exemple, le tirage moyen par traduction en Espagne en 2004 était seulement de 4 579 exemplaires (Federación de Gremios de Editores de España, citée par Collera, *El País*, 2007, p. 39), sans compter que souvent on ne vend pas tous les exemplaires du tirage d'une traduction...
[344] La *Txalaparta* est un instrument de musique populaire basque.

sur le site[345]. Elle se définit comme une maison d'édition basque, libre et indépendante (*Ibid.*). Le projet politique nationaliste basque est clairement mis en relief dans la présentation de cette maison, « Comprometida desde Navarra con la soberanía cultural [...] de nuestro país, Euskal Herria »[346], mais aussi son ouverture à la diversité et son engagement social :

> Y desde nuestra pequeña aldea patria apostamos por un planeta solidario y diverso [...] Pretendemos ser altavoz de cualquier creación literaria que mejore la relación entre los pueblos del mundo, que ayude a transformar la realidad, que guarde la memoria histórica, que abra caminos a la diversidad, a las utopías...[347]

Au fait que Txalaparta soit une petite maison d'édition, et donc sans un puissant appareil de diffusion, s'ajoute le fait que la plupart des grands médias espagnols et catalans (journaux, chaînes de télévision, etc.), ainsi que les librairies, sont monopolisés par de grands conglomérats éditoriaux. Par exemple, Grupo Planeta (auquel appartiennent Seix-Barral, Destino, Planeta, Booket, Crítica, Columna, pour ne citer que celles qui publient des œuvres abordées dans cette thèse) est propriétaire de la chaîne des librairies Casa del Libro, de la chaîne de télévision Antena 3 et du journal catalan *Avui* (King Daum, 2005, p. 9), ce qui éclipse certainement la visibilité des petites maisons d'édition comme Txalaparta, dont les productions culturelles sont souvent reléguées au second plan. L'ampleur de ces méga-groupes ne se limite pas au territoire espagnol, mais s'étend en Amérique latine, où ils détiennent les plus grandes maisons d'édition.

Cela a certainement eu un effet sur la diffusion, la promotion et la réception des traductions de M.-C. Agnant et d'Émile Ollivier. Comme nous le verrons, *Pasos* d'Émile Ollivier ne fera l'objet que d'un compte rendu et ce, dans la revue littéraire que publie Txalaparta. En revanche, *El libro de Emma* a connu un sort un peu meilleur.

Mari Jose Ruiz, directrice littéraire de Txalaparta (communication personnelle, 16 avril 2007) indique que ce livre s'est mieux vendu que celui d'Ollivier. Selon elle, cela est fort probablement lié au fait que Marie-Célie Agnant a eu la chance de présenter son

---

[345] [Nous travaillons pour garantir la liberté et la diversité éditoriale face au monopole et à la pensée unique.] http://www.txalaparta.com/cgi-perl/ekom_select.pl (consulté le 30 juin 2008).

[346] [Engagée depuis la Navarre dans la souveraineté culturelle [...] de notre pays, Euskal Herria]. Il ne faut pas oublier qu'Euskal Herria comprend le Pays basque, ainsi que la partie bascophone de la Navarre.

[347] [Et depuis notre petite patrie, nous misons sur une planète solidaire et diverse [...]. Nous cherchons à être le porte-parole de toute création littéraire qui améliore les rapports entre les différents peuples du monde, qui aide à transformer la réalité, qui protège la mémoire historique, qui ouvre les portes à la diversité, aux utopies...]

livre à Madrid. En effet, non seulement l'a-t-elle présenté, mais elle a aussi donné des conférences à d'autres endroits (universités, centres culturels, etc.) dans le cadre des tournées d'écrivains organisées et financées par l'AIÉQ, ce qui a certainement eu un impact sur la réception critique (et dans une moindre mesure sur les ventes) de cette traduction. En l'occurrence, *El libro de Emma* a fait l'objet d'un compte rendu critique dans *El País* (compte rendu, qui, cependant, n'a paru que dans l'édition pour le Pays basque) auquel s'ajoute un compte rendu et une entrevue avec M.-C. Agnant dans la revue Txalaparta. Agnant a participé au colloque *La identidad y la alteridad en el ámbito francés y francófono* tenu à l'Université Autónoma de Madrid en 2004 et a également retenu l'attention de la critique universitaire espagnole spécialisée en études francophones et écrivant surtout en français[348].

À l'appui institutionnel du pôle source (plus précisément du Québec) pour la promotion d'Agnant en Espagne s'ajoute l'appui institutionnel (cette fois fédéral) du Conseil des Arts du Canada, qui a financé 50 % des frais de la traduction espagnole. À cet égard, il est intéressant de voir que le logo du Conseil n'apparaît pas dans *El libro de Emma;* or c'est la seule exigence du Conseil des Arts face à la maison d'édition en échange de la subvention. Est-ce tout simplement un oubli de la part de Txalaparta? Ou peut-être un acte manqué tentant de camoufler inconsciemment le fait qu'eux aussi reçoivent parfois un certain appui financier institutionnel, même s'ils se disent « indépendants »?[349]

---

[348] Elle a fait l'objet de plusieurs articles savants dans des publications espagnoles, notamment celles de Mata Barreiro « Exil, mémoire, acculturation : la reconstruction de l'identité chez les écrivaines migrantes francophones » dans *L'Autre et soi-même* (Madrid, Universidad Autónoma, 2004). De la même auteure, « Las escritoras inmigrantes en Québec : trabajo de reconstrucción de la memoria, voluntad de exploración », *Asparkía*, 16, 2005, pp. 115-129, ou « L'écriture migrante au féminin dans l'univers francophone : le reflet d'un engagement spécifique » dans *La littérature au féminin.* Montserrat Serrano Mañes, Carmen Molina Romero et Lina Avendaño Anguita, (dir). Granada, Universidad de Granada, 2002, pp. 421-432. La thèse de maîtrise et d'autres travaux de Beatriz Calvo, chercheure espagnole qui travaille à Bruxelles seraient à mentionner. Cependant, tous ceux que nous avons trouvés sont publiés à l'extérieur de l'Espagne, ce qui dépasse la portée des journaux ou des revues analysés dans le cadre de cette thèse.

[349] Si nous mentionnons cet aspect, c'est que dans la correspondance échangée avec Mari Jose Ruiz puis lors de notre entretien avec elle en octobre 2008, elle insiste sur le fait que Txalaparta reçoit très peu de subventions pour les traductions espagnoles qu'elle publie. Selon elle, la philosophie nationaliste basque de la maison d'édition serait à l'origine de ce fait. Quant au terme « indépendant », même si c'est un terme tout à fait établi, nous trouvons qu'il n'est pas pour autant dépourvu d'ambiguité. Normalement, les éditeurs dits « indépendants » fonctionnent de manière indépendante par rapport à la logique économique, mais leur fonctionnement et survie dépendent généralement des subventions institutionnelles, ce qui, à notre avis, constitue aussi une forme de dépendance.

L'appui institutionnel, même s'il est indirect, remonterait à bien avant, à la phase même de l'initiation du transfert. En effet, *Le livre d'Emma* a été négocié à Francfort, où la présence des éditeurs canadiens et québécois est notoire, présence qui, précisément, est possible surtout grâce à l'appui institutionnel (fédéral et provincial) que ces éditeurs reçoivent pour y assister, un appui qui est très important pour de petites maisons d'éditions indépendantes et spécialisées, telles que les Éditions remue-ménage, qui ont publié l'original.

Par rapport au passage par le « centre français », nous avons déjà mentionné au chapitre antérieur que ni *Le livre d'Emma* ni son auteure n'ont (encore?) attiré l'attention de l'institution française et que l'original n'a pas été édité, coédité ou réédité par une maison d'édition française avant la publication de la traduction espagnole.

Il semblerait donc que faute de passage par le centre français et faute d'un appareil puissant de promotion et de distribution de la part de la maison d'édition espagnole, l'intervention institutionnelle constituerait une compensation. Mais nous avons vu que l'appui institutionnel ne suffit pas, et qu'il faut que l'éditeur et/ou la société cible en général lui porte un intérêt quelconque. À cet égard, la pertinence thématique du roman a certainement joué un rôle clé.

Le livre d'Emma raconte l'histoire d'Emma, une descendante d'esclaves noirs, qui, pour fuir l'héritage que comporte « sa peau noire de femme », émigre en France afin de poursuivre des études de doctorat. Cependant, sa thèse portant sur l'esclavage des femmes noires se voit rejetée. Accusée d'avoir tué sa fille, Lola, Emma est internée dans un hôpital psychiatrique à Montréal. Puisqu'elle refuse de parler français et se réfugie dans sa langue maternelle (fort probablement le créole), le docteur MacLeod doit embaucher Flore, une interprète antillaise qui cherchera à résoudre le mystère entourant la culpabilité de la protagoniste. Emma transmettra à Flore sa vision du monde, de sa négritude et de sa condition de femme *et* de noire, bref, de dominée parmi les dominé-e-s, tout ce qui l'a rendue folle, comme toutes les femmes de sa lignée dans les bateaux négriers et dans les plantations. Pour emprunter les mots de l'auteure (citée dans Mata, 2004b, p. 186) :

> *Le livre d'Emma* se veut un regard sur la manière dont s'est construite l'image de la femme noire antillaise ou haïtienne au fil du temps [...]. Je tente de démontrer, par le biais du discours d'une femme qui a sombré dans la folie, comment la traite des Noirs a contribué à faire de Nous, négresses

d'hier et d'aujourd'hui, parfois, moins que des objets et comment les canons de beauté de toutes les sociétés nous ont dévalorisées, jusqu'au dédain de soi, sous certains aspects.

Agnant entreprend un important travail de mémoire historique (Mata, 2004) : mémoire de la migrance[350], mémoire des femmes, mémoire de l'esclavage et, associée à cette dernière, mémoire de la couleur et de la langue créole.

Dans les comptes rendus parus dans la revue Txalaparta, ainsi que sur la quatrième de couverture de la version traduite[351], on insiste sur la thématique entourant la mémoire des femmes, en particulier la mémoire des femmes noires esclaves.

Il y a aussi une dimension féministe[352] dans ce roman, dimension qui figure en filigrane dans le péritexte de Txalaparta, en particulier dans les articles de la revue Txalaparta et sur la quatrième de couverture[353]. Emma entreprend des études de doctorat pour sortir de la misère de sa lignée. Cependant, elle voit sa thèse rejetée injustement (une thèse offrant une nouvelle version de l'histoire des bateaux négriers) et finira par tuer sa fille Lola pour qu'elle ne subisse pas la malédiction de « sa peau noire de femme ». Malgré cet infanticide et le suicide final, Emma ne renonce jamais à ses convictions, comme le mettent en relief les compte rendus ou entrevues dans la revue Txalaparta : « El libro de Emma es una novela dura y bella al mismo tiempo. Cuenta la tragedia de una mujer en particular y de las mujeres en general, por el mero hecho de ser fiel e íntegra a sus ideales »[354] (Rodríguez, 2003, p. 10).

---

[350] « J'ai forgé le mot migrance [disait Émile Ollivier] pour indiquer que la migration est une douleur, une souffrance (la perte des racines, d'une certaine « naturalité ») et, en même temps, une posture de distance, un lieu de vigilance. » (Ollivier, 1999, p. 171).

[351] La quatrième de couverture commence ainsi : « Ser mujer y negra, en algunos países no es nada exótico, sino todo lo contrario, un estigma que se ha de llevar con la mirada baja y las orejas gachas » [être femme et noire n'est pas quelque chose d'exotique dans certains pays, mais tout le contraire, un stigmate qu'on supporte la tête basse].

[352] Mais un féminisme soucieux d'articuler le genre (au sens de *gender* en anglais) et l'ethnicité. Agnant se réclame féministe, mais avoue que même si elle se sent interpelée par les discours féministes, elle ne trouve pas sa place « dans des milieux qui, trop souvent, reproduisent malgré eux les mêmes schémas de domination et d'exclusion, les mêmes méthodes de discrimination » (Agnant, 2004, p. 88). Sa critique est la même que celle des *Black Feminists* américaines qui, depuis les années soixante-dix, dénoncent les tendances racistes au sein des mouvements des femmes blanches de la classe moyenne.

[353] Ce compte rendu doit être considéré comme faisant partie du péritexte parce que la revue est éditée par la maison d'édition elle-même. Normalement, cependant, les articles critiques feraient partie de ce que Genette (2002) dénomme l'« épitexte » (c'est-à-dire tout élément paratextuel qui ne se trouve pas annexé au texte).

[354] [*Le livre d'Emma* est un roman dur et beau à la fois. Il raconte la tragédie subie par une femme, et par les femmes en général, tout simplement pour être intègre et fidèle à ses idéaux.]

Dans cette même entrevue de M.-C. Agnant avec Rodríguez (*Ibid.*), Agnant souligne que « Emma es una mujer que tiene unas convicciones tan fuertes que acabamos por creer que está loca. Es lo que pasa en el mundo de hoy en día: mucha gente abandona sus convicciones porque cuando se tornan demasiado fuertes, el resto termina por tomarlos por locos[355]». Et Agnant ajoute « Yo soy una persona de convicciones, creo que hay que defenderlas por encima de todo »[356].

Le personnage d'Emma reflète donc bel et bien l'engagement d'Agnant, un engagement qui se manifeste non seulement au niveau de la thématique, mais également comme l'indique Calvo (2003, p. 171) « dans une énonciation plurielle qui dépasse de loin le cadre strictement personnel », c'est-à-dire « que le "je" de la narration incorpore d'autres voix, anciennes ou actuelles » (Lequin, 2002, p. 23). Ce *nous* renvoie aux Haïtiens, mais plus particulièrement aux femmes, aux négresses qui n'ont pas pu raconter leur histoire. Ce *nous* « est aussi l'expression d'une expérience de migrance, d'exil » qui est « présentée non seulement comme des sentiments individuels, mais également comme une expérience commune à des communautés entières d'immigrés au Québec » (Calvo, 2003, p. 171).

Ce travail de mémoire entrepris par Agnant dans plusieurs domaines (mémoire de l'esclavage, des femmes, de la migrance, de l'exil haïtien) cadre très bien avec le message engagé que la maison d'édition Txalaparta tente de transmettre, mais aussi avec le travail de mémoire (mémoire de la guerre civile, de la migrance et de l'exil) en gestation en Espagne au moment de la publication de la traduction espagnole du livre d'Agnant.

À l'engagement de l'auteure et de Txalaparta, il faut ajouter celui du traducteur. En effet, José Antonio Jimeno Barrera est professeur de français dans une école secondaire de Madrid, et fait également partie du *Servicio de Apoyo Itinerante al Alumnado Inmigrante*, qui développe des ressources éducatives d'aide à l'intégration des enfants d'immigrants arrivant en Espagne sans connaître l'espagnol. Son engagement dans la cause des immigrants est clair si l'on regarde sa participation à diverses activités liées à

[355] [Emma est une femme qui a des convictions très fortes, à tel point qu'on la croit folle. Cela arrive dans le monde de nos jours : beaucoup de gens abandonnent leurs convictions, parce que lorsque celles-ci deviennent trop fortes, les autres finissent par les prendre pour des fous.]
[356] [Je suis une personne qui a des convictions. Je crois qu'il faut les défendre envers et contre tout.]

l'aide des immigrants. Pour cela, ainsi que pour sa formation en français, il n'est pas étonnant que Txalaparta lui ait proposé cette traduction. Il a également traduit pour Txalaparta en collaboration avec Pilar Jimeno Barrera *Les hommes qui marchent*, œuvre de l'auteure d'origine algérienne vivant en France Malika Mokkedem. Il s'agit cependant de quelqu'un qui ne traduit que de manière sporadique et principalement des livres d'auteurs migrants.

Enfin, il est important de signaler que la traduction du roman d'Agnant ne se situe pas dans le vide, mais que d'autres maisons d'édition en Espagne avaient déjà publié en 2003 des romans d'auteures migrantes francophones (et noires) aux thématiques similaires à celles du *Livre d'Emma*. C'est par exemple le cas de Calixthe Beyala, auteure très prolifique d'origine camerounaise vivant en France, ou d'autres auteures comme Gisèle Pineau, auteure (moins connue) née en France de parents originaires de la Guadaloupe.

En ce qui concerne la réception critique journalistique d'*El libro de Emma*, il existe un compte rendu publié dans l'édition basque du journal *El País* intitulé « El libro de la memoria » (Kortazar, 11 juin 2003, p. 6), dans le cadre duquel c'est la mémoire de la migrance et de l'exil, mais surtout celle de la langue créole qui est mise en relief, sans que la condition particulière d'Emma en tant que femme *et* noire ne soit relevée. Jon Kortazar, l'auteur de ce compte rendu, affirme que « [...] en su maravillosa novela *El libro de Emma* se muestran las dos consecuencias de esa aproximación: desde Canadá se muestra Haití, desde un francés elevado se habla de una mujer que busca su origen en una lengua ancestral »[357]. Plus tard, en parlant du rôle de Flore en tant qu'interprète des paroles qu'Emma prononce dans sa langue maternelle, Kortazar dit que cette mise en scène « da pie a un doble buceo: al de la transmisión de las lenguas y su conflicto (en un momento se declara la importancia del francés, como lengua dominante), y al de la determinación de una personalidad »[358].

La préoccupation et la sensibilité pour les relations conflictuelles entre les langues dont l'auteur fait part ne sont guères étonnantes, ce compte rendu étant publié dans

[357] [dans son merveilleux roman *Le livre d'Emma* [...] à partir du Canada on montre Haïti, à partir d'un français recherché, on parle d'une femme qui cherche son origine dans une langue ancestrale.]
[358] [on plonge dans deux questions : la transmission des langues et leur conflit (à un moment donné on déclare l'importance du français comme langue dominante), mais aussi la manière dont les langues déterminent la personnalité.]

l'édition basque d'*El País*, et qu'au Pays basque (et dans la partie basque de la Navarre) une langue minoritaire, le basque ou euskera, durement réprimée lors de la dictature franquiste, cohabite avec l'espagnol, langue imposée pendant 40 ans. L'imposition du français comme langue dominante en Haïti et la répression ou la non reconnaissance officielle du créole jusque dans les années 80 rappelleraient, malgré leurs divergences, la situation conflictuelle linguistique basque/espagnol.

Enfin, par rapport au péritexte de la traduction, en plus des éléments déjà mentionnés il nous reste à commenter la couverture et les notes du traducteur. Encadrée par un liseré aux tons orange et bleu, la couverture de la traduction (voir annexe II) n'est pas aussi sobre que celle de l'original et reprend le bleu mentionné obsessionnellement tout au long du roman. Le bleu est la couleur de la mer, que l'auteure associe à son enfance en Haïti, mais c'est aussi par cette belle mer que sont arrivés sur cette île les malheurs avec les bateaux des négriers; c'est la mer qui s'est emparée des milliers de femmes noires, d'où la représentation sur la couverture des bras et des têtes de femmes noires sans yeux et en partie cachées par une toile de fond bleue. La thématique centrale autour de la condition oblitérée des femmes noires est déjà évoquée implicitement dans cette image.

Pour les notes, ce qu'il est d'abord intéressant de souligner c'est qu'elles ne sont pas incluses par le traducteur, mais par l'éditeur (on indique N. del. E.), l'une signalant les parties qui étaient en espagnol dans l'original français, deux autres indiquant ce que les toponymes « Plaine du Cul de Sac » ou « Sources Puantes » veulent dire en espagnol et, la dernière indiquant ce que veut dire en espagnol le vocatif « Poupette », terme qu'utilise Emma pour nommer Flore, qui a été laissé en français dans le texte espagnol (à notre avis sans raison apparente). Par contre, on laisse en français et sans note « Tonnerre » (nom du chien d'Emma quand elle était enfant), mais on le met toujours en italique, peut-être pour indiquer qu'il s'agit d'un nom propre qui veut dire quelque chose en français? ou tout simplement parce qu'il s'agit d'un mot étranger? Quoi qu'il en soit, nous nous demandons à quel point l'italique résout le problème de la signification du mot en français. Il y a certainement une volonté non seulement de refléter l'hétéroglossie, de montrer l'espagnol et le créole du texte original – cette dernière langue étant surtout utilisée quand on reproduit les chansons transmises de génération en génération et

entonnées par les tantes d'Emma –, mais aussi de maintenir l'étrangeté du texte original. Autrement dit, à première vue, il n'y a pas de tentatives de gommer la marque de la ré-énonciation ni de la différence linguistique du texte de départ.

La fascination chinoise

La dernière auteure migrante traduite de ce survol est la Chinoise Ying Chen. *L'ingratitude*, traduction publiée en 1998 chez Emecé – devenue en 2000 Salamandra – a été publiée trois ans après l'original. Emecé/Salamandra est une maison généraliste de taille modeste, connue surtout parce que c'est elle qui publie les traductions espagnoles d'Harry Potter, qui ont considérablement augmenté son capital économique, lui permettant d'investir dans d'autres traductions plus risquées.

Emecé a pris connaissance de l'original d'une manière relativement arbitraire : Leméac, maison d'édition de l'original, avait envoyé un catalogue à Emecé, et cette œuvre a attiré l'attention de la directrice éditoriale Sigrid Kraus (communication personnelle avec Alix Laveugle, maison d'édition Salamandra, 22 février 2007). Les facteurs à l'origine du choix de romans à traduire peuvent cependant revêtir plusieurs formes.

Certains facteurs sont liés à l'état du champ social espagnol des années 90 où deux mouvements se dessinent en filigrane de manière simultanée : d'abord l'arrivée d'un grand nombre d'immigrants chinois en Espagne, en parallèle avec l'importance croissante de la Chine en tant que puissance mondiale, ce qui a fait tourner le regard des Espagnols vers ce pays jadis inconnu du grand public. Cette fascination s'étend à plusieurs domaines, dont la littérature.

Bien qu'à l'heure actuelle la littérature chinoise ne se limite plus à un public spécialisé, au moment de la publication de *La ingratitud* (soit en 1998), comme l'écrit Ayén (*La Vanguardia*, 8 décembre 2000) « la literatura china es una gran desconocida en España »[359]. À cela, Ollé (cité par Ayén, *Ibid.*), spécialiste en littérature asiatique, ajoute que « La cosa varía si hablamos de aquellos autores del 'grupo de la diáspora', mucho

[359] [La littérature chinoise est une grande inconnue en Espagne.]

más conocidos »[360] (*Ibid.*), en spécifiant qu'ils sont « casi todos mujeres y que escriben sobre todo memorias familiares, normalmente en sus lenguas de adopción »[361]. On y mentionne notamment Ying Chen ainsi que d'autres auteurs comme Dai Sijie, une auteure chinoise (sauf qu'Ayén se trompe, car il s'agit d'un homme !) qui habite à Paris et a écrit en français, « un autentico boom con su "Balzac y la pequeña modista china" »[362], également traduit par Salamandra en 2001. Cette maison montre donc un certain intérêt pour ce genre d'auteurs.

Cela nous amène à un autre ensemble de facteurs : ceux qui sont liés à l'état du champ littéraire cible espagnol. Comme nous l'avons mentionné, il existe une certaine fatigue par rapport aux histoires occidentales (de la Fuente, *El País*, 26 décembre 1999), en même temps qu'une certaine fascination pour « las escritoras de culturas remotas » [des écrivaines d'origines lointaines] (*Ibid.*). En effet, vers la fin des années 90, il se produit en Espagne une « invasion pacifique d'écrivains » (Bach, *La Vanguardia*, 24 septembre 1999) dont un grand nombre sont des femmes, spécifie Bach « pertenecientes a literaturas para nosotros exóticas »[363].

Sur le plan sociologique, cet intérêt général pour les auteurs « ethniques » – c'est ainsi qu'on s'y réfère généralement dans la presse espagnole, un terme sur lequel il y aurait beaucoup à dire – peut s'expliquer par l'arrivée massive d'immigrants et le fait que l'Autre immigrant n'est plus quelque chose d'étranger, mais qu'il fait partie de la réalité espagnole de tous les jours. Sur le plan littéraire, comme Bach (*Ibid.*) l'énonce dans son article « La avalancha de escritoras exóticas traducidas al castellano y al catalán », il existe, par ordre d'importance, quatre ingrédients à l'origine du succès de cette littérature non-occidentale en Espagne et ailleurs : l'exotisme, l'intensité, la diffusion internationale et la nouveauté.

L'exotisme est également relevé par De la Fuente, qui souligne que « En literatura lo exótico no es un valor. Tampoco lo es el sexo. Pero ambos hechos marcan diferencias.

---

[360] [Il en va autrement pour les auteurs du « groupe de la diaspora », beaucoup plus connus]. D'autant que le nombre de traducteurs vers l'espagnol à partir de langues comme le chinois n'est pas tellement important, comme le signale l'article « Traductores de lenguas lejanas » (Boa Baños, El *País*, 13 juillet 2002).

[361] [Ce sont presque toutes des femmes qui écrivent surtout des récits-témoignage, normalement dans leur langue d'adoption.]

[362] [un vrai boom avec *Balzac et la petite tailleuse chinoise*.]

[363] [appartenant à des littératures pour nous [Espagnols] exotiques.]

Y algunas editoriales lo han convertido en un filón »[364]. Étant donné que dans le champ littéraire espagnol, les écrivains immigrants s'exprimant en espagnol ou en catalan ne commencent qu'à briser le silence à cette époque-là (soit à la fin des années 90), il a fallu avoir recours à la traduction pour combler « une lacune » qui semblait exister dans les champs littéraires cible. Cela est d'autant plus important dans le cas des voix migrantes d'origine chinoise, que, à la différence d'auteurs originaires d'autres pays ou continents (comme l'Afrique et l'Amérique latine), les voix chinoises littéraires s'exprimant en espagnol sont très rares à la fin des années 90, voire de nos jours, et ce malgré le fait que la communauté chinoise est une des communautés d'immigrants les plus représentées en Espagne. À cet égard, notre hypothèse est donc que la traduction d'auteurs migrants (non seulement d'auteurs migrants québécois, bien entendu[365]) vient combler une lacune existante dans les champs littéraires espagnol et catalan, où ces voix ne commencent qu'à faire irruption et n'ont pas encore été légitimées par les instances critiques de ces deux champs littéraires (remettraient-elles en question la propre existence des champs littéraires catalan et espagnol ?). À long terme, la traduction, comme on commence aujourd'hui à le constater, a servi à offrir des modèles contribuant à l'émergence et au développement d'une écriture émigrante en espagnol et en catalan, ainsi qu'à préparer le terrain pour que les agents légitimateurs des champs littéraires espagnol et catalan apprennent à écouter et à apprécier la polyphonie des voix littéraires immigrantes.

Un autre groupe de facteurs est lié à la légitimation de l'œuvre originale. *L'Ingratitude* a été publiée en 1995 chez Leméac en coédition avec la maison d'édition française Actes Sud, et a été un succès de vente et de critique, non seulement au Québec et au Canada, mais aussi en France, où il a été en lice pour le prix Femina. L'importance accordée à la légitimation française de ce roman et de l'auteure se reflète dans le péritexte de la traduction : dans la notice biographique présentée dans la bande de couverture, on mentionne que le roman a été un succès de critique au Canada et en France, mais ensuite

[364] [En littérature, l'exotisme n'est pas une valeur. Le sexe non plus, mais les deux marquent des différences et certaines maisons d'édition y ont vu un filon.]

[365] À cet égard, Bach (*La Vanguardia*, 24 septembre 1999) fournit une liste représentative (et non exhaustive) des écrivains migrants déjà traduits en Espagne en 1999. Cette liste contient les noms de Arundhati Roy, Kiran Desai, Gita Mehta, Taslima Nasrin, Sia Figiel, Lulu Wang, Duong Thu Huong, Pham Thi Hoai, Ch'oe Yun, Ying Chen, Edwidge Danticat, Jamaica Kincai, Calixthe Beyala, Salima Ghezali, Malika Mokeddem, Nawal El Saadawi, et Fatima Mernissi.

on ne retient que le « verdict » de la critique française : « *Le Monde* le dedica una página entera y la califica de "autora magistral", *Le Nouvel Observateur* habla de "obra maestra" et *Le Figaro* la compara con autores como Dostoïevski y Kafka »[366]. De même, sur la quatrième de couverture, après le résumé du roman, on inclut des citations extraites de comptes rendus parus (sauf le cas d'une citation provenant du journal espagnol *Diario 16*) dans des sources françaises, en l'occurrence *Le Nouvel Observateur*, *Libération* et *Elle* (France).

Enfin, certains facteurs institutionnels ont pu encourager la décision de faire traduire le roman de Chen : le fait que Salamandra ait obtenu une subvention du Conseil des Arts du Canada couvrant la moitié des frais de traduction, ainsi que l'appui de l'AIÉQ pour la promotion, permettant ainsi à Chen de faire des tournées en Espagne. Cette promotion a certainement eu un impact sur la réception de la traduction, qui a fait l'objet de mentions ou d'articles dans *El País*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, *Avui* (et d'autres journaux qui ne font pas partie de ceux retenus pour notre étude, tels que *Diario 16* et *La Razón*). Cependant, la critique universitaire espagnole (sauf quelques articles de Mata, 1999 et 2005) ne lui a guère porté intérêt.

Le chiffre de vente ne reflète cependant pas l'attention que les critiques espagnols et catalans lui ont porté : seulement 2 605 exemplaires ont été vendus et Alix Laveugle (communication personnelle, le 22 février 2007) juge ce volume de ventes très limité. Il faut dire que cette maison publie la traduction espagnole d'Harry Potter... et comparativement tout y est limité.

Ying Chen est présentée par l'éditeur (et par la critique journalistique, comme nous le verrons) comme une Chinoise qui habite à Montréal, au Canada (dans *La Vanguardia* seulement on mentionne explicitement le Québec). On insiste toujours sur son pays d'origine, mais aussi sur le fait qu'elle écrit à partir d'un espace « autre ». Quoiqu'il en soit, elle n'est pas étiquetée en tant que Québécoise ou néo-Québécoise proprement dit, comme on le fait dans le champ d'origine. Cette attitude pourrait refléter la réticence propre au champ littéraire espagnol à reconnaître comme « espagnols » ses écrivains migrants, toujours marqués du signe de la différence. S'agirait-il tout simplement d'une

[366] [*Le Monde* lui consacre une page complète et la qualifie d'« auteure magistrale », *Le Nouvel Observateur* parle de « chef-d'œuvre » et *Le Figaro* la compare avec des auteurs tels que Dostoïevski et Kafka.]

situation temporaire qui changera avec la deuxième génération d'écrivains migrants? Il faudra attendre pour être en mesure de fournir une réponse satisfaisante.

La critique universitaire du champ québécois d'origine tend à classifier Ying Chen comme appartenant à l'« écriture migrante au féminin ». Si, comme nous l'avons déjà analysé, l'étiquette « migrante » a été problématisée par certains critiques et rejetée par des écrivains (dont Ying Chen), la double spécificité que comporte l'étiquette « écriture migrante au féminin » risque de s'avérer encore plus polémique. Toutefois, un certain nombre de chercheures l'utilisent en partant de l'hypothèse selon laquelle « la migration et le métissage des cultures se manifestent autrement que chez les écrivains [migrants] » (Lequin et Verthuy, 1996, p. 5). Sans compter le danger qu'entraîne une telle fragmentation de la littérature, la question ne se pose même pas en Espagne (non plus seulement pour Ying Chen, qui n'a presque pas attiré l'attention de la critique universitaire espagnole, mais en général pour d'autres écrivaines migrantes), car la construction de la dénomination « littérature immigrante » est encore en cours, sans la consolidation dont elle jouit au Québec.

Revenons maintenant à la critique journalistique espagnole et catalane, car c'est dans le cadre de cette critique qu'il faut situer la réception de cette traduction.

Si, comme nous l'avons vu dans le chapitre antérieur consacré à l'écriture des femmes, la thématique propre à l'écriture au féminin mise en relief par la critique québécoise (soit la relation mère-fille, ou la transmission mère-fille du fardeau de la féminité) n'a pas vraiment été retenue par la critique journalistique espagnole, il en va autrement pour la dimension migrante de l'œuvre ou, plus précisément, de l'auteure et du contexte dans son pays d'origine. L'auteure du compte rendu paru dans *Avui*, Gil (*Avui*, 9 avril 1998), qualifie cette Chine de « castradora, immobilista, tancata » [castratrice, statique et fermée]. D'autres comptes rendus de la presse espagnole mettent également l'accent sur le contexte chinois et exotique du roman, qui est « insólito para el lector » (Urrutia, *Diario 16*, 1999), et sur la situation d'oppression subie par la protagoniste de *La ingratitud,* une situation qui est généralisée et vue comme « la opresión que vive la juventud china » [l'oppression que la jeunesse chinoise subit] (De la Fuente, *El País*, 26 décembre 1999). L'origine chinoise de Ying Chen, son choix du Canada (ou du Québec) comme pays d'accueil, la mention du français comme langue d'expression, ainsi que son

appartenance au « grupo de la diáspora » (Ayén, *La Vanguardia*, 2 décembre 2000) constituent les éléments constamment évoqués par la critique journalistique espagnole pour parler de l'auteure de *La ingratitud.*

Cette désignation de Chen comme auteure immigrante n'est toutefois pas la seule dimension retenue en Espagne. En effet, le compte rendu d'*Avui* (Gil, 9 avril 1998), le seul qui fournit à vrai dire un examen détaillé de l'œuvre (ne se limitant pas à un petit résumé ou à des commentaires généraux sur le pays d'origine et d'adoption) affirme ce qui suit :

> La ingratitud és una obra coherent i sòlida, que no es limita a descriure la difícil convivència entre una filla rebel i una mare opressiva en el marc de la Xina contemporània [...], i tant en l'estil com en les idees, evidencia la influència de Kafka i l'existencialisme[367].

Par la suite, Gil (*Ibid.*) continue à soulever la « estimulant dimensió metafísica » de l'œuvre, qui offre une réflexion autour de la temporalité, de la violence de la vie quotidienne et de la mort : à partir d'une narratrice déjà morte, ce qui lui permet d'échapper aux frontières du temps et de confondre le présent, le passé et le futur, le roman présente la mort comme une forme de libération qui, cependant, « tan sols li ofereix un canvi de perspectiva (una perspectiva impossible) sobre la pròpia vida (una vida inexistent)[368]», car « a l'horitzó, sempre hi ha l'amenaça del Creador i mai, ni després de la mort, no arriba a superar aquesta por tan lúcida, que dóna la mesura de la condició humana »[369]. Cette dimension existentielle et universelle de l'œuvre avait été également mise en relief sur la quatrième de couverture de la version traduite : « Con estilo diáfano y penetrante, despojado de cualquier tipo de ornamentación superflua, aborda, y a su manera renueva, algunos de los grandes temas de la condición humana »[370].

En résumé, en plus d'une fascination pour son identité migrante, la dimension universelle a sans doute contribué à la reconnaissance internationale de Chen et à son

---

[367] [*L'ingratitude* est une œuvre cohérente et solide, qui ne se limite pas à décrire la cohabitation difficile entre une fille rebelle et sa mère étouffante dans le contexte de la Chine contemporaine [...], mais aussi bien le style que les idées reflètent l'influence de Kafka et de l'existentialisme.]

[368] [lui offre seulement un changement de perspective (une perspective impossible) sur la vie elle-même (une vie inexistante).]

[369] [à l'horizon, il existe toujours la menace du Créateur et jamais, même après la mort, elle (la narratrice) n'arrive à surmonter la peur si lucide dans laquelle la condition humaine prend son sens.]

[370] [Avec un style limpide et pénétrant, dépouillé de toute ornementation superflue, elle aborde et renouvelle à sa façon certains des grands thèmes de la condition humaine.]

accueil en Espagne. C'est d'ailleurs l'interprétation symbolique, métaphysique et existentialiste de sa production qu'elle veut pour son œuvre[371]. À propos de l'étiquette « écrivaine migrante », que Chen refuse catégoriquement, elle dira qu'elle répond au « besoin qu'a la société de mettre chacun dans une case » (cité dans Grangeray, *Le Monde*, 19 mars 1999) :

> Je ne suis pas une Chinoise qui vit au Québec et écrit en français. Je le répète : j'écris, c'est comme ça. D'ailleurs, la vie est comme ça, pleine de hasards [...]. J'ai trop de choses à faire pour regarder en arrière. Je suis fatiguée de parler de mon passé, je vis dans le présent et au futur.

Pour finir, nous voudrions mentionner un aspect qui n'a pas été vraiment problématisé dans la réception de l'œuvre de Chen en Espagne, ni, d'ailleurs, dans le propre champ québécois d'origine, soit le fait d'écrire dans une langue seconde.

La « surconscience linguistique » (Gauvin, 2004)[372] caractérise en général les écritures migrantes et elle a fait l'objet d'un nombre élevé de publications au Québec et ailleurs. Si ces réflexions peuvent s'appliquer en général (mais avec des nuances pour chaque cas en particulier) aux autres auteurs migrants que nous avons abordés dans ce chapitre, nous sommes d'avis que chez Chen cette problématique devrait se poser autrement, car en dépit de ses études universitaires en français et de sa passion pour la littérature française, le français demeure pour elle une langue seconde, une langue d'adoption[373]. Une langue que, de son propre aveu, elle ne maîtrisait pas complètement à son arrivée au Québec (citée par Grangeray, *Le Monde*, 19 mars 1999, p. 6) : « La langue française est cette pierre qui parfois m'échappe, parfois me réconforte, mais jamais ne m'appartiendra de façon absolue » (Chen, citée par Dufaux, 1997, film). Les critiques

---

[371] Ce qui contraste par exemple avec M.-C. Agnant, qui accepte de bon gré l'étiquette d'écrivaine et migrante.

[372] « Je crois, en effet, que le commun dénominateur des littératures dites émergentes, et notamment des littératures francophones, est de proposer, au cœur de leur problématique identitaire, une réflexion sur la langue et sur la manière dont s'articulent les rapports langues/littérature dans des contextes différents. La complexité de ces rapports, les relations généralement conflictuelles – ou tout au moins concurrentielles – qu'entretiennent entre elles les langues, donnent lieu à cette *surconscience* linguistique dont les écrivains ont rendu compte de diverses façons. Écrire devient alors un véritable "acte de langage" » (2004, p. 110).

[373] En revanche, pour les écrivains haïtiens abordés, le français est presque une langue maternelle, en raison de sa place de langue officielle en Haïti, à côté du créole. Néanmoins, étant donné qu'il s'agit d'une langue imposée comme langue de l'école, de l'administration, des médias et de la littérature, etc., elle est souvent perçue comme une langue « étrangère », langue de l'Autre colonisateur, mais elle n'est pas pour autant une langue seconde, comme dans le cas de Ying Chen. Enfin, pour Folch-Ribas, le français est comme une langue maternelle qu'il a apprise très jeune quand sa famille s'est installée en France.

s'accordent pour qualifier son style de limpide et de dépouillé, sans aucune référence à la possible influence de sa langue maternelle sur la structuration de ses idées et de sa syntaxe. Aurait-on là l'origine de son style cristallin?

Il n'est pas dans notre intention de disqualifier la qualité de l'écriture de Ying Chen – car d'autres grands écrivains ont produit des chefs-d'œuvre dans leur langue seconde – mais plutôt de souligner ce manque de problématisation, en particulier l'influence de ce fait sur le style, la syntaxe (est-ce que les éditeurs révisent ces textes pour les rendre plus « normatifs » ou célèbre-t-on l'hybridité, la nouveauté, le renouveau linguistique que ces textes pourraient apporter?). Dans le contexte québécois, nous sommes d'avis que cela pourrait être attribué à une sorte de récupération des auteurs néo-québécois, qui, sans trop de distinction, seront inclus dans le champ littéraire québécois, ce qui augmenterait possiblement le capital symbolique de celui-ci. Du côté espagnol, bien qu'il soit évident que cette hybridité linguistique est difficile à rendre en traduction, et donc que cette réflexion n'ait pas une grande portée sur la réception de la traduction en tant que telle, sur le plan théorique, elle aurait pu se poser quand même, d'autant que cette même problématique existe déjà en Espagne/Catalogne où des écrivains migrants non-hispanophones/non-catalophones commencent à écrire en espagnol/catalan.

4.3.1 Étude de cas : *Pasos,* une relation ambivalente avec l'Autre migrant

D'origine haïtienne, Émile Ollivier se voit contraint à l'exil par le régime de Duvalier et quitte son pays en 1965, à l'âge de 25 ans. Après un bref séjour d'études à Paris, il s'établit au Québec, où il fera des études en sociologie et deviendra professeur à l'Université de Montréal. Le climat intellectuel de la Révolution tranquille et des années suivantes sera riche pour l'écrivain qui s'intéresse vivement aux questions identitaires et à la transformation de la société québécoise grâce à de nouveaux arrivés.

En plus d'essais, il est l'auteur de sept écrits littéraires publiés à Paris et à Montréal, dont *Passages*, qui est la seule de ses œuvres à avoir été traduite en espagnol, en Espagne et ailleurs.

Sa thématique récurrente autour de l'exil, de la mémoire, et de l'identité débutera bien avant la publication de *Passages*.

En 1977, Émile Ollivier publie deux nouvelles (ou bien un roman en deux parties) sous le titre *Paysage de l'aveugle*. La première, qui a pour cadre Haïti, raconte les tortures que le personnage du récit a subies aux mains d'un dictateur, Heronymus. La deuxième, qui a pour cadre une ville d'accueil d'immigrants haïtiens qui pourrait être Montréal, raconte le parcours d'un Haïtien, Herman Pamphile. Ensuite, en 1983, Émile Ollivier publiera son premier roman *Mère-Solitude*, traduit en anglais et en italien, où il trace l'histoire d'Haïti à travers un portrait de plusieurs générations d'une famille, les Morelli. Son deuxième roman, *La Discorde aux cent voix* (1986), raconte la vie des habitants de la ville des Cailles et présente « une description symbolique des divisions sociales [...] qui ont ravagé les structures les plus profondes de la société haïtienne et qui témoignent si bien de [l']irresponsabilité des élites politiques et économiques» (Saint-Fort, 2003). Suivra, enfin, *Passages*, publié en 1991.

En 2004, treize ans après l'original, *Pasos,* la traduction espagnole du roman *Passages* d'Émile Ollivier voit le jour chez Txalaparta.

La traduction du roman n'a pas été recommandée par le traducteur, Rafael Yáñez Durán[374], qui traduisait pour la première fois pour Txalaparta, mais par le personnel de cette maison d'édition[375]. Les facteurs à l'origine du choix de faire traduire ce roman peuvent revêtir plusieurs formes, que nous présenterons par d'ordre d'importance.

D'une part, un groupe de facteurs liés à la légitimation de l'œuvre originale : la légitimation d'Ollivier par la critique au Québec et en France a influencé la décision de Txalaparta de faire traduire *Passages*. Le titre de Chevalier de l'Ordre des arts et des lettres de la France lui a été décerné en 2000, mais auparavant, il avait été déjà reconnu au Québec : la consécration de *Passages* pour le Grand Prix du livre de Montréal, ainsi que l'obtention du Prix Jacques-Roumain (décerné à un écrivain de la diaspora haïtienne) pour son roman *Mère-Solitude*, sont bien mises en relief sur la bande de couverture de *Pasos*. Rappelons que Txalaparta est une maison d'édition très engagée dans la défense de la cause nationaliste basque et donc qu'elle reconnaît le poids symbolique des

[374] *Passages* est la première œuvre qu'il traduisait, si l'on en croit les données figurant dans le Catalogue de la BNE. La lettre que nous avons envoyée au traducteur (à l'adresse fournie par Txalaparta) nous a été renvoyée et son courriel n'est plus valide. Pour cette raison, nous n'avons pas pu le contacter, comme nous l'avons fait pour la traductrice de *Baroque d'aube*.

[375] Communication personnelle avec Mari Jose Ruiz, directrice littéraire de Txalaparta, 16 avril 2007. Mari Jose Ruiz n'a pas pu spécifier de qui il s'agissait, car plusieurs documents concernant ce dossier avaient été égarés.

instances de légitimation et de consécration d'aires culturelles minoritaires, plus particulièrement des États subnationaux comme le Québec (un comportement déjà observé dans le cas des maisons d'édition catalanes décrites au chapitre antérieur, en l'occurrence, La Magrana et Pagès).

Quelle que soit l'importance attribuée au pouvoir de consécration du centre français, le fait est que *Passages* a aussi été publié en France en 1994 (et réédité en 2001), trois ans après sa première édition québécoise et dix ans avant la traduction espagnole. *Passages* n'est cependant pas publié en France par une grande maison d'édition, mais plutôt par Le serpent à plumes, qui publie un grand nombre d'écrivains migrants et ressemble (par la taille et l'orientation) à Txalaparta. Le reste de l'œuvre d'Ollivier sera publié en France par Albin Michel[376] et son œuvre *Milles eaux* le sera chez Gallimard (2001). Le fait qu'Ollivier soit publié par de grandes maisons d'éditions en France – et ce même si *Passages* ne l'a pas été – est un signe de légitimation qui a dû influencer le choix de faire traduire *Passages*.

Passages a été recensé dans *Le Monde* et décrit comme le texte d'Ollivier « le plus subtil » (Bedarida, *Le Monde*, 16 novembre 2002) « le plus réussi, maîtrisant un récit complexe, à voix alternées, qui s'éloigne de l'anecdote pour devenir parabole des tragédies de l'exil » (Savigneau, *Le Monde*, 16 novembre 2002). Or, on ne s'étonne pas de ce que pour mieux être acclamé en France, il a fallu comparer Ollivier à un auteur français. Comme Ollivier cite Montaigne en exergue – « Je ne peins pas l'être, je peins le passage » – on trouve dans *Le Monde* un compte rendu qui met en abyme cette comparaison : « Sous le signe de Montaigne [...], une subtile variation du Haïtien Émile Ollivier sur les déchirements des bannis » (*Ibid.*). De plus, il est intéressant de noter que même si en France on parle du fait qu'il habite et écrit au Québec, on le représente comme Canadien plutôt que Québécois, à tel point qu'on transforme sa célèbre formule « Haïtien la nuit, Québécois le jour »[377] par « Canadiens le jour et Haïtiens la nuit » (Bedarida, *ibid.*). Serait-ce parce qu'en France, comme le dit Marie-Catherine Vacher (citée par Arsenault, *Le Monde*, 19 mars 1999), éditrice chez Actes Sud, « la littérature

[376] C'est le cas de *Mère-solitude* (1983), *La discorde aux cents voix* (1986), *Les urnes scellées* (1995) et *Regarde, regarde les lions* (2001).

[377] « J'ai tendance à dire que je suis Haïtien la nuit, Québécois le jour. Et je pense effectivement que c'est une situation de schizophrénie [...]. Je suis coupé de la réalité haïtienne, mais je le suis également de la réalité québécoise. Encore que ces deux réalités travaillent mes fantasmes » (Jonassaint, 1986, p. 88).

québécoise souffre des clichés, stéréotypes et idées reçues que la littérature a précisément pour but de dynamiter » et qu'il est préférable « de ne pas insister sur la québécitude des auteurs qu'elle publie »?

La traduction est aussi une forme de légitimation d'un roman : avant sa traduction espagnole, *Passages* avait été traduit en allemand en 1999[378]. La traduction anglaise (réalisée au Canada)[379] verra le jour en 2004, la même année que la traduction espagnole : la traduction « tardive » au Canada anglais est fréquente. Ce phénomène n'est d'ailleurs pas propre au contexte canadien/québécois : on l'observe également dans d'autres contextes de proximité linguistique (et conflictuelle), tels que le contexte espagnol/catalan. Il existe par exemple un grand nombre d'auteurs écrivant en catalan traduits en Allemagne qui n'ont pas été traduits en Espagne ou l'ont été bien après l'avoir été dans d'autres pays[380].

Quant aux facteurs institutionnels, ils n'ont aucun rôle dans ce cas-ci : il n'y a pas eu de tournées promotionnelles d'Ollivier, étant donné qu'il était déjà décédé au moment de la publication de *Pasos*. D'ailleurs, nous avons mentionné les limitations promotionnelles de Txalaparta en raison de sa taille. Sans appui institutionnel pour la promotion et sans un grand appareil de diffusion éditoriale, il n'est pas surprenant, comme l'affirme Mari Jose Ruiz (communication personnelle, 16 avril 2007), que le roman ne se soit pas bien vendu[381].

Si ces facteurs institutionnels ou ceux qui sont liés à la consécration littéraire de l'œuvre originale n'ont qu'une importance secondaire dans le cas en question, les facteurs liés à l'état du champ social espagnol du début du XXI^{e} siècle sont au cœur de ce choix. Les deux mouvements sociaux observables en Espagne au moment de la publication de *Pasos* – l'arrivée massive d'immigrants et, parallèlement, le souvenir de la propre migrance et de l'exil républicain – coïncident avec les deux axes autour desquels tourne *Passages*.

---

[378] *Seid gegrüsst ihr Winde (Passages),* Rotpunktverlag Zürich, 1999.
[379] *Passages*. Leonard W. Sugden, trans. Victoria, B.C., Ekstasis Editions, 2004.
[380] Pour plus d'informations, voir le rapport préparé par Carme Arenas et Simona Skrabec *Catalan Literature and Translation in a Globalized World*, Institució de les Lletres Catalanes et the Institut Ramon Llul, 2007 :http://www20.gencat.cat/docs/CulturaDepartament/ILC/Documents/Arxiu/Informe%20lit_cat_mon_global i%20Angles.pdf (consulté le 20 septembre 2007).
[381] La maison d'édition ne nous a pas fourni de chiffres exacts.

En effet, de l'œuvre complète de cet auteur, on a traduit le seul roman dont l'action ne se situe pas exclusivement dans son Haïti natale, mais également à Montréal et à Miami, qui « dessinent à la fois la figure triangulaire historique de la traite et celle de la diaspora haïtienne actuelle » (Aas-Rouxparis, 1997, p. 117). Les deux pôles, celui d'origine et d'arrivée, sont donc représentés dans ce roman. Au voyage d'Amédée et de ses compagnons entre Haïti et Miami en 1985 se superpose celui de Normand et de ses compatriotes vers Montréal dans les années 60.

Avec l'espoir de trouver une vie meilleure, Amédée quitte Port-à-L'Écu accompagné de 67 autres habitants de ce village, pour échapper à la vie misérable qu'ils subissent à cause du régime dictatorial duvaliériste. Aussi animés que craintifs des adversités de la mer, ils partent sur une barque à trois-mâts, *La Caminante*, en direction de la Floride. La tempête éclate, la traversée finit en dérive et la plupart d'entre eux meurent noyés. Ceux qui survivent sont recueillis par un bateau qui les laisse sur la plage. Ils seront ensuite interceptés et internés dans la prison de Krome, à Miami.

Les dangers de la mer, la barque qui fait naufrage et les noyades font clairement penser aux traversées en *pateras* des Maghrébins qui arrivent, surtout depuis la fin des années 90, sur les côtes espagnoles. Ces traversées font non seulement l'objet du discours médiatique quotidien, mais constituent également la matière romanesque de certains auteurs espagnols mentionnés dans la section antérieure. Autrement dit, il semblerait que la réalité sociale imprimée dans *Passages* cadre très bien avec la réalité sociale espagnole au moment de sa publication : l'œuvre n'aurait pas éveillé les mêmes résonances dans l'Espagne du début des années 90, d'où fort probablement l'écart entre la date de publication de l'original et de la traduction.

D'autre part, le personnage de Normand représente l'intellectuel politiquement engagé qui, de l'exil, condamne le régime dictatorial duvaliériste (1957-1986) caractérisé par « la prison, la torture, les camps de la mort. La révolution au pouvoir fait pendre par les couilles tous les opposants à son régime, [...]» (*Passages*, 103). À la fin du roman, Ollivier relate que son protagoniste, Normand, à l'âge de six ans, assiste à l'assassinat de

son père par les tontons-macoutes[382]. Ici encore, les lecteurs espagnols trouvent écho à leur propre situation sous le régime franquiste : à la lecture de l'histoire de Normand, on ne peut s'empêcher de penser aux tortures subies par les républicains sous le régime franquiste et à l'exil d'un grand nombre d'entre eux. Le renvoi que fait Ollivier dans *Passages* à la mémoire politique du duvaliérisme cadre à merveille avec le travail sur la mémoire de la guerre civile et l'exil entrepris en Espagne surtout à partir de 2004, l'année de publication de *Pasos*.

En observant le péritexte de la traduction, on constate l'importance de la thématique de l'exil et la résonance de l'exil républicain. Ainsi, sur la quatrième de couverture, figure un résumé décrivant le livre comme « una novela magistral sobre y desde el exilio » [un roman magistral sur et depuis l'exil]. C'est d'ailleurs cette thématique de l'exil, tout comme celle de la mémoire et de l'identité s'y rapportant, que l'on soulève dans le compte rendu de l'œuvre publié dans la revue littéraire de Txalaparta, « Émile Ollivier, la obsesión de la memoria » (2004, pp. 6-7), seul compte rendu publié en Espagne sur cette traduction. *Pasos* n'est pas étiqueté par la maison d'édition espagnole comme faisant partie de l'écriture migrante, mais de la littérature de l'exil. Serait-ce parce que l'étiquette « écriture migrante » n'existe pas encore dans le champ littéraire espagnol? Ou parce que la découverte de la littérature de l'exil républicain est en cours au moment de la publication de *Pasos* et qu'on a voulu souligner les ressemblances pour ainsi créer une plus grande empathie? Ou encore serait-ce tout simplement que *Pasos* et la pensée d'Ollivier pourraient généralement s'inscrire aussi bien dans la littérature de l'exil qu'en tant qu'écriture migrante? : littérature de l'exil en raison de la condition d'exilé politique et de la vision nostalgique du pays natal, écriture migrante car il réfléchit à l'ancrage dans le pays d'accueil et à l'apprivoisement de l'identité nouvelle, une identité métissée et en mouvement qui libère de l'enfermement initial provoqué par l'exil et par l'obsession de la mémoire. Dans ce cas-ci, la littérature de l'exil devient donc migrante.

Dans le compte rendu de la revue Txalaparta, on insiste sur la douleur subie par les écrivains exilés en essayant de reconstruire la mémoire politique de leur pays et la

[382] « Tonton Macoute » est le terme utilisé pour désigner les membres de la milice paramilitaire créée par François Duvalier, et employés par son fils Jean-Claude Duvalier. Elle s'est rapidement fait une réputation en raison de ses viols, tortures, arrestations arbitraires et extorsions contre les opposants au régime.

nostalgie du « paradis perdu » dans leur pays d'origine. La revue profite du compte rendu de *Pasos* pour réfléchir au lien entre littérature et exil dans l'œuvre de grands écrivains : en plus d'Ollivier, sont mentionnés d'autres auteurs tels que Carpentier, Cortázar, Neruda, Borges, García Márquez ou Benedetti pour l'Amérique latine; et Henry James, Hemingway, T.S. Eliot ou Pound pour les États-Unis; pour finir avec María Rosa Lojo, fille de républicains espagnols exilés en Argentine. Le parallélisme entre la situation de Normand et les exilés républicains espagnols est donc évident.

Tout d'abord, il est intéressant de voir que dans la notice biographique sur la bande de couverture de la traduction, on ne classifie pas l'auteur comme haïtien ou québécois/néo-québécois, mais on indique tout simplement son lieu de naissance et les endroits où il a habité, la France d'abord, puis la ville de Montréal. Il n'y a donc pas une tentative d'étiquetage, mais plutôt une réelle ouverture à la complexité de la trajectoire de l'auteur.

Même le choix de la couverture de la traduction reflète bien cette ouverture à la diversité : le texte traduit est enveloppé d'une couverture originale (voir annexe II) qui reprend les aspects du livre relevés sur la quatrième de couverture : appel à l'imagination, à l'existence de mondes parallèles et à la complexité de la réalité comme élément de réflexion et point de départ pour mieux comprendre ce qui nous entoure. Insistant sur la rupture avec une vision linéaire du temps et de la mémoire, et revendiquant l'existence de deux mondes parallèles, Port-au-Prince et Montréal, la couverture présente un mur tapissé montrant l'image aux tons froids d'une ville au ciel gris avec des bâtiments collés les uns sur les autres. Au centre de l'illustration, le papier est déchiré, laissant entrevoir un autre univers en deuxième plan, avec des palmiers, des bateaux, de belles eaux bleues et une petite maison aux tons chauds, univers présenté sous la forme d'un dessin à colorier avec des numéros pour les couleurs. La couverture comporte également le titre *Pasos* et le nom de l'auteur, Émile Ollivier (le nom du traducteur apparaît sur la page de titre).

Les notes sont également d'autres indices qui reflètent cette ouverture à l'Autre. Nous nous référons en particulier à celles qui ont à voir avec le maintien de l'hétéroglossie de l'original : quatre des huit notes du traducteur qui figurent dans *Pasos* servent à indiquer que les mots ou les phrases en question étaient en espagnol dans le

texte original[383]. Les textes des écrivains d'origine haïtienne de ce corpus sont en général imprégnés d'espagnol, car il s'agit d'une langue très présente dans la réalité du pays, limitrophe avec la République dominicaine et à l'est de Cuba. La langue espagnole est également présente dans l'exil haïtien à Miami, qui est non seulement le point névralgique de l'exil haïtien mais aussi de la diaspora cubaine. Chez Ollivier, un des personnages principaux, Amparo, est d'origine cubaine et l'emploi de mots ou phrases en espagnol est principalement lié à ce personnage et aux scènes cubaines décrites. Les passages en anglais de l'original sont également maintenus en anglais dans le texte traduit, repérables par l'emploi d'italiques, et cette fois sans traductions, ce qui contraste avec *Barroco al alba*, où, rappelons-le, on avait inséré des traductions espagnoles en notes de bas de page. Fort probablement parce que le lectorat espagnol comprend de plus en plus l'anglais en raison de l'hypercentralité (Calvet, 1999) de cette langue, et surtout parce que l'hétérolinguisme de l'original se limite à un échantillonnage de l'anglais qui ne dépasse normalement pas le seuil de la phrase ou de la proposition, et que donc il est facile à le maintenir.

Si le maintien de l'anglais répondait à un besoin de vraisemblance, en principe l'indication explicite dans la traduction espagnole des parties espagnoles dans l'original aurait pu être omise. Or, cette indication fait preuve d'une certaine ouverture à l'altérité et au plurilinguisme du texte de départ. Cela n'étonnera personne, surtout pour une maison d'édition basque plongée dans un contexte bilingue, voire multilingue à l'heure actuelle, et donc très sensible à la question de la différence linguistique et culturelle. Bien que ces notes aient pu venir de l'initiative du traducteur, pour qu'elles demeurent, celle-ci a dû être appuyée par l'éditeur, qui a normalement le dernier mot.

Comme nous l'avons mentionné dans le chapitre précédent, il semblerait (Godard, 1999, p. 511) que les traductions appartenant au sous-champ de production restreinte, comme *Pasos*, subissent une « manipulation » moins radicale que celle appartenant au

[383] Une pratique qui n'est cependant pas exclusive à une maison comme Txalaparta, indépendante et ouverte à la diversité, mais que l'on observe dans la plupart des traductions de ce sous-corpus où figurent des parties en espagnol, peu importe le type de maison d'édition qui les a publiées. Qui plus est, dans *Fuera perros*, non seulement on indique dans la traduction les parties en espagnol de l'original, mais on les corrige quand il y a des fautes typographiques ou autres.

champ de grande production, même si une telle « manipulation » est toujours présente et en quelque sorte inévitable dans toute traduction[384].

Les quatre autres notes présentes dans *Pasos* sont des notes culturelles, l'une indiquant qu'un « mapou » est un « Gran árbol sagrado del folklore afro-haitiano » [un grand arbre sacré du folklore afro-haïtien] (*P*, 18). Les trois autres décrivent des réalités propres au contexte canadien, mais surtout québécois : on indique que les Laurentides sont un « Parque nacional de Canadá » (*P*, 57), la *tuque* « un gorro de lana típico de Québec » [bonnet en laine typique de Québec] (*Pasos*, 58) et la *cipaille* « una empanada de carne típica de Québec » [un pâté à la viande typique du Québec] (*P*, 58). Non seulement on n'a pas remplacé une réalité propre aux contextes haïtien ou canadien du texte de départ par une autre plus proche du contexte espagnol, mais on explique ces réalités au lectorat espagnol.

Enfin, nous ne pouvons pas clore ce parcours du péritexte de la traduction sans faire allusion au titre de la traduction, *Pasos*. À première vue, on pourrait argumenter qu'il ne reprend pas l'idée de l'original *Passages*. De fait, seul *paso* au singulier (en particulier dans l'expression *de paso*) renvoie, comme *passage*, à l'idée de déplacement d'un pôle à un autre, d'un hors-lieu entre deux pôles, mais Ollivier utilise le pluriel pour insister sur l'expérience collective de ce passage, des exilés de la diaspora haïtienne. Comme le dit Aas-Rouxparis (1997, p. 119) : « Ces deux termes [*passage* ou *passages*] reflètent à l'infini une psyché individuelle et collective ». En espagnol, en revanche, le mot au pluriel, *pasos*, ne renvoie pas à l'idée de *passage*, mais à celle de *pas*, dans le sens de marcher. En principe, le titre choisi par le traducteur[385] pourrait paraître discutable, mais une analyse approfondie indique qu'il s'inscrit dans un réseau isotopique construit autour du verbe « passer », dans le sens d'avancer vers un autre espace, un choix qui cadre bien avec d'autres choix de traduction dans le même texte.

Le réseau autour de « passer » se construit à partir des titres et des épigraphes des chapitres du roman : l'épigraphe de Montaigne en tête du roman « No describo al ser,

---

[384] Plutôt que de « manipulation », nous parlerons de « changement », ou d'« écart » entre l'original et la traduction, car le mot « manipulation », dont on abuse en traductologie, implique l'idée de changement intentionnel et bien calculé, alors que ce n'est manifestement pas toujours le cas.

[385] C'est en fait le traducteur qui a suggéré le titre (communication personnelle avec Mari Jose Ruiz, 20 novembre 2007), mais bien évidemment avec l'approbation de la maison d'édition. Il faut cependant également tenir compte du fait que l'éditeur ne connaît pas nécessairement le sens du titre dans la langue originale, voire la langue originale tout court.

describo su paso »[386] est suivie par une citation de Beckett, qui ouvre la première partie du roman : « Ir por delante, yo llamo a eso por delante, siempre he ido por delante, si no en línea recta, al menos según la figura que me fue asignada »[387]; dans la deuxième partie, la citation de Segalen « Así, sin pausa ni pasos en falso, sin cabestro y sin establo, sin méritos ni esfuerzos, no conseguirás llegar, amigo, al pantano de las alegrías inmortales, sino a los remolinos turbulentos del gran río Diversidad »[388]; enfin, le premier chapitre de la troisième partie s'intitule « Paseantes empeñados en pasar »[389].

Comme le souligne Aas-Rouxparis (1997, p. 119), le récit d'Ollivier se construit sur un double jeu sémantique basé sur le réseau isotopique : les VENTS/L'AVENT/ L'AVANT. L'AVENT et L'AVANT, homonymes choisis stratégiquement par Ollivier, expriment la dialectique qui confronte toute conscience migrante : « selon la force DES VENTS qui le pousse, le passage de l'exil peut mener soit au statisme du silence et du masque dans une régression dans un passé mythique, soit au dynamisme du souffle et de la voix dans une progression vers l'avenir ». Le temps de l'AVENT énonce dans un contexte chrétien la préparation pour un avenir meilleur, mais il évoque également l'AVANT d'une aventure, le passé d'un événement. Il renvoie également à son homonyme AVANT, qui est aussi équivoque car il indique une avancée, mais aussi une antériorité. Étant donné que l'équivalent en espagnol d'AVANT (*antes/delante*) et d'AVENT (*adviento*), ne sont pas des homonymes et qu'en espagnol il existe deux mots différents pour *avant* en tant qu'antériorité (*antes*) ainsi qu'avancée (*delante*), le traducteur a choisi d'actualiser un des deux sens « en puissance » dans le binôme avant/avent, et en général dans la dialectique de l'identité migrante. Il a choisi de voir l'exil en tant que passage qui mène vers l'avenir et non vers le renfermement d'un passé statique. Une fois qu'il a choisi ce pôle de la dialectique, il construit tout un réseau sémantique autour de l'idée de l'avancée vers l'avenir, d'où le titre « pasos » dans le sens d'avancée, une idée que reprend l'illustration de la page du faux titre de la traduction (voir annexe II); « Aller de l'avant, j'appelle ça de l'avant, je suis toujours allé de l'avant » deviendra en espagnol « Ir por delante, yo

[386] Je ne peins pas l'être, je peins le passage.
[387] Aller de l'avant, j'appelle ça de l'avant, je suis toujours allé de l'avant, sinon en ligne droite, tout au moins selon la figure qui m'avait été assignée.
[388] Ainsi, sans arrêt ni faux pas, sans licol et sans étable, sans mérites ni peines, tu parviendras non point, ami, au marais des joies immortelles, mais aux remous pleins d'ivresse du grand fleuve Diversité.
[389] Des passants appliqués à passer.

llamo a eso por delante, siempre he ido por delante », où « Adelante », à la différence du français, n'évoque que l'idée d'avenir; « Bonjour les vents » deviendra « ¡Bienvenidos vientos !», parce que ce sont les vents qui poussent vers l'avenir, d'où peut-être la vision positive et accueillante de ceux-ci. Il semble donc que le titre *Pasos* cadre bien avec cette idée d'avancée, tandis que *Pasajes*, l'autre choix possible, renvoie surtout à un lieu physique et non à l'idée voulue par Ollivier, qui aurait plutôt fait référence aussi bien à un lieu physique que psychique.

En résumé, en ce qui concerne le péritexte, semble régner une sorte d'éthique de la différence culturelle par une tentative de ne pas décontextualiser ou déterritorialiser la traduction, en montrant clairement les marques de sa réénonciation, ou pour des cas concrets, comme le titre, par la mise en place des mécanismes compensatoires servant à reprendre au moins un des sens en puissance du texte original.

Néanmoins, dans le texte traduit et dans les procédés de traduction adoptés, on observe par exemple que les notes culturelles dont nous venons de parler sont quelque peu arbitraires : il y a d'autres réalités dans le texte (autres que celles expliquées dans ces notes) qui mériteraient une explication – surtout en ce qui a trait aux éléments propres à la région caribéenne, comme la flore et la faune tropicales (les mangliers, les palétuviers, l'igname, les bayahondes, les anolis, le vetiver, etc.)[390] – et qui sont aussi inconnues du public espagnol que, par exemple, le « mapou », qui est suivi d'une note. En même temps, il est vrai qu'on est devant une traduction et non une encyclopédie, et on comprend le choix de ne pas expliquer tout ce qui relève du contexte haïtien.

Or, il n'y a pas non plus de raisons apparentes pour tout simplement omettre ou neutraliser des éléments propres au contexte haïtien, comme en témoignent les exemples suivants[391]:

---

[390] Dans la traduction anglaise de *Passages*, faite au Canada, tous ces éléments apparaissent en italique (pour indiquer l'étrangeté de ces réalités?). Au premier chapitre, on trouve par exemple en italique bayahondas, ilang-ilang, anapheles et mapou.

[391] Il faudrait bien entendu examiner la traduction en entier pour être en mesure de dégager des conclusions plus tranchantes sur cette tendance ou norme (pour reprendre Toury) à gommer la spécificité du contexte haïtien dans la version traduite. Néanmoins, puisque le but de ce travail n'est pas d'étudier les normes sous-jacentes au comportement traductif, nous considérerons que les exemples que nous montrons par la suite sont représentatifs et suffisent à montrer comment l'ouverture à la diversité demeure dans ce cas-là davantage au niveau externe (au niveau de la politique éditoriale et du péritexte) qu'au niveau interne, c'est-à-dire, textuel.

D'abord, l'influence du créole est neutralisée dans la version espagnole : par exemple, man[392]-Hosange (p. 16) devient tout simplement « señora Hosange » (p. 15) et « quand arrivent dans la ville ce que les autorités, les gros zotobrés[393], appellent les personnages de marque [...] » (p. 22) devient tout simplement « Y cuando llegan a la ciudad los que las autoridades, los poderosos, llaman "personajes con sello"[...]» (p. 20). En revanche, la version anglaise publiée au Canada ne cache pas la spécificité créole : man-Hosange demeure « man-Hosange », et « zotobrés » est maintenu en italique : « And when the authorities, those fat "*zotobrés*," called distinguished persons, arrive in the town [...] » (p. 17).

D'autres exemples de cette tendance à la *domestication* (Venuti, 1992)[394] en tant que stratégie de traduction sont les suivants : « la grande route » (p. 147) devient « la nacional » (p. 120), une manière très spécifique d'appeler les routes publiques en Espagne, ou « la maternelle » (p. 151) « parvulitos » (p. 122), nom spécifique de la maternelle espagnole, alors qu'on aurait pu choisir quelque chose de plus neutre; ou « des enfants nippés à neuf en petits jours-de-l'an » (p. 120) devient « los niños trajeados como para la comunión » (p. 16), parce que la première communion est (ou plutôt était?) davantage l'occasion en Espagne pour qu'un enfant soit bien nippé. Parfois, ressort même une sorte de tentative de faire oublier qu'il s'agit d'une traduction, par l'emploi d'unités phraséologiques, par exemple : « il vous a promis monts et merveilles » (p. 21) est traduit par le dicton populaire « os ha prometido el oro y el moro » (p. 19), une expression qui a ses origines dans un épisode spécifique de l'histoire de la Péninsule ibérique[395], ce qui n'a rien de condamnable, mais contribue encore à effacer les marques de la réénonciation.

---

[392] *Man* est un mot créole qui précède le nom ou le prénom d'une femme (souvent on appelle la femme par le prénom de son mari.

[393] Mot en créole qui veut dire « autorité ».

[394] Venuti décrit ainsi les stratégies de domestication : « [...] a fluent strategy performs a labor of acculturation which domesticates the foreign text, making it intelligible and even familiar to the target-language reader, providing him or her with the narcissistic experience of recognizing his or her own culture in a cultural other [...]» (Venuti, 1992, p. 5).

[395] La légende dit que lors de la Reconquête des royaumes musulmans de la Péninsule ibérique, le neveu de l'*alcaide* (le gouverneur) de Ronda, Hamet, qui était un maure, avait été capturé en 1476 par les armées chrétiennes. Celles-ci avaient demandé une rançon énorme et lors des négociations, qui ont pris beaucoup de temps, le Roi catholique a retenu l'or de la rançon et le Maure, d'où l'expression.

De même, d'autres exemples qui contribuent à masquer la spécificité du contexte décrit par Ollivier se trouvent dans l'extrait suivant (qui se situe au moment où les survivants de La Caminante arrivent sur les côtes de Miami) :

> Je me suis retournée pour regarder avec envie les mouettes blanches [...] et j'ai vu Amédée cloué au sol, alors que les autres avançaient encore, pressés de s'éloigner de cette mer linceul. Je revins vers lui. Bien qu'extenuée, je parvins à le hisser sur mon dos. [...]. L'incongruité de notre situation me remit en mémoire cette chanson des jours gras, à Port-à-l'Écu : « Chez les Bruno, les femmes portent leurs hommes sur le dos » (*Passages*, 147).

> Me di la vuelta para ver cómo las gaviotas blancas [...] remontaban su vuelo y vi a Amadeo clavado en el suelo mientras que los demás avanzaban, presurosos de alejarse de ese mar mortaja. [...] La incongruencia de nuestra situación me trajo a la memoria aquella canción de los días felices en Puerto Escudo; « Entre los negros, las mujeres tienen por costumbre echarse a sus maridos a la espalda » (*Pasos*, 119).

Il ne s'agit pas seulement de « días felices »[396], des jours heureux, mais d'une période bien spécifique, celle qui précède le carême et qui finit avec le mardi gras. Cette période comprend trois jours gras (dimanche, lundi et mardi gras) et est connue aussi sous le nom de « carnaval ». En employant l'expression « días felices » plutôt que « días de carne »[397], ou tout simplement « días de carnaval » et sans note indiquant l'origine religieuse du terme, on perd toute l'historicité contenue dans l'expression « jours de gras » et sa pertinence particulière pour se référer à la culture antillaise, où le carnaval constitue une grande tradition.

D'autre part, la traduction de « Chez les Bruno », qui vient d'une chanson populaire haïtienne, par « Entre los negros » constitue certainement un cas de sur-traduction. Le traducteur a dû faire le lien entre l'origine du nom Bruno, « brun » et le contexte haïtien, où une grande partie de la population est noire. Il y a ici certainement une volonté d'explicitation de quelque chose qui n'est que suggéré dans l'original. Cela est cependant discutable car il peut tout simplement s'agir d'une référence au nom d'une famille, la famille Bruno. Pareille traduction pourrait ainsi contribuer à renforcer les clichés relatifs aux Haïtiens, et, en général, aux Afro-caribéens, en général (des fainéants, des fêtards, etc.). Dans la traduction anglaise de *Passages* faite au Canada, on a laissé tout simplement « At the Bruno's house » (p. 118). On évite ainsi une interprétation faussée, et politiquement incorrecte. La rectitude politique est en effet beaucoup plus marquée

[396] Dans la version anglaise, on opte pour un choix similaire « that song of a finer time » (p. 118).
[397] Ce terme figure tel quel dans le *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*.

dans le contexte anglo-saxon qu'en Espagne, où comme en Europe en général, elle n'a pas la même ampleur, et où « entre los negros[398] » est moins condamnable.

On observe également dans cet extrait, et dans la totalité du texte traduit, qu'on traduit les noms propres (de personnes ou des toponymes), au moins ceux qui ont un équivalent en espagnol. Ainsi, on trouve Amadeo, Nicolás, Verónica, Lucrecia, la Virgen Altagracia, Puerto Escudo, Puerto Príncipe, et el río San Lorenzo, etc., un autre élément de la tendance générale du traducteur à naturaliser le texte.

En résumé, à la politique d'une maison d'édition indépendante comme Txalaparta, explicitement engagée envers la diversité, il faut ajouter le fait qu'on se trouve devant un texte traduit reçu dans le sous-champ de production restreinte, et que, comme nous l'avons déjà mentionné, les traductions appartenant à ce sous-champ tendent à subir des changements moins radicaux que celles qui se situent dans le champ de grande production. Nous nous attendions donc à ce que cette ouverture se cristallise non seulement dans le péritexte de la traduction, mais également dans la matérialité du texte traduit (qui relève plus directement de la responsabilité du traducteur). En revanche, nous avons constaté que le texte présente plutôt une stratégie globale de traduction cibliste, assortie d'une tendance à gommer les marques de la réénonciation au profit d'une certaine « fluidité » de la traduction et au détriment d'une ouverture à l'altérité du texte de départ. Le choix de *Pasos* pour l'étude des cas de ce chapitre est précisément motivé par cet écart entre l'affirmation « externe » de l'altérité du texte de départ et une tendance à la gommer au niveau textuel, un écart qui semble plus accentué que dans les autres traductions de ce sous-corpus.

Mais que nous révèlerait cet écart? D'abord, de manière très générale, l'ambiguïté inhérente à tous les rapports d'altérité, une sorte de lutte ou de relation ambivalente propre à toute traduction. Plus spécifiquement, quand il s'agit d'un Autre qui n'est ni Blanc ni Européen, l'ambiguïté est encore plus intense, surtout dans le contexte espagnol où l'Autre immigrant est devenu très récemment une préoccupation pressante. Le discours social espagnol sur l'immigration tend à (re)présenter l'Autre immigrant comme

[398] Le terme politiquement correct en espagnol pour *negro* est *persona de color* ou *afroamericano*, mais *negro* s'emploie beaucoup et n'est pas toujours considéré comme politiquement incorrect.

un *phobotype*[399] (De Lucas, 2002, p. 154) et la traduction de *Passages* semble bien refléter cet état de société. En effet, en plus d'être un sujet individuel plus ou moins ouvert à la diversité, le traducteur est un agent qui n'élabore pas sa traduction dans un espace neutre, mais dans un espace social peuplé d'images et de représentations, qu'il a intériorisées et reproduites dans ses traductions.

Enfin, en ce qui concerne spécifiquement sa pratique traductive, le sujet traduisant a intériorisé une série de principes, de normes et de dispositions que l'on peut appeler son *habitus* traductif (Simeoni, 1998). On observe en particulier clairement dans le discours des traducteurs l'intériorisation du principe selon lequel une bonne traduction est celle qui peut être lue comme s'il s'agissait d'un original. Ce discours a été à tel point intériorisé par le sujet traduisant de *Pasos* qu'il est devenu un facteur déterminant dans sa pratique et qu'il prime sur la politique de la maison d'édition, voire va à son encontre. En intervenant dans le texte pour le rendre « plus fluide », paradoxalement, le traducteur efface les marques de la réénonciation, rend invisible son rôle en tant que réénonciateur, mais aussi la présence de l'auteur de l'original.

♣♣ ♣♣ ♣♣

En résumé, même si chaque œuvre traduite présente des caractéristiques propres, nous avons pu repérer une série de régularités qui réapparaissent dans l'analyse de ces traductions : d'abord, la confirmation d'une tendance générale déjà observée dans le sous-corpus du chapitre antérieur, à savoir le « passage » des œuvres originales par la France, qui fait office soit de centre symbolique soit de centre économique « diffuseur ». Ensuite, le fait que toutes les traductions de ce sous-corpus tournent autour des thématiques d'une actualité brûlante dans l'Espagne de la fin des années 90 et du début du XXI^{e} siècle.

[399] L'opinion publique se montre particulièrement sensible aux messages qui présentent l'immigration comme un *phobotype*, allant de l'évocation de la « barque pleine » et de la « préférence nationale » à des thèses présentant l'immigration comme un danger pour l'ordre public (« armée de réserve de la délinquance »), une concurrence déloyale sur le marché du travail ou même une menace pour l'identité nationale.

Autrement dit, on trouve dans le transfert de ce sous-corpus la confluence de deux ingrédients centraux pour qu'un transfert littéraire « réussisse[400] » : de la part des pôles sources, canadien et québécois, l'intérêt à renforcer une image de marque à l'étranger en tant que pays ouvert et pluriel – d'où l'exportation de l'écriture migrante –, intérêt qui se traduit par un appui institutionnel important adoptant des formes très diverses déjà analysées. En parallèle, du côté du/des pôle/s récepteur/s, à la centralité et à la nouveauté que revêt le phénomène de l'immigration, ainsi que la relecture actuelle de l'histoire d'Espagne dans le champ social espagnol de la fin des années 90 et du début du XXI^{e} siècle, il faut ajouter l'état de (sous)-développement de la littérature espagnole immigrante et ainsi le bon accueil de ces productions traduites dans le champ littéraire espagnol de la période étudiée.

En ce sens, ces traductions viendraient combler un « vide », pour employer la terminologie polysystémique, mais des stratégies sont également mises en place pour que ce « vide » soit comblé par ces traductions, plutôt que par d'autres. Autrement dit, l'étude de ce sous-corpus montre que même lorsqu'il y a des vides à combler (une situation de moins en moins habituelle étant donné la sur-offre actuelle de productions littéraires), l'étude de la fonction que les traductions auront dans le(s) champ(s) cible doit être accompagnée de l'analyse des stratégies et des moyens par lesquels ces œuvres étrangères, plutôt que d'autres qui leur font concurrence, réussissent à combler un certain créneau.

[400] C'est-à-dire pour que ces œuvres aient été sélectionnées par des maisons d'éditions et aient capté l'attention de la critique journalistique, et non seulement universitaire. Il est évident que les ventes, qui ne dépassent pas les 3 000 exemplaires par traduction, ne constituent pas pour les éditeurs un indice de succès.

PARTIE IV

TRADUIRE LA « SPÉCIFICITÉ QUÉBÉCOISE »

CHAPITRE 5 :
DES LONG-SELLERS ET DES BEST-SELLERS QUÉBÉCOIS

5.1 La « spécificité québécoise » : un concept changeant

Dans les chapitres précédents, nous nous sommes penchée sur les identités de sexe et « ethnique » (autre que québécoise), mises de l'avant dans l'image du Québec transmise par le corpus de la fiction québécoise traduite en Espagne. À ce stade, il est cependant permis de se demander ce que l'on fait de l'« identité nationale québécoise » dans le transfert d'une littérature dont l'apparition et le développement sont étroitement liés à la prise de conscience identitaire nationale.

On a beaucoup écrit sur la « nation », aussi bien sur sa réalité que sur l'idée que l'on s'en fait. On reprend habituellement l'idée de Benedict Anderson (1983), pour qui la nation est une communauté imaginaire et imaginée, imaginée comme étant limitée, souveraine et solidaire. Se dire membre d'une nation renvoie donc à l'idée de similitude, de partage d'une même *identité nationale*, mais cette identité est une construction formée et transformée grâce à un travail de représentation qui se fait par l'intermédiaire de différents récits, incluant la fiction.

Les représentations identitaires du « Nous Autres les Québécois » dans la littérature canadienne-française, devenue québécoise dans les années 60, ont changé considérablement au fil du temps. Ainsi, si l'on prend comme point de départ les œuvres de notre corpus, on observe que la représentation de l'identité (idéal-typique) canadienne-française du début du XX^{e} siècle que l'on trouve dans *Maria Chapdelaine*, une identité qui tourne autour de trois axes idéologiques (Thériault, 1999, p. 125), l'agriculturalisme, l'anti-étatisme et le messianisme[401], a peu en commun avec celle qui s'impose de

[401] C'est-à-dire le fait d'être une société agricole, rurale et fidèle à ses traditions paysannes (agriculturalisme), le fait que le destin national ne s'accomplit pas autour d'institutions politiques, mais

l'identité québécoise après la Révolution tranquille. En effet, cette identité, dotée d'un contenu politique et rattachée à un espace politique et territorial, est devenue « moderne », américaine, urbaine et industrialisée. On en trouve une illustration dans *Le Matou* d'Yves Beauchemin. Publié en 1980, ce roman raconte la vie des Québécois moyens lors de leur entrée dans l'univers de la libre entreprise, ou l'*American way of life.* Or, l'identité nationale québécoise de cette époque est encore principalement représentée comme homogène, sorte de source rassurante de signification, bien délimitée par des frontières nationalistico-linguistiques. Ce sera à partir des années 80 (avec l'avènement des écritures migrantes et de la postmodernité) que l'on assiste à la représentation d'une identité québécoise hétérogène, multiple et ouverte à la diversité, une identité en accord avec le monde globalisé actuel. Non seulement le vieux maillot de laine devient démodé, mais la question identitaire elle-même est largement dépassée dans l'imaginaire littéraire. Ainsi, dans des romans des années 90 comme *L'acquittement* (1997) et *La petite fille* (1998) de Gaétan Soucy, même si l'action se situe dans un contexte très typiquement québécois d'avant la Révolution tranquille, la thématique centrale a peu à voir avec le Québec ou avec ses débats identitaires, mais tourne autour d'autres thèmes moins localistes, tels que la solitude, la mort, la construction de la réalité par la langue, etc. Soucy part donc d'un contexte local qui lui est proche pour le transcender. En quelque sorte, il « universalise » la spécificité québécoise.

La thématisation de la langue dans les œuvres littéraires subit une évolution similaire. De la conception de la langue en tant que fondement d'une spécificité que l'on observe dans *Maria Chapdelaine*, en passant par sa conception en tant que cicatrice, comme élément d'aliénation (d'où la nécessité de créer une langue nationale littéraire propre, le joual), on finit par dépasser la question linguistique. Comme le constate Gauvin (2004, p. 128) en se rapportant à la littérature québécoise des dernières décennies :

> L'identification d'une littérature québécoise, en même temps qu'elle passe par la question de la langue, la dépasse également, dans la mesure où cette littérature a acquis un niveau d'autonomie suffisant pour, jusqu'à un certain point, éviter la cristallisation sur ce sujet et légitimer ses propres usages. La thématisation de la langue, si elle envahit aussi bien les arts visuels que la poésie, n'a plus rien des crispations ataviques. Là comme ailleurs, la langue est devenue un espace de liberté et d'invention.

---

religieuses (anti-étatisme) et le fait que le destin providentiel de la « race » canadienne-française est de se propager dans l'ensemble de l'Amérique du Nord (messianisme).

C'est le cas, par exemple, de Gaétan Soucy qui, sans éliminer « l'accent québécois » dans certaines de ses œuvres, prend ses distances par rapport à la question linguistique. Sur la langue de *La petite fille qui aimait trop les allumettes,* on dira dans *Le Monde* (Lepage, 19 mars 1999) qu'il l'invente « comme le font tous les grands écrivains, sans se complaire à lustrer les québécismes ni à faire rutiler les saveurs du patois. Il respecte trop sa langue natale pour l'exhiber. Sa langue est un outil, pas un objet de curiosité ».

Il n'est donc pas étonnant de voir que, dans le corpus de la fiction québécoise traduite en Espagne qui est le nôtre, la spécificité québécoise[402] soit peu représentée, car depuis les années 80 les écrivains québécois ont progressivement pris leurs distances par rapport à la question identitaire québécoise qu'ils ou elles veulent transcender. Ils évitent ainsi d'être étiqueté(e)s « écrivains hétéronomes » (au sens de Bourdieu) ou « écrivains régionalistes » par le centre symbolique français. La québécité étant un concept de plus en plus ouvert et insaisissable, l'étude de son traitement en traduction devient donc une question complexe.

Ainsi, les seules traductions du corpus qui transmettent une image traditionnelle du Québec sont celles qui ont été publiées dans les années 70 ou avant, comme *Maria Chapdelaine* de Louis Hémon et *Kamuraska*, mais non *Les cambres de fusta* d'Anne Hébert qui fait exception puisqu'elle a été publiée bien après, soit en 2001. Dans ce groupe de traductions qui transmettent l'idée d'un Québec associé au monde rural, aux immenses forêts, aux bûcherons, etc., nous nous pencherons sur les traductions espagnole et catalane de *Maria Chapdelaine*. Nous l'avons choisie parce qu'il s'agit de l'œuvre « québécoise » traduite en Espagne qui a eu le nombre le plus élevé de rééditions (en espagnol et en catalan), des rééditions qui vont jusqu'au dernier quart du siècle. De plus, parce que la question identitaire et linguistique canadienne-française est au centre du récit, ce qui nous permettra d'analyser la manière dont l'altérité canadienne-française a été abordée dans la traduction espagnole en comparaison avec son traitement dans la traduction catalane. Pour ce cas d'étude, nous nous concentrerons sur la phase de production du transfert, abordée du point de vue des textes et paratextes (traductions et préfaces), en tant que prises de position de certains agents (traducteurs et préfaciers).

[402] Au moins dans le sens traditionnel, voire essentialiste du terme.

L'autre œuvre traduite de notre corpus dont l'action se situe dans le Québec de la fin des années 70 est *Gatuperios* (*Le Matou*) d'Yves Beauchemin. Il s'agit toutefois d'un Québec urbain. Cette oeuvre récrée l'hétéroglossie et le joual si caractéristique du parler montréalais. On trouve d'autres traductions du corpus dont l'action se déroule dans un contexte spécifiquement québécois (souvent d'avant ou d'immédiatement après la Révolution tranquille) et dont les dialogues sont parfois pleins de québécismes. Il s'agit cependant d'œuvres où le Québec n'est qu'une toile de fond pour traiter d'autres thèmes plus centraux à l'œuvre. C'est le cas de la plupart des œuvres de Gaétan Soucy que nous aborderons plus tard, de *Del cap tempesta al cap de joia* de Jean-Paul Filion, de *¡ Yo no fui, lo juro!* de Bruno Hébert, ainsi que de *Puta* de Nelly Arcan[403].

De ce groupe, nous retiendrons comme deuxième étude de cas les traductions espagnoles et catalane de Gaétan Soucy en Espagne, tout en portant une attention particulière à *La petite fille qui aimait trop les allumettes* (traduit en espagnol comme *La niña que amaba las cerillas* et en catalan comme *La nena que li agradaven massa els llumins*). Le choix de cet auteur pour l'étude de cas est facile à justifier : G. Soucy est l'auteur québécois le plus traduit en Espagne. De plus, bien que son œuvre ait une visée universelle (et ce même si l'action se déroule dans le Québec qui précède immédiatement la Révolution tranquille), Soucy fait partie d'un champ littéraire périphérique, le champ québécois, un champ qui occupe une position minoritaire dans le champ littéraire mondial, ce qui le marquera comme « différent », voire comme « exotique » contre sa volonté. Pour ce cas, nous nous concentrerons sur la phase de sélection du transfert et nous examinerons comment les éditeurs espagnols et catalans, ainsi que d'autres agents intervenant dans cette phase, ont accueilli cette spécificité, cette « marque » qu'on imposera à Soucy du simple fait de son origine québécoise plutôt que française.

Ces deux études de cas nous permettront, d'une part, de montrer comment le concept de québécité a évolué au fil du temps et comment il a été abordé différemment en fonction de l'existence ou non de sympathies identitaires entre les communautés sources et cibles, et, d'autre part, comment l'écart temporel entre ces deux objets d'étude

[403] Voir la liste figurant en annexe I pour les références bibliographiques complètes relatives à ces traductions.

détermine en quelque sorte les différentes méthodes et « positions d'observation » adoptées. Nous aurons l'occasion de revenir là-dessus.

Enfin, la troisième étude de cas portera sur les traductions de la littérature québécoise pour la jeunesse et plus particulièrement sur les traductions catalanes qui ont été publiées par La Galera, car elles constituent des cas évidents d'appropriation de la spécificité québécoise par l'Autre Catalan.

5.1.1 Un observatoire privilégié de luttes symboliques: la traduction catalane et espagnole de *Maria Chapdelaine*

Dans *Maria Chapdelaine: récit du Canada français*, l'écrivain Louis Hémon brosse le portrait de la vie d'une petite communauté canadienne-française au début du XX^{e} siècle à Péribonka, une terre de colonisation[404] dans le Nord du Québec. Il présente les acteurs sociaux de cette communauté – le coureur des bois, le défricheur, l'« habitant » (c'est-à-dire le cultivateur), etc. –, ainsi que leurs activités au fil des saisons. Sur cette toile de fond, le narrateur omniscient raconte l'histoire de Maria, une jeune femme courtisée par trois prétendants: Lorenzo Surprenant, qui s'est exilé aux États-Unis et lui propose une vie urbaine loin de la routine et de la dureté de la campagne; Eutrope Gagnon, un colon qui lui offre le prolongement de la vie qu'elle a déjà, une vie liée à la colonisation; et François Paradis, dont elle tombe amoureuse. Lorsque François et la mère de Maria meurent, celle-ci doit faire un nouveau choix, un choix qui ne se fera pas sans heurts. Lors de la veillée funéraire de sa mère, elle entend les voix « du pays du Québec » qui lui dictent d'y rester et d'épouser Eutrope pour ainsi garantir la survivance de « sa race ».

Publié pour la première fois en 1914 en feuilleton dans le journal parisien *Le Temps* et ensuite au Canada en 1916 par l'éditeur montréalais Lefebvre, *Maria Chapdelaine* atteint son apogée grâce à l'édition parisienne parue chez Grasset en 1921. Ce succès est en grande partie attribuable à l'intensité du travail de promotion et de diffusion mené par Bernard Grasset : l'éditeur français demandera infatigablement aux personnalités

[404] Ce que l'on appelle « colonisation » à cette époque est surtout employé pour désigner l'occupation et le défrichement des terres par les Québécois qui s'établissaient dans des régions encore inhabitées du Nord et de l'Ouest québécois. Le but ultime était d'élargir la « race » canadienne-française et d'éviter l'exode urbain et l'émigration vers les États-Unis.

françaises du monde des arts, des lettres ou de la politique de faire allusion au roman dans leurs discours et écrits (Héroux, 1980). Il fera de même avec les autorités du monde ecclésiastique, qui, comme le laissaient penser les valeurs conservatrices véhiculées par le roman, intercéderaient également en sa faveur. En effet, elles le qualifient de « chef-d'oeuvre sur le Canada français qui doit être lu par tous à cause de la moralité exemplaire de ses personnages et de sa grande valeur d'édification » (Héroux, 1980, p. 107).

Aux efforts de promotion de Grasset, combinés à l'appui de la famille d'Hémon, (une famille de notables extrêmement influente), il faut ajouter, selon Héroux (1980, p. 89-111), d'autres circonstances favorables à l'accueil du roman en France : en 1921, au sortir de la Première Guerre mondiale et de ses bouleversements, *Maria Chapdelaine* nourrissait le besoin de tous ceux qui voulaient s'évader du présent en se plongeant dans le retour au passé glorieux de la France. Retrouvant dans ce roman des parlers régionaux et des formes de vie du XVII^{e} siècle, le roman transposait, d'après Héroux, les lecteurs français dans un passé loin des affres de la guerre et leur faisait redécouvrir le grand rêve de l'Amérique française, un rêve toujours vivant : le roman montrait que les colons d'origine française continuaient à survivre en terre d'Amérique et réussissaient à conserver leur langue, leur foi et leurs traditions.

Cette vision idyllique du roman dans la critique française gommait, toutefois, des aspects centraux retenus par Hémon, comme la dureté de la vie des paysans canadiens, les conditions climatiques difficiles de l'hiver canadien, ainsi que le chagrin et la mort tragique de la mère de Maria. Néanmoins, la vision épurée des commentateurs a marqué l'imaginaire français à tel point qu'en France le Canada français était automatiquement associé au roman (ou plus précisément, à la représentation *made in France* du roman). Encore plus révélateur est le fait que cette association ait persisté pendant presque un siècle. En 1999, au Salon du livre de Paris, où le Québec était l'invité d'honneur, on constate encore que « le roman de Louis Hémon a marqué son époque et tout l'imaginaire français, et il éclipse encore les auteurs québécois, plus proches de nous, qui ne font pas dans les grands et pittoresques espaces » (Arsenault, *Le Monde*, 1999). Si l'exotisme régionaliste qui caractérisait la littérature québécoise autrefois était reçu de bon gré dans la France du début du XX^{e}, il devient un stigmate un siècle plus tard, un stigmate injuste

en 1999, car (au moins sur le terrain littéraire) l'ère de l'enracinement, du « pure laine », a cessé depuis un quart de siècle.

Le roman se vendra en France à près d'un million d'exemplaires pour la période comprise entre 1921 et 1936 (Héroux, 1980, p. 171), ainsi que sous forme de traductions à l'étranger. Ici encore, comme dans d'autres traductions analysées au fil de cette thèse, la France fait office de centre symbolique. Cette fois, cependant, la situation est différente : d'abord, parce qu'on est au début du XX^{e} siècle et qu'à ce stade le champ littéraire canadien-français dépend encore du champ français. Ensuite, parce que l'auteur de ce qui est devenu un classique de la littérature québécoise était un Français et il n'est pas surprenant qu'il ait envoyé son manuscrit en France, où il avait des contacts.

Au Canada français, en revanche, l'accueil du texte a connu un sort différent. Au moment de la publication du roman en 1916 par l'éditeur montréalais Joseph-Alphonse Lefebvre, le roman a été reçu par un public très limité et est passé inaperçu chez le grand public. Il a fallu attendre sa publication par Grasset en 1921 et sa reconnaissance en France pour que le roman capte l'attention (en bien *et* en mal) de la critique canadienne-française. Nous avons montré dans la partie consacrée aux hypothèses initiales de cette thèse que, depuis l'extérieur, la traduction visait à renforcer l'identité canadienne (et québécoise) et l'importance de sa (ses) littérature(s) à l'intérieur du Canada. Cela répond au besoin d'être dit et reconnu par l'Autre, cette reconnaissance renforçant en quelque sorte sa propre existence. On observe précisément ce même besoin au début du XX^{e} siècle dans le cas de *Maria Chapdelaine*. Comme l'écrivait un lecteur du journal *Le Devoir*, « Depuis que la critique française a proclamé le roman un chef-d'œuvre, ce que l'on prenait pour un caillou est une perle » (cité par Héroux, 1980, p. 152). Or, ce n'est pas seulement la reconnaissance française qui a suscité un intérêt soudain pour le roman.

En fait, le roman arrivait à point nommé au Québec car il reflétait bel et bien les intérêts idéologiques de la bourgeoisie et du clergé (la classe dominante), des intérêts qui vivaient, cependant, un début de crise : le roman s'est érigé en symbole de la survivance de la société canadienne-française qui, malgré son échec politique, a pu accomplir une destinée providentielle « plus haute, celle de reconquérir culturellement l'Amérique, d'en faire une société catholique, française et paysanne » (Thériault, 1999, p. 124) : pour ce faire, il fallait peupler le territoire par la natalité et par la colonisation des terres.

Néanmoins, le roman a également provoqué des prises de position diamétralement opposées au Canada : certains accusent Hémon d'avoir ridiculisé le peuple canadien-français à l'étranger, de l'avoir présenté comme un peuple de paysans illettrés et arriérés, d'avoir même retardé le développement socio-économique du Québec (Boivin, préface de *Maria Chapdelaine*, 1994, pp. 7-19).

Quoi qu'il en soit, et malgré l'image filtrée et partielle du Canada français projetée par le roman en France, c'est grâce au passage de *Maria Chapdelaine* par le centre symbolique français que le Canada français a été « découvert » par d'autres pays et que le roman a été traduit dans plus d'une vingtaine de langues.

Quelques précisions

Louis Hémon est né en Bretagne en 1880, et après un séjour de huit ans en Angleterre, il quitte l'Europe pour le Canada en 1911. Il écrit *Maria Chapdelaine* en 1913 au bord du lac Saint-Jean, après son séjour à Péribonka (Québec), où il a travaillé dans une ferme. *Maria Chapdelaine* (et non nécessairement les œuvres qu'Hémon a écrites avant d'arriver au Canada) a été revendiquée aussi bien par le champ littéraire français que québécois, ce qui ne serait probablement pas arrivé si l'œuvre n'avait pas remporté un tel succès. Pour notre part, nous l'avons intégrée à notre corpus d'œuvres québécoises pour deux raisons. D'abord, Louis Hémon a écrit *Maria Chapdelaine* lorsqu'il habitait au Québec – rappelons que c'est la notion bourdieusienne de « trajectoire » qui nous a permis de délimiter notre corpus – et nous avons retenu des auteurs d'expression française dont la trajectoire est intimement liée au champ littéraire québécois à un moment donné. Ensuite, parce que ce roman a laissé sa marque sur la littérature québécoise postérieure. L'intertextualité que *Maria Chapdelaine* a générée a été un critère décisif d'inclusion.

Mais pourquoi s'intéresser aux traductions espagnoles et catalanes de *Maria Chapdelaine*, respectivement publiées en 1923 et 1925, alors que la période de notre corpus commence en 1975? Parce que cette œuvre a connu en Espagne de nombreuses rééditions au fil des années, dont les dernières se situent dans la période abordée dans cette thèse, soit 1975 pour la dernière réédition espagnole et 1986 pour la dernière réédition catalane, et que pour bien analyser celles-ci, il faut se référer aux éditions

antérieures. Que ces traductions soient rééditées à plusieurs reprises depuis 1923 permet, d'après nous, de mesurer le succès de la traduction et laisse également voir qu'elle suscitait un certain intérêt dans les espaces cibles au moment de sa réédition.

Dans les pages qui suivent, nous tenterons de voir si dans ces rééditions de *Maria Chapdelaine* l'œuvre est présentée tout simplement en tant que classique – et comme telle neutralisée et loin des luttes du champ[405] – ou si, au contraire, certaines rééditions pourraient être vues comme une prise de position de l'éditeur qui réactive certains enjeux présents dans les champs culturels récepteurs au moment de la réédition.

Maria Chapdelaine *made in Spain*

La traduction espagnole du roman voit le jour en 1923, deux ans seulement après l'édition de Grasset et un an après la traduction anglaise faite au Canada. Il s'agit, en fait, d'une des premières traductions du roman après la danoise et l'allemande de 1922. Les versions hollandaise, polonaise, suédoise et tchèque paraissent la même année, également en 1923 (Lemire, 1980, p. 671).

La première édition de la traduction de Hernández Catá est publiée par la maison d'édition espagnole Rivadeneyra et ensuite rééditée en 1929 et en 1932. Suivra la réédition de Nausica en 1942 et 1945, celle de José Janés Editor en 1950, et enfin celle de Plaza & Janés en 1975, sans compter ses nombreuses rééditions en Amérique latine (où, à partir des années 60, la traduction d'Hernández Catá coexiste avec une autre version espagnole[406]).

Même si nous ne disposons pas de chiffres de vente exacts pour cette traduction et que nous n'avons compilé des comptes rendus que pour la période abordée dans cette thèse, l'existence de ces différentes rééditions au fil de plus de 50 ans est un clair indice de la réception positive de cette traduction en Espagne. Il s'agit en fait de la traduction de notre corpus qui jouit du plus grand nombre de rééditions.

---

[405] Comme l'indique Bourdieu (1998), au fil du temps, les productions culturelles (traductions incluses) deviennent soit des classiques, comme *Maria Chapdelaine,* soit des œuvres obsolètes qui se voient rejetées hors de l'histoire littéraire. Selon le sociologue français, les classiques passent à l'éternel présent de la culture sans faire partie de la lutte du champ, mais ils peuvent coexister pacifiquement, parce qu'ils sont canonisés, académisés et donc neutralisés. Autrement dit, selon Bourdieu, les classiques ne fonctionnent pas à l'intérieur des luttes du champ littéraire.

[406] Nous faisons référence à une version argentine d'Alberto Villanueva, publiée en 1967 par Difusión.

On observe que les rééditions se succèdent surtout lors de la période franquiste. D'ailleurs, il n'est pas surprenant que le roman ait complètement échappé à la censure. Au contraire, on pourrait avancer que celui-ci, sorte d'étendard d'une idéologie conservatrice axée sur la terre, la famille et la religion cadre bien avec l'idéologie franquiste et que sa publication et ses rééditions pourraient contribuer à renforcer le *statu quo*. Qui plus est, certains lecteurs espagnols se seraient sentis visés par le portrait de la vie rurale brossée par Hémon (pensons, par exemple, à la vie rurale des villages andalous des années 50 et 60). À cet égard, les stratégies globales de traduction adoptées par Hernández Catá – qui, comme, nous le verrons plus tard, tendent à effacer l'étrangeté du texte de départ – contribuent à la déterritorialisation de la traduction à tel point qu'il y a des moments où l'on oublierait qu'il s'agit du Canada français (sauf pour la dureté de l'hiver, qui est sans équivalent!). Cette déterritorialisation tombait à point, car le régime franquiste n'avait pas d'intérêt à mettre en relief la spécificité canadienne-française. Le faire aurait été une manière indirecte de valoriser d'autres nationalismes subnationaux, et il ne faut pas oublier que les franquistes, partisans d'un centralisme bourbonien, avaient réprimé sévèrement les nationalismes/régionalismes internes de l'Espagne. C'est peut-être pour cette raison que (malgré tous les ajouts injustifiés, les erreurs, ainsi que les inexactitudes de la traduction) le roman n'a jamais été retraduit en Espagne, mais tout simplement réédité. Ou s'agit-il simplement d'une question d'argent? pourquoi faire retraduire le roman? (d'autant que le traducteur était lui-même un écrivain reconnu, ce qui représentait une bonne stratégie de marketing...).

La toute dernière réédition de la traduction, publiée chez Plaza & Janés[407], date de 1975, ne coïncide-t-elle pas avec l'agonie de l'idéologie franquiste? Autrement dit, à un moment où l'Espagne, avec l'arrivée de la démocratie, vivait la tertiarisation de son économie et des changements sociaux marqués, le discours idéologique véhiculé par la traduction espagnole de *Maria Chapdelaine* devenait non pertinent.

Quant au traducteur de la version espagnole, qui est exactement Alfonso Hernández Catá? Il est né à Salamanque en 1885. Fils d'un officier espagnol et d'une mère cubaine, il retourne à Cuba peu après sa naissance et y vit jusqu'à l'âge de 14 ans, moment où il

[407] Précisément cette même maison qui avait publié la traduction de *Kamouraska* d'Anne Hébert en 1972 et en 1977, roman qui véhiculait également, au moins à première vue, une idéologie conservatrice.

partira pour Tolède afin d'étudier dans une école militaire. N'aimant pas la vie militaire, il part pour Madrid, où il assiste aux *tertulias* littéraires qui lui permettront d'entrer en contact avec d'importants écrivains du début du siècle. Il travaille alors comme réviseur et traducteur, mais retourne à Cuba en 1905, où il travaillera comme journaliste. Trois ans plus tard, il commence une carrière diplomatique et ses lieux de résidence ne se limiteront ni à Cuba ni à l'Espagne: il est Consul au Havre, à Birmingham, à Santander, à Alicante, à Madrid et à Lisbonne, et ambassadeur en Espagne, au Panama, au Chili et au Brésil, où il meurt dans un accident d'avion, d'une mort aussi soudaine que celle d'Hémon (écrasé par une locomotive dans le nord de l'Ontario à l'âge de 33 ans).

Quant à son œuvre, il publie son premier livre, *Cuentos pasionales*, en 1907 et il compte une riche production littéraire de romans, nouvelles, pièces de théâtre, essais et *zarzuelas* qui lui ont valu un grand succès populaire et critique autant en Espagne qu'à Cuba. Il s'agit, en fait, d'un écrivain reconnu qui (comme l'avait été Hémon pour *Maria Chapdelaine*) a été réclamé aussi bien par le champ littéraire espagnol que cubain[408]. Cependant, plutôt que de lui accoler une étiquette réductrice, il serait préférable, étant donné sa trajectoire personnelle et littéraire complexe, de le considérer comme un écrivain universel, comme le fait Eva de Clavijo dans son essai *Un escritor cubano, salmantino y universal* (1996). À cet égard, la situation de Hernández Catá cadrerait parfaitement avec celle d'écrivains que Casanova (2002, p. 8) qualifie d'« internationaux » :

> Les champs nationaux se structurent aussi selon l'opposition entre un pôle [...] cosmopolite, et un pôle [...] national et politique. Cette opposition s'incarne notamment dans la rivalité entre les écrivains « nationaux » et les écrivains « internationaux ».

Casanova situe précisément certains traducteurs dans ce groupe d'écrivains internationaux. Hernández Catá, cosmopolite et connaisseur de plusieurs langues et traditions littéraires[409], en serait effectivement un bon exemple. Situés dans le « pôle cosmopolite » du champ national, quii, selon Casanova, reproduit la structure de l'espace littéraire mondial, ce groupe d'écrivains internationaux prennent position dans un ou plusieurs champs nationaux spécifiques. Mais dans le cas de Hernández Catá, de quel champ s'agit-il, le champ espagnol, cubain ou les différents champs des pays où il a

[408] La mention de son nom sur la couverture de la traduction reflète bien sa position centrale dans les champs littéraires où il prenait position.
[409] Selon la critique, il a été influencé par Clarín, mais aussi par Kipling, Maupassant, Conrad et Maugham.

habité et où il a pris position, au sens bourdieusien? Où se situe exactement le « pole cosmopolite » de l'espace littéraire international? Casanova ne le spécifie pas. Faudrait-il donc redéfinir le concept de « pole autonome ou cosmopolite » de Casanova à la lumière d'autres modèles, comme celui de l'« interculture » (tel que définie par Pym, 1998)? Faudrait-il situer Hernández Catá dans un groupe interculturel qui opère dans un espace social de l'entre-deux qui, tout en se situant dans de grandes villes cosmopolites, (voire sur l'Internet à l'heure actuelle) ne correspond pas à un champ national spécifique, mais plutôt à un réseau qui traverse et connecte des champs différents? Peut-être le réseau qui a été créé autour de la revue *Cuba Contemporánea*?[410]

Par rapport à *Maria Chapdelaine*, il semblerait qu'Hernández Catá lui-même en ait recommandé la traduction (Shek et Chaple Mesa, 1994, p. 65)[411]. Comme c'était un « traducteur-consacrant » (Casanova, 2002, p. 18), il n'est pas étonnant que l'éditeur espagnol ait accepté sa suggestion. Shek et Chaple Mesa (1994, pp. 66-67) donnent trois raisons qui auraient motivé Catá à entreprendre cette aventure, avançant d'abord « A possible "nationalist" element in his background » (*Ibid.*, p. 66). Après avoir expliqué que la famille d'Hémon avait des tendances nationalistes bretonnes (le père d'Hémon était un grand défenseur de la langue bretonne, qu'il maîtrisait très bien, et son oncle avait ardemment défendu les droits de la langue bretonne à l'école), Shek et Chaple Mesa affirment que ces éléments dans l'histoire familiale d'Hémon seraient à l'origine de son intérêt pour le nationalisme canadien-français. D'après ces auteurs, Hernández Catá, dont les arrières-oncles avaient lutté dans la guerre de l'indépendance cubaine en 1895, aurait été également influencé par cet environnement « nationaliste ». Cette hypothèse nous paraît toutefois difficile à soutenir, surtout compte tenu de la tendance d'Hernández Catá à gommer dans sa traduction la spécificité canadienne-française affichée dans l'original.

---

[410] Une revue très cosmopolite où en plus d'Alfonso Hernández Catá, collaboraient Max Henríquez Ureña, Jorge Mañach, Dulce María Borrero, José Antonio Fernández de Castro, José María Chacón y Calvo, Carlos Loveira, Emilio Roig de Leuchsenring, Regino Boti, Manuel Sanguily, José Manuel Poveda, Juan Marinello, Miguel de Carrión, Agustín Acosta, etc.

[411] Faute de documentation à cet égard, la question a été posée à Uva de Aragón Clavijo, la petite-fille de Hernández Catá (Shek et Chaple Mesa, 1995, p. 65) : « According to my mother, Uva Márquez Sterling (her maiden name was Uva Hernández Catá), her father translated *Maria Chapdelaine* because he felt [*sic*] in love with the novel. She recalls that as a youngster she was given a copy of the book to read, and that her father often praised Hémon's work and was very proud of having translated it. As far as she knows, he did it out of his initiative and not at the request of any publisher ».

La deuxième raison que ces auteurs avancent réside dans le fait que « It may be that Catá was attracted to the naturalistic-realistic features of the novel he chose to translate » (*Ibid.*, p. 66). En effet, Hernández Catá vouait une grande admiration à Guy de Maussapant et au naturalisme, et l'élément réaliste-naturaliste est présent dans le roman d'Hémon. Enfin, ils avancent comme raison potentielle « The interest of both authors in moral conflicts and psychological analysis » (*Ibid.*, p. 67). Si pour Gutiérrez de La Solana (*Ibid.*, p. 67), les protagonistes des romans de Hernández Catá sont toujours dans une « encrucijada espiritual » [un carrefour spirituel], c'est également le cas du personnage principal d'Hémon, qui se trouve face à un grand dilemme, qu'elle ne réussit pas à résoudre sans hésitations, tourments et tentations. Cette dimension psychologique du roman aurait séduit Hernández Catá. Il faut admettre, cependant, que ces raisons ne constituent que des hypothèses qui, faute de sources primaires, ne pourront pas être confirmées. Mais comment reconstruire autrement l'« histoire » de cette traduction sans sources, en ce qui concerne la phase de sélection?

Examinons le paratexte. La première édition de la traduction de Hernández Catá (1923) est précédée d'une préface allographe – c'est-à-dire signée par un tiers (Genette, 2002) – en l'occurrence, Alberto Insúa, pseudonyme sous lequel se cachait Alberto Galt y Escobar. Insúa est aussi le fils d'un Galicien émigré à Cuba, où il est né en 1885 d'une mère cubaine, mais à l'âge de cinq ans, il retourne en Espagne.

Au moment de signer cette préface (soit en 1922), Insúa était déjà un journaliste et écrivain reconnu en Espagne. Comme journaliste, il collaborait à des journaux espagnols importants tels que *Blanco y Negro*, *El Liberal*, *El País*, *Nuevo Mundo* et *La Gaceta Literaria*. En tant qu'écrivain, il avait écrit un premier roman érotique, *La mujer fácil* (1909) [La femme facile], qui lui avait valu l'accueil favorable du public (surtout en raison de la nouveauté de ce genre). Après d'autres romans postérieurs du même genre, il écrira son roman le plus connu *El negro que tenía el alma blanca* (1922) [Le Noir qui avait une âme blanche]. Fortuño Llorens (2003, p. XII) affirme que *La mujer fácil* (1909), *Las flores del amor* (1912) [Les fleurs de l'amour] et *El negro que tenía el alma blanca* (1922) sont les romans les plus lus au cours des deux premières décennies du XX^{e} siècle. Il est donc permis de penser que le capital symbolique du préfacier et du

traducteur sont en quelque sorte transférés à la traduction, qui acquiert ainsi un plus grand degré de légitimité.

Insúa est depuis 1909 le beau-frère de Hernández Catá avec lequel il avait collaboré à plusieurs reprises en tant que dramaturge. Il connaît donc très bien l'œuvre de Hernández Catá, le décrit dans sa préface comme « uno de nuestros primeros novelistas » [un de nos meilleurs romanciers] (p. 7), et qualifie sa traduction de « primorosa » [exquise].

Avant tout, cette préface a pour fonction de présenter Hémon et son œuvre au public espagnol, en s'attardant surtout sur *Maria Chapdelaine*. Ce qui est intéressant c'est de voir la (re)présentation particulière qu'il fait d'Hémon, ainsi que les aspects qu'il met en relief (ou qu'il omet). Par exemple, Insúa insiste sur l'« envoltura inglesa » d'Hémon : « De suerte, [sic] que el estado civil francés de Luis Hémon resulta, por todos conceptos, innegable, aunque el rostro, las maneras, su afición a los deportes y sus gustos literarios proporcionan al autor de *Maria Chapdelaine* una envoltura inglesa » (p. 5)[412].

De même, en parlant de *Maria Chapdelaine*, il souligne que les lecteurs observeront l'absence quasi absolue du « sensualismo galo y de la *gaieté gauloise* ». D'après lui, le roman dans sa totalité est écrit « en ese tono púdico que pudiera llamarse puritano, y que es el predominante en los narradores ingleses » (p. 6)[413]. Et Insúa d'ajouter : « También es verdad que la raza bretona es grave, ensimismada, interior, y no exuberante o "hacia afuera", como las del Sur [sic] »[414]. Selon lui (p. 6), il est indiscutable que le livre d'Hémon « siendo francés por su forma clara y directa y por sus proporciones justas, e inglés por su visión casta de la vida, tiene más garantías de universalidad que si hubiese sido **exclusivamente** (c'est nous qui soulignons) [...] la canción de gesta de la Nueva Francia »[415]. Cette universalité expliquerait selon lui son excellent accueil en France et la rapidité avec laquelle le roman est traduit dans « **todos**

---

[412] [En sorte que si l'état civil français d'Hémon est, dans tous les cas, irréfutable, son expression, ses manières, sa passion pour le sport et ses goûts littéraires confèrent à l'auteur de *Maria Chapdelaine* des atours anglais.]

[413] [dans le ton pudique que l'on pourrait appeler puritain et qui prédomine chez les romanciers anglais.]

[414] [Mais il est vrai aussi que la race bretonne est grave, repliée sur elle-même, intérieure et non exubérante ni tournée vers l'extérieur, comme celles du Sud.]

[415] [français par la forme claire, directe, et les proportions justes, et anglais par une vision chaste de la vie, le roman a une plus grande garantie d'universalité que s'il avait été seulement la chanson de geste de la Nouvelle-France.]

(c'est nous qui soulignons) los idiomas del mundo ». On observe la dose de stéréotypes et d'exagérations contenue dans cette préface d'Insúa.

Postérieurement, le préfacier se concentre sur la biographie d'Hémon, tout en s'attardant sur sa passion pour le sport, qui a inspiré la thématique de la plupart des romans écrits lors de son séjour en Angleterre. Insúa met en relief les influences littéraires d'Hémon, indéniablement anglaises : « Cuando en *La Peur* habla del "estilo impecable" de un Haggerty, o del *coup de pied* formidable de un Jarvis – célebres narradores ingleses –, Hémon pone un brío, un entusiasmo en la frase, que no le inspirarán nunca un France o un Maeterlinck »[416] (p. 9). Aucune comparaison n'est faite avec des auteurs espagnols ou du monde hispanophone.

Le préfacier décrit le voyage d'Hémon au Canada, les sources d'inspiration de *Maria Chapdelaine*, ainsi que l'envoi du roman au journal parisien *Le Temps*. La préface raconte également la mort tragique de l'auteur, qui est suivie de l'histoire posthume du succès du roman, « éxito editorial más grande que los de *La débâcle*, *Le lys rouge*, *Le feu* y *la* [sic] *Atlántida* de Benoit » (p. 11) [succès éditorial plus grand que ceux de *La débâcle*, *Le lys rouge*, *Le feu* et *L'Atlantida* de Benoit], romans de Zola, d'Anatole France, de Barbusse et de Benoit, très célèbres dans la première moitié du XX^{e} siècle.

La dernière partie de la préface a clairement une fonction de recommandation. Le livre est d'après le préfacier « un libro casto. Es un poema en prosa, suave y cándido como los de Longfellow »[417] (p. 12). Il conclut sa préface en disant qu'il attend avec une curiosité et optimisme les premières réactions de la critique espagnole.

À la différence de ce que l'on verra dans l'appareil préfaciel de la traduction catalane, Insúa ne mentionne pas les difficultés que pose la traduction, en particulier celles associées aux québécismes et aux difficultés liées au maintien de la spécificité de la langue. Il n'y a pas non plus de mention explicite aux caractéristiques et à l'histoire du nationalisme canadien-français, ni d'allusions à la réception controversée que le roman a suscitée au Canada français. Comme le traducteur, le préfacier tend également à la décontextualisation (d'un point de vue canadien-français) du texte. En quelque sorte,

[416] [Quand dans *La Peur* il parle du style « impeccable » d'un Haggerty, ou du coup de pied formidable d'un Jarvis – célèbre narrateur anglais –, Hémon fait montre d'une énergie, d'un enthousiasme dans la phrase, qu'un Anatole France ou un Maurice Maeterlinck ne lui inspireront jamais.]
[417] [un livre chaste. C'est un poème en prose, doux et candide comme ceux de Longfellow.]

celui-ci pourrait être lu à la lumière de sa propre prise de position sur l'indépendance de Cuba. Dans ses mémoires, Insúa met l'accent sur son patriotisme espagnoliste et sur son « hondo amor a España » [amour profond envers l'Espagne] :

> España era mi patria grande y Cuba mi patria chica, bien así como el mayor número de españoles, peninsulares e insulares, lo expresan al distinguir entre su comarca natal y el conjunto geográfico y político de la **nación española** (c'est nous qui soulignons)[418] (2003, p. 4).

Comme il n'était pas partisan du nationalisme cubain, il y a fort à parier qu'il ne l'était pas plus du nationalisme canadien-français.

La Maria Chapdelaine *de Tomàs Garcés*

La traduction catalane est également une des premières traductions du roman. Comme l'œuvre originale, cette traduction voit le jour sous la forme de feuilleton dans le journal barcelonais *La Publicitat*[419]. Elle paraît dans la période comprise entre août 1923 et février 1924, et est précédée d'une note préliminaire du traducteur, qui signait sous le pseudonyme de *Ship-boy*. Bover i Font (1984, p. 17) explique ainsi le pourquoi de ce pseudonyme :

> Amb aquest pseudònim signava aleshores un joveníssim poeta que, tal vegada influït per l'ambient mariner de la seva Barceloneta natal — com el seu amic Salvat-Papasseit — o del Port de la Selva[420], es veia com el *grumet* acabat d'embarcar en l'enyorat vaixell de « La Publicitat », que estrenava el seu viatge en català gràcies als homes d'Acció Catalana[421] amb Lluís Nicolau d'Olwer al front, i on precisament el 2 d'octubre de 1923 publicava una *Cançó de grumet* que ja figurava al seu primer llibre de poemes [...][422].

Grâce au bon accueil de l'œuvre en Catalogne (Bover i Font, 1984, p. 17; Llop García, 2008), la traduction fut publiée deux ans plus tard dans la collection « Biblioteca

---

[418] [L'Espagne est ma grande patrie et Cuba ma petite patrie, comme la plupart des Espagnols, péninsulaires et insulaires, l'expriment quand ils distinguent leur contrée natale et l'ensemble géographique et politique de la nation espagnole.]

[419] Voir Llop García (2008) pour une analyse de cette édition en feuilleton, qui ne sera pas analysée dans cette thèse.

[420] La Barceloneta est un quartier populaire de pêcheurs à Barcelone qui date du XVIII[e] siècle. Port de la Selva est un petit village de pêcheurs sur la Costa Brava.

[421] *Acció Catalana* est un mouvement politique catalaniste du premier tiers du XX[e] siècle. Son premier comité central était dirigé par Jaume Bofill i Mates, Lluís Nicolau d'Olwer, Antoni Rovira i Virgili, Carles Jordà, Ramon d'Abadal i de Vinyals et Leandre Cervera. Après qu'ils eurent acquis et catalanisé le journal *La Publicitat*, celui-ci deviendra leur moyen d'expression principal.

[422] [Sous ce pseudonyme signait un très jeune poète qui, probablement influencé par l'ambiance marine de sa Barceloneta natale — avec son ami Salvat-Papasseit — ou du Port de la Selva, se voyait comme un mousse sur son regretté navire 'La Publicitat', qui amorçait son voyage en catalan grâce aux hommes d'Acció Catalana avec Lluís Nicolau d'Olwer à la barre, et où le 2 octobre 1923, il publiait une *Cançó de grumet* (chanson de mousse) qui figurait déjà dans son premier recueil de poèmes.]

Literària » de l'Editorial Catalana, maison d'édition associée à la Llibreria Catalònia et fondée par Josep M. Cruzet. C'est Cruzet qui allait créer également en 1946 la maison d'édition Selecta, pièce maîtresse d'un ambitieux projet éditorial, ayant pour but d'« assegurar la continuïtat de la literatura catalana i de demostrar-ne la real i viva existència, l'any 1945 » (Subirana, 1995). Tout cela malgré les conditions oppressives de la censure franquiste : en 1946, en effet, l'interdiction imposée sur l'édition en catalan était totale. Première maison d'édition sous la censure franquiste à avoir obtenu la permission de rééditer des œuvres en catalan, Selecta publiera aussi en 1952 la troisième réédition de la traduction catalane de *Maria Chapdelaine*. Cette réédition paraît dans la collection « Biblioteca Selecta Universal », conçue pour accueillir des traductions[423], du moins celles qui réussissaient à échapper à la censure (il n'est pas surprenant que l'idéologie conservatrice véhiculée dans *Maria Chapdelaine* n'ait pas attiré les foudres des censeurs). Enfin, la dernière réédition est celle de Proa de 1984, rééditée en 1986.

L'appareil préfaciel de ces rééditions permet d'identifier quelques-uns des agents qui sont derrière l'initiative de la traduction de ce roman en Catalogne. La première préface ne correspond pas à la première édition (en volumes) de 1925 de la traduction catalane, mais à celle de 1952 publiée par Selecta. Il s'agit d'une préface signée par le traducteur, Tomàs Garcés, qui présente les traits d'une préface allographe posthume (Genette, 2002) en même temps que celle d'une préface auctoriale (*Ibid.*).

La préface allographe posthume (c'est-à-dire écrite par un tiers après la mort de l'auteur de l'œuvre) offre une brève présentation biographique de Louis Hémon, en plus de l'histoire du texte et de sa découverte par Grasset en France « en un món fatigat per la primera guerra ». Mais la préface va au-delà de sa fonction de (re)présentation et a également une fonction évaluative : le traducteur-préfacier se fait critique et décrit le roman comme une « meravellosa novel·la », « un doll d'aigua fresca, una alenada de simplicitat i puresa » [de l'eau pure à flots, une bouffée de simplicité et de pureté] ainsi qu'« un grand present de tendresa, generós i oportú » [un grand présent de tendresse, généreux et bienvenu]. Il guide également la lecture et prédispose favorablement les lecteurs catalans en affirmant que *Maria Chapdelaine* « És una història d'amor. És,

[423] Rappelons que même si l'édition en catalan n'était plus interdite depuis 1946, les traductions vers le catalan ne sont permises qu'à la fin des années 60. Avant cette date, seules les rééditions de traductions publiées avant 1939 étaient permises.

alhora, el llibre d'una raça. L'ànima del Canadà francés batega en les seves pàgines »[424], sans toutefois insister sur la réception controversée du roman au Canada français. Craintif de la censure de Franco (qui avait étouffé l'idée d'une Espagne plurielle, au nom d'une vision centralisée de l'État), Tomàs Garcés ne pourra faire appel à la sympathie identitaire des lecteurs catalans envers les Canadiens-français qu'à l'état de suggestion. Comme nous le verrons plus tard, cette évocation se fera explicite dans la préface de Bovert de 1986, une fois la censure abolie.

La préface a également une fonction de recommandation. Pour emprunter les mots de Casanova (2002, p. 18), le traducteur-préfacier est « un traducteur-préfacier-consacrant » dans le champ littéraire catalan. Par le geste même de le traduire et plus encore de le préfacer, le traducteur désigne un texte qui vaut la peine d'être lu. En effet, si lors de la première édition de sa traduction en 1925, Garcés n'est qu'au début de sa trajectoire, quand, en 1956, il signe la préface de l'édition de Selecta (maison dont il était un des collaborateurs), il était déjà bien positionné sur la scène littéraire catalane, ou, pour parler comme Bourdieu, il détenait déjà un certain pouvoir de consécration en raison de sa propre consécration dans le champ littéraire catalan.

Tomàs Garcés (1901-1993) est lui-même écrivain, poète, critique et traducteur. En 1919, il fonde l'éphémère revue *Mar Vella* et il collabore postérieurement au journal *La Publicitat*, en plus d'écrire pour de nombreuses revues littéraires catalanes. Son premier recueil de poèmes *Vint cançons,* publié en 1922 (la troisième édition sera préfacée par le poète et critique catalan renommé Carles Riba), a joui d'un grand retentissement en Catalogne. Ce premier livre sera suivi de beaucoup d'autres et, en 1984, année de la dernière réédition de sa traduction catalane de *Maria Chapdelaine* chez Proa, il sera couronné de trois prix importants des Lettres catalanes (prix Ciutat de Barcelona, Generalitat de Catalunya et Crítica Serra d'Or) grâce à son journal *El temps que fuig.* En fait, les différentes rééditions catalanes de *Maria Chapdelaine* en 1925, 1956 et 1984 coïncident avec trois moments importants de la trajectoire littéraire de Tomàs Garcés, soit son début, son milieu et sa fin, et permettent d'observer l'augmentation progressive de son degré de consécration dans le champ littéraire catalan. Cependant, on constate

[424] [C'est une histoire d'amour. En même temps, c'est le livre d'une race. L'âme du Canada français palpite entre ses pages.]

que, même en 1925, Garcés jouissait déjà d'une légitimité considérable car son nom paraît sur la couverture de la première édition de la traduction catalane (et paraîtra d'ailleurs dans toutes les rééditions), et l'on sait que la présence du traducteur sur la couverture, plutôt que sur la page de titre, est souvent réservée à des traducteurs-consacrés/consacrants.

La préface de Garcés cesse d'être allographe et devient auctoriale (Genette, 2002) au moment où il commente sa propre traduction. Il nous apprend que c'est Carles Riba qui lui a proposé de traduire *Maria Chapdelaine* presque 30 ans auparavant et qui l'a averti de la difficulté du roman (« És una novella que us anirà bé, si us hi veieu amb cor. És molt difícil, però »[425]), commentaire auquel il répondra humblement que « Té, en efecte, les seves dificultats, que potser no sempre vaig saber superar »[426]. Et Garcés d'ajouter : « Vaig llençar-me a la tasca amb un gran amor, això sí. I avui, en rellegir el llibre, sento encara la tendra amoció de la primera lectura »[427].

Ce n'est pas par hasard que Carles Riba lui aurait recommandé cette traduction. En fait, avec son premier livre de poèmes *Vint cançons*, Garcés inaugure en poésie le « neopopularisme », une suite en même temps qu'une réaction à l'élitisme et à l'intellectualisme du mouvement catalan du début du XX^{e} siècle connu sous le nom de « noucentisme »[428] :

> Un dels components inicials de la poesia neopopular és *el patriotisme d'arrel romàntica, que busca en l'expressió del poble* (c'est nous qui soulignons) [...] l'accés a la font pura, natural, de l'art i la bellesa. La recerca folklòrica impulsada pels romàntics va donar fruits, posant al descobert una lírica molt capaç de condensació expressiva i de gràcia refinada[429] (Sòria, 2001, « El somni i la paraula ».).

En plus de son inscription dans le mouvement néo-populariste (au moins, au début de sa trajectoire), la présence dans son œuvre de thèmes tels que le destin, le bonheur,

---

[425] [C'est un roman qui vous ira bien, si vous vous voyez assez fort pour l'entreprendre. Il est cependant très difficile]

[426] [il a en effet ses difficultés, que je n'ai pas toujours pu surmonter.]

[427] [Je me suis attelé à la tâche avec beaucoup d'amour, ça oui. Et aujourd'hui, en relisant le livre, je ressens encore la tendre émotion de la première lecture].

[428] Courant culturel catalan du début du XX^{e} siècle qui défend un retour à l'équilibre et à la mesure. Une poésie épurée et élégante remplacera la poésie plus sentimentale de la période moderniste. C'est un mouvement qui se développe parallèlement au catalanisme politique et qui se préoccupe de l'institutionnalisation de la langue et de la culture catalane.

[429] [Un des premiers composants de la poésie *néopopulaire* est *le patriotisme d'origine romantique, qui cherche l'expression du peuple* [...] l'accès à la source pure, naturelle de l'art et de la beauté. La recherche folklorique impulsée par les romantiques porte fruit en mettant à nu un lyrisme tout à fait susceptible de condensation poétique et de grâce raffinée.]

l'enfance, la mort, le cours du temps, la campagne et l'amour, thèmes abordés d'un point de vue chrétien, expliqueraient à notre avis pourquoi Carles Riba a vu en Garcés un candidat idéal pour traduire *Maria Chapdelaine*.

La réédition catalane de 1986 est aussi accompagnée d'une préface, mais cette fois il s'agit d'une vraie préface allographe signée par August Bover i Font, critique et professeur de philologie catalane à l'Universitat de Barcelona. La préface commence par une partie biographique sur Hémon, dont l'atavisme breton « lui aurait été d'une grande utilité pour comprendre le Canada français » (p. 12)[430], pour ensuite parler de l'œuvre de l'auteur français. Est abordée tout particulièrement la reconnaissance française du roman en tant que rite de passage avant sa reconnaissance au Québec. Est mentionnée également l'insécurité nationale ressentie par les Québécois à l'époque, insécurité qui se manifestait dans le « desig obscur dels quebequesos d'avaluar-se segons criteris estrangers i de fer-se tranquil·litzar per França sobre la validesa de llur cultura » (p. 13-14)[431]. Et Bover d'ajouter que :

> Per als quebequesos d'avui, però, la situatió és prou diferent. Lluny d'antigues inseguretats – i amb una ben definida política nacional –, hom compta ja amb el distanciament suficient per abandonar l'anàlisi « patriòtica » de la novel·la i reconduir-la al camp literari (p. 14)[432].

Le préfacier se situe ensuite en tant que critique littéraire universitaire et mène alors une analyse approfondie de la trame, ainsi que de la structure du roman. Suivra un bref commentaire sur le traducteur et la traduction, non seulement sur les détails des différentes rééditions, mais aussi sur la tâche de traduction en tant que telle. À l'image de Garcés dans sa préface de 1956, Bover reconnaît que la traduction est une tâche toujours difficile, « i més en aquest cas, puix que no sempre és possible de reflectir en català les peculiaritats dialectals quebequeses, i fins i tot els anglicismes, presents en els diàlegs » (p. 18)[433]. Le fait d'identifier cette difficulté (qui n'est jamais mentionnée dans la préface de la traduction espagnole) reflète une considération par rapport à l'altérité du texte original qui se manifeste dans les stratégies traductives adoptées par Garcés.

---

[430] « li havia de ser d'una gran utilitat per tal de comprendre el Canadà francès ».
[431] [désir obscur des Québécois de s'évaluer selon des critères étrangers et de se faire rassurer par la France quant au bien-fondé de leur culture.]
[432] [Pour les Québécois d'aujourd'hui, cependant, la situation est bien différente. Loin des insécurités d'hier – et avec une politique nationale bien définie – on compte déjà un recul suffisant pour être en mesure d'abandonner l'analyse « patriotique » du roman et le ramener sur le terrain de la littérature.]
[433] [et surtout dans ce cas-là, puisqu'il n'est pas toujours possible de refléter les particularités dialectales québécoises, y compris les anglicismes, présents dans les dialogues.]

Après ces commentaires, Bover réoriente l'analyse vers son champ de compétence, la littérature catalane, et se livre à un exercice de littérature comparée entre celle-ci et la littérature québécoise. L'épisode des voix « du pays de Québec » qui dictent à Maria de rester dans son pays et de se marier à Eutrope pour ainsi garantir la survivance de « sa race » est qualifié par Bover de version québécoise de « l'espriuà » (p. 17). Cette référence est ensuite accompagnée d'un extrait du célèbre *Assaig de Càntic en el temple* du poète catalan Salvador Espriu (1913-1985). Espriu montre dans ces vers comment il surmonte le désir de fuir vers le nord, plus riche et raffiné, quand il décide de rester dans une patrie catalane abrutie, malheureuse et triste (« bruta, trista, dissortada pàtria »).

> Però no he de seguir mai el meu somni
> i em quedaré aquí fins a la mort.
> Car sóc també molt covard i salvatge
> i estimo a més amb un
> desesperat dolor
> aquesta meva pobra,
> bruta, trista, dissortada pàtria.

Presque à la fin de la préface, sont encore une fois relevés des parallélismes entre les deux littératures : en particulier, sont mis en relation les thèmes traités dans *Maria Chapdelaine* et ceux du modernisme rural catalan, notamment les oppositions campagne/ville et sédentaire/nomade, et le traitement de la nature. Mais la mise en rapport de ces deux littératures va au-delà d'un simple exercice de littérature comparée ou d'une stratégie pour ramener l'Autre au terrain du Même.

Après avoir exprimé clairement l'objet prétendu de cette réédition – « cridar la nostra atenció sobre aquesta nació i aquesta cultura que tenen més punts de contacte amb nosaltres que no sembla »[434] (p. 18) –, Bover se permet une digression plus proprement politique. Après la présentation factuelle relative à la superficie en kilomètres carrés du Québec et à ses habitants – « dels quals un 80 % és francòfon, un 10 % anglòfon, un 9 % procedent de diversos països i un 1 % d'autòctons » –, il traite des similitudes entre les problèmes du Québec et ceux des *Països Catalans*. Au Québec, cependant, ils se trouvent « en vies de solució d'ençà que el 1976, després d'una espectacular victòria electoral,

[434] [tourner notre regard vers cette nation et cette culture qui a plus de points en commun avec nous qu'on aurait tendance à le croire.].

arribà al poder el Partit Quebequès (independentista) »[435] (p. 18). Comme le français au Canada, le catalan a vécu des persécutions, mais il ajoute que « l'esmentat triomf electoral de René Lévesque la convertí en idioma oficial, dotat amb tots els mitjans necessaris per a la seva recuperació »[436]. Autrement dit, Bover profite de l'occasion pour déborder l'objet de la préface, soit l'analyse de *Maria Chapdelaine* (version originale ou traduction), et traiter de circonstances politico-historiques qui ont peu à voir avec l'œuvre traduite présentée. Il concentre plutôt son attention sur le contexte politique du Québec d'après la Révolution tranquille, un Québec qui, au moment où il écrit, constitue pour la Catalogne un modèle à suivre[437]. Il ne faut pas oublier qu'à l'époque la Catalogne se trouve dans l'antichambre du processus de normalisation linguistique et du rétablissement de l'institutionnalisation de la langue et de la culture catalane, après 40 ans de répression franquiste (rappelons que la loi de normalisation linguistique du catalan, Llei 7/1987, fut approuvée en 1987). La Catalogne a donc besoin à l'époque d'un cadre de référence, de l'histoire d'un succès (même idéalisé) et le Québec semble remplir ce rôle. À cet égard, *Maria Chapdelaine* pourrait être vue par les nationalistes catalans comme le début de l'histoire réussie de la nation québécoise, qui atteindra son âge d'or lors de la victoire du PQ en 1976.

De retour sur le terrain littéraire, le préfacier conclut en espérant que cette traduction « contribue à rapprocher nos peuples et nos cultures » et il exprime son intention de continuer à présenter des auteurs québécois au public catalan pour que celui-ci puisse avoir « une meilleure idée du poids de la littérature québécoise parmi les littératures d'expression française et de la force de son avant-gardisme actuel »[438](p. 19). Il ne s'agira pas d'une promesse vaine. Dix-sept ans plus tard, l'anthologie en catalan *Poetes quebequesos* publiée en 2001 insiste encore sur la « sintonia entre els nostres dos

---

[435] [en voie d'être résolus dès 1976, année pendant laquelle, après une victoire électorale spectaculaire, le Parti Québécois (indépendantiste) arrive au pouvoir.]

[436] [le triomphe électoral mentionné de René Lévesque l'a converti en [seule] langue officielle, dotée de tous les moyens nécessaires à sa réhabilitation.]. Le français avec l'anglais était déjà officiel avant cette date.

[437] Ce qui, d'ailleurs, ne sera pas le cas quelques années plus tard en raison de la déception qu'entraînent la chute du PQ en 1986 et l'échec du projet souverainiste lors du référendum postérieur.

[438] « contribuís a l'acostament dels nostres pobles i les nostres cultures. En aquest sentit, hom està traballant [sic] en l'anostrament d'alguns autors quebequesos, d'aquesta manera el lector català podrà adonar-se millor del pes quebequès entre les literatures d'expressió francesa, i de la força del seu avantguardisme actual. » (p. 19).

països [...] tan allunyats, tan dissemblants i, alhora, tan afins pel que fa a determinades peculiaritats »[439].

Deux rapports différents au texte de départ

À partir des préfaces de Maria Chapdelaine, en tant que prises de position des traducteurs et d'autres agents liés aux traductions espagnoles et catalanes de cette oeuvre, nous avons pu relever un net écart dans la manière dont l'Autre (canadien-français) est abordé dans ces deux traductions.

Il s'agit maintenant de déterminer si ces différents rapports se manifestent également dans la matérialité du texte traduit. Pour ce faire, nous procéderons en deux étapes. Nous examinerons d'abord le type de rapports généraux d'altérité au texte-source, rapports qui existent d'ailleurs dans toute traduction. Ainsi, nous exposerons les principales décisions traductives globales prises consciemment ou inconsciemment par les traducteurs. Ensuite, nous nous pencherons sur les manières dont la spécificité canadienne-française/québécoise a été abordée au niveau micro-textuel. La langue étant l'un des signes les plus tangibles de cette spécificité, nous analyserons en second lieu le traitement des québécismes dans les deux traductions à l'étude. Nous nous limiterons à l'analyse du premier chapitre de *Maria Chapdelaine*, car comme Deschamps (1982), nous sommes d'avis que celui-ci pourrait être considéré comme « un microcosme de l'œuvre entière ». En effet, on y trouve un condensé des éléments, ainsi que des problèmes de traduction qui se répètent tout au long du roman.

Décisions traductives globales

Dans ce premier chapitre, Hernández Catá a tendance à se permettre certaines libertés par rapport au texte de départ, des libertés qui sont absentes de la traduction catalane. Ces libertés revêtiront plusieurs formes, telles que des ajouts, des omissions, des altérations, des domestications de noms propres, de mesures et d'autres références culturelles propres au contexte canadien et, enfin, des erreurs factuelles, etc.

On peut trouver des exemples d'ajouts (passages soulignés) aussi explicites que ceux-ci :

[439] [harmonie entre nos deux pays [...] si lointains, mais en même temps si proches par leurs spécificités.]

Exemple 1[440]

Original	Version espagnole	Version catalane
– On les connaît, les cochons de la grand-race à Hormidas. Gros comme des rats, et vifs comme des *écureux* pour sauter les clôtures. – Vingt-cinq cents ! cria un jeune homme par dérision. – Cinquante cents ! – Une piastre ! (p. 22)	–Ya, ya conocemos los cerdos que se crían en los corrales de Hermidas. Grandes como ratas y más listos que ardillas para saltar las cercas. – Doy veinticinco centavos–gritó un mozo entre risas. – Cincuenta–pujó, también en son de burla, otro. –Un peso–añadió un tercero fingiendo haberse excitado. (p. 18)	–Són coneguts els porcs de la gran raça d'Hormidas. Grossos com rates i vius com esquirols per saltar les tanques. –Vint-i-cinc cèntims! – crida un jove, per riure. –Cinquanta cèntims! –Una piastra**. (p. 12) *de piastra. 1, 25 pessentas ** Cinc pessetas.

Exemple 2

– François Paradis ! s'exclama le père Chapdelaine. C'est un adon de fait, car voilà longtemps que je ne t'avais vu, François. (p. 25)	–¡Francisco Paradis! –exclamó cual si viera un aparecido el tío[441] Chapdelaine–.¡Sí que es un verdadero milagro el encontrarnos! Ya hacía tiempo que no te veía... (p. 21)	—¡Francesc Paradís! –exlamà el pare Chapelaine–. És, efectivament, un « adon », car feia molt de temps que no t'havia vist Francesc, (p. 15)

Aussi bien dans le premier que dans le deuxième exemple, les ajouts de la version espagnole n'incorporent pas d'information nouvelle par rapport au texte de départ, mais intensifient tout simplement la réaction des personnages qui participent au dialogue.

Il y a par contre des exemples, comme le cas suivant, où le traducteur ajoute un jugement de valeur négatif qui n'existait pas dans le texte de départ.

[440] Pour l'original, nous avons utilisé l'édition de 1994 de la collection Bibliothèque québécoise, pour la traduction espagnole, celle de 1923 et pour la catalane, celle de 1925. Dans la mesure du possible, nous avons choisi des exemples où il n'y a pas eu de changements dus aux révisions dans les différentes éditions. La seule exception se trouve dans l'exemple 2, où « un adon » dans l'édition catalane de 1925 est remplacé par « una sort » dans celle de 1986.

[441] « Tío » est employé dans le milieu rural comme formule de traitement pour s'adresser à une personne âgée et qui n'a rien à avoir avec le lien de parenté.

Exemple 3

–Tout le monde dit que la glace durera encore longtemps, répliqua sa belle-sœur. Vous avez beau coucher encore icitte à soir tous les deux, et après souper les jeunes gens du village viendront veiller. C'est bien juste que Maria ait encore un peu de plaisir avant que vous l'emmeniez là-haut dans le bois. (p. 27)	–Todos aseguran que el hielo durará mucho aún–dijo Azalma–. A mi parecer, lo que debieran hacer ustedes es quedarse también hoy aquí. Después de la cena vendrá la gente joven a pasar con nosotros un rato. Justo es que María se divirtiera un poco antes de ir a enterrarse en su destierro del bosque. (p. 25)	–Tothom diu que hi ha glaç per estona –replicà la seva cunyada–. Podeu ben bé dormir tots dos aquí, aquesta nit, i després de sopar, els joves del poble vindran a passar la vetllada. És just que Maria es diverteixi una mica abans no us l'endugueu allà dalt, al bosc. (p. 18)

Hernández Catá compare la vie de Maria dans le bois à celle de l'exil (*destierro*) où elle ira « s'enterrer ». Ici encore, la traduction catalane reste très proche du texte français. Il y a par contre un grand nombre d'exemples où – comme le remarquent Shek et Chaple Mesa (1994) –, par l'ajout d'éléments nouveaux le traducteur de la version espagnole embellit ou rend plus poétique le texte de départ. En voici quelques-uns :

Exemple 4

Mais il disait cela plus par moquerie que par malice, et finit par rire aussi (p. 21)	Pero lo dijo más por gana de broma que por malicia, y acabó trocando la sonrisa por la risa ancha, bondadosa. (p. 16)	Però això ho deia més per mofa que per malícia, i acabà per riure, també. (p. 12)

Exemple 5

Ces hommes appartenaient à une race pétrie d'invincible allégresse et que rien ne peut empêcher de rire. (p. 19)	Aquellos hombres pertenecían a una raza dotada de alegría invencible y para siempre dueña del supremo tesoro de la risa (p. 14)	(...) Aquests homes pertanyien a una raça empedreïda d'invencible alegria i a la que res no pot impedir de riere. (p. 10)

Dans ce deuxième exemple si, « rien ne peut empêcher de rire » est rendu par une image plus poétique « dueña del supremo tesoro de la risa », la première partie de la proposition, et en particulier l'emploi de « pétrie », est beaucoup plus poétique que le mot espagnol « dotada ». En fait, ce que Hernández Catá a fait ici c'est compenser la perte de l'élément poétique dans la première partie de la phrase en le rendant dans la deuxième. En catalan, par contre, « no pot impedir de riere » est rendu littéralement et le mot « pétrie » est traduit par « empedreïda », un mot qui veut dire « imprégné de » et qui présente ici également un usage poétique.

Le texte espagnol est également parsemé d'omissions. Cependant, certaines d'entre elles ont plus d'importance que d'autres. Voici un premier exemple au sein duquel l'omission pourrait être comprise comme une prise de position idéologique plus ou moins consciente.

Exemple 6

D'autres se contentèrent d'échanger avec les jeunes filles, au passage, des propos plaisants, les tutoyant du tutoiement facile du pays de Québec, et aussi parce qu'ils avaient presque tous grandi ensemble. (p. 23)	Otros se contentaron con saludar al paso a las mozas y cambiar frases intencionadas, tuteándolas con esa fácil familiaridad propia de Quebec, aumentada por la circunstancia de haberse criado casi todos juntos. (p. 19)	D'altres s'acontentaren de canviar amb les noies, tot passant, frases plaents, tutejant-les amb el tutejament fàcil del país de Québec, i també perquè quasi tots s'havien criat junts. (p. 14)

Ce n'est pas la seule fois que Hernández Catá omet « pays » dans le syntagme nominal récurrent « au pays de Québec ». Cependant, c'est la première fois qu'Hémon introduit le syntagme de « pays de Québec ». Même si, comme dans le français de l'époque[442], dans l'espagnol du début du XX^e^ siècle[443] « pays » est synonyme de « région », Hernández Catá semble avoir voulu éviter le mot « pays » de l'original, peut-être pour éviter l'association pays/État-nation. À la page 18 de la traduction espagnole, Hernández Catá a également changé le mot « pays » par « comarca », et dans le chapitre II, il le remplace par « región ». Même si le remplacement ou l'omission du mot « pays » n'est pas systématique dans toute la traduction espagnole de *Maria Chapdelaine*, ces décisions sélectives montrent une sorte de résistance de la part de Hernández Catá à légitimer l'existence de mouvements nationalistes subnationaux. En revanche, la traduction catalane respecte toujours le mot choisi par l'auteur. On peut penser que le maintien du lexique cadre avec la prise de position idéologique du traducteur : en soulignant l'existence d'une autre petite nation comme la canadienne-française, il renforce en quelque sorte l'existence de sa propre nation catalane et celle de son lectorat.

La traduction espagnole présente d'autres omissions qui, si elles n'ont pas de dimension idéologique, peuvent affecter la description de l'ambiance physique qu'Hémon voulait recréer dans son roman. Dans les extraits suivants, les compléments de lieu « dans la paroisse » et « dans le bois » ont été omis. À première vue insignifiantes, ces omissions sont importantes car la répétition de ces deux lieux (avec des variations)

[442] *Le Littré* (1863).
[443] *Tesoro lexicográfico de la lengua española* (1925).

est délibérée : la paroisse est l'unité de base de la communauté canadienne-française et les références continues au bois fixent le décor extérieur hostile où se déroule l'action du roman. Enfin, bien que nous nous limitions à deux exemples, il faut savoir qu'il y en a beaucoup d'autres.

Exemple 7

– Un arpenteur de Roberval va venir dans la paroisse la semaine prochaine. (p. 21) – Certain ! Une belle grosse fille, et vaillante avec ça. C'est de malheur qu'elle reste si loin d'ici, dans le bois. Mais comment est-ce que les jeunesses du village pourraient aller veiller chez eux, de l'autre bord de la rivière, en haut des chutes, à plus de douze milles de distance, et les derniers milles quasiment sans chemin? (p. 24)	– La semana próxima llegará un agrimensor de Roberval. (p. 17) –Y muy buena además. Es lástima que viva tan lejos de aquí. ¿Cómo van a ir los mozos a cortejarla hasta el otro lado del río, cerca de las cascadas, a unas doce millas de camino, de las cuales tres son casi intransitables? (p. 20)	–Un agrimensor de Roberval vindrà a la parròquia la setmana entrant. (p. 12) –Llàstima! Una noia maca i valenta. Es làstima que resti tan lluny d'aquí, en el bosc. Però, com podrien els joves del poble anar a vetllar a casa d'ells, a l'altra banda del riu, dalt dels sats d'aigua, a més de dotze milles de distància, i les últimes milles quasi sense camí? (p. 14)

Les inexactitudes et les erreurs sont également nombreuses dans la traduction espagnole (et absentes dans la version catalane). Pourquoi « les épinettes » sont-elles rendues par « álamos » (p. 30), plutôt que par « abetos »? Comment justifier qu'« à plus de douze milles de distance et les derniers milles quasiment sans chemin (p. 24) » devient « a unas doce millas de camino de las cuales tres son casi intransitables » (p. 20)?

Bien que ces erreurs ne soient que des détails qui, en principe, n'affectent pas de façon considérable la représentation globale du texte dans l'espace cible, leur présence en nombre (et injustifiée) pourrait-elle signaler un rapport quelque peu condescendant du traducteur par rapport au texte de départ?

Les altérations introduites par Hernández Catá sont parfois importantes. Dans l'exemple suivant, il passe du style direct au style indirect, en se permettant de faire une sorte de paraphrase du texte original. En catalan, par contre, le style direct est maintenu. La position centrale du traducteur dans le champ littéraire espagnol, un champ central, pourrait peut-être expliquer les libertés qu'il se permet de prendre et que l'éditeur lui a permises :

Exemple 8

–C'est correct. C'est correct. Je ne le ferai plus; mais vous aviez coutume d'entendre la risée, Azalma. Il faut entendre la risée quand on reçoit à sa table des jeunesses comme moi. (p. 29)	Cuando se cansó de tan inusitadas maneras y lo incitó a que se sirviese por sí mismo, como de costumbre, el viejo la apaciguó con joviales excusas. (p. 26)	–Està bé, està bé. No ho faré més; però vós ja sou feta a escoltar mofes, Azalma. I han d'escoltar-se mofes quan hom rep a la taula jovenalla com jo. (p. 20)

Décisions traductives microtextuelles

Maria Chapdelaine présente une dualité de registres : d'abord, le discours des personnages canadiens-français est rapporté en style direct ou indirect libre – discours dans lequel, selon Vigh (2002), on trouve la plupart des quelque 280 canadianismes du roman. Ensuite, le discours du narrateur est écrit dans un registre neutre et littéraire. Si ce dernier registre est rendu aussi bien dans la traduction espagnole[444] que catalane, il en va autrement pour les vocables propres au français du Canada, soit les *canadianismes*[445]. Dire qu'un canadianisme est un mot, une tournure ou une expression propre au Canada et plus particulièrement au Québec ne va pas de soi : comme l'indique Vigh (2002), plus de la moitié de ce que l'on considère comme des québécismes chez Hémon coïncide avec des archaïsmes en France, c'est-à-dire des mots qui étaient couramment employés au Québec au moment de la composition du roman, tout en étant considérés comme des archaïsmes en France, ou à la limite leur usage aurait continué à exister seulement comme régionalisme (surtout dans les régions atlantiques, terres ancestrales de la majorité des Canadiens-français). D'autres canadianismes coïncident avec des régionalismes en France qui n'auraient jamais fait partie du français « non marqué » ou « commun »[446]. D'autres encore, coïncident avec des vocables existants en France, mais

[444] Le registre élevé du discours du narrateur est particulièrement achevé dans la traduction espagnole grâce à la post-position récurrente de pronoms atones dans les verbes à l'indicatif et au subjonctif : « abriéronse », « veíanse », etc. Cet emploi est quelque peu archaïsant de nos jours.

[445] Poirier (cité par Vigh, 2002, p. 140) soutient qu'il faudrait parler « de *canadianisme* quand il s'agit d'un phénomène d'avant la Révolution tranquille et de *québécisme* quand le particularisme en question date de l'époque contemporaine ». En même temps, il accepte le terme *québécisme* de manière générale quand « l'analyse couvre plusieurs tranches historiques en les considérant du point de vue d'aujourd'hui ». C'est en fait la position que nous avons adoptée : nous examinons des éditions qui s'étendent sur plusieurs tranches historiques, mais notre point de référence (en raison de la période couverte par la thèse) est le Québec d'après la Révolution tranquille. Il faut noter, cependant, que certains de ces « québécismes » sont employés aussi dans le reste du Canada (français).

[446] Défini comme ayant trait à l'usage normatif du français à une époque donnée (corpus synchronique) (Poirier, 1985, XIV, cité par Vigh, 2002, p. 140).

dont le sens, voire le genre linguistique, a été légèrement modifié au Québec. À cela, il faut ajouter les « vrais » québécismes, dont l'usage est exclusif au Québec, mais aussi les anglicismes et les amérindianismes propres au parler québécois. De plus, dans le cas à l'étude, les choses se compliquent du fait que ce que l'on considère aujourd'hui comme un québécisme ne l'était pas nécessairement au début du XX^{e} siècle.

Il est donc évident que le repérage des québécismes dans *Maria Chapdelaine* n'est pas une tâche facile. Pour notre part, nous nous sommes appuyée sur le travail de Vigh (2002), intitulé *L'écriture Maria Chapdelaine : le style de Louis Hémon et l'explication des québécismes*, œuvrage dans lequel l'auteur mène une étude systématique des québécismes chez Hémon. Vigh (2002) a consulté certains dictionnaires et textes littéraires de l'époque, de la France et du Canada français[447], qui lui ont permis de surmonter un grand nombre des difficultées mentionnées antérieurement.

Sur cette base, il s'agit d'analyser le traitement des québécismes du texte de départ dans les deux traductions ici étudiées. Nous nous limiterons au premier chapitre du roman et à un échantillon qui comprend des exemples servant à illustrer les trois formes que semble revêtir le traitement des québécismes dans les deux traductions analysées.

1) Nous trouvons des exemples où il y a un québécisme dans l'original et où le traducteur a tenté de le rendre dans la traduction ou, du moins, a tenté d'en indiquer la présence dans une note en bas de page. C'est notamment le cas du traitement des anglicismes, maintenus presque sans exception[448] dans la traduction catalane, comme dans les cas de « foreman » et de « rang » des exemples suivants.

Exemple 9

–Et qui va être un *foreman* à trois piastres par jour? C'est le bonhomme Laliberté (p. 21)	–¿Qué querrá que hagan unos hombres como nosotros con un peso diario?¡Lo que es ese Laliberté!...(p. 16)	–I qui serà « foreman » a tres piastres diàries? El bon home Laliberté. (p. 12)

Exemple 10

Ceux qui venaient des rangs, ces longs alignements de concessions à la lisière de la forêt, détachaient l'un après l'autre les chevaux rangés [...] (p. 24)	Los que vivían en las hileras – faja de terreno pegada al bosque– enganchaban en fila sus caballos a los trineos [...] (p. 20)	Els que venien dels «rangs», aquests llargs alineaments de concessions al límit de la selva, deslligaren l'un després de l'altre els cavalls arrenglerats [...] (p. 15)

[447] Voir Vigh (2002, pp. 142-143) pour la liste complète des documents consultés.

[448] Dans le premier chapitre, la seule exception à cette tendance se trouve dans l'expression « payer cash » (p. 22), rendue en catalan comme « bitllo-bitllo» (p. 12).

Il est évident que la présence d'anglicismes – qui ont été mis entre guillemets dans la traduction catalane pour en quelque sorte les isoler du reste du texte traduit – confère au texte catalan une certaine étrangeté. Le traducteur catalan aurait pu employer le mot « capatàs »[449] pour remplacer « foreman », mais il a gardé l'anglicisme, car il ne voulait pas occulter l'étrangeté du texte de départ, mais au contraire la suggérer. De plus, pour le cas des anglicismes, comme il s'agit de mots isolés, le choix de les garder était relativement facile, surtout pour des cas comme « rangs », où l'anglicisme est suivi d'une explication et, par conséquent, son inclusion ne compromet pas la compréhension de la traduction par le lectorat catalan. En revanche, la version espagnole évite tout anglicisme en remplaçant ce terme par un mot espagnol emprunté à la langue commune. La tendance à décontextualiser le texte de départ est ici à l'oeuvre. La traduction des noms propres dans la version espagnole (Francisco Paradis, Carlos Eugenio, l'adaptation orthographique María, etc., voire le nom de l'auteur, Luis) confirme aussi cette tendance[450].

Dans d'autres cas, suggérer la variété québécoise originale requiert cependant plus d'effort, allant jusqu'au point d'inclure des notes en bas de page, comme on l'a fait pour « icitte » dans la version catalane[451]. On ne trouve, en revanche, aucune note du genre dans la traduction espagnole.

Exemple 11

– Il y a icitte deux hommes qui ont de l'argent pour acheter les pelleteries. (p. 22)	– Han llegado a la parroquia dos compradores de pieles muy ricos. (pp. 17)	–Aquí* hi ha dos homes amb diners per comprar pelleteries. (p. 12) * En l'original *icitte*, dialectisme intraduïble

Garcés trouvera des néologismes catalans pour rendre des québécismes.

[449] Le traducteur catalan aurait aussi pu mettre le mot en espagnol, le rapport asymétrique entre le français/anglais au Canada étant très semblables à celui entre l'espagnol/catalan en Espagne. Cependant, la visée de Garcés n'est pas ethnocentrique, mais cherche à montrer l'Autre en tant qu'Autre sans essayer de l'annexer.

[450] Mentionnons que dans toutes les rééditions de la traduction espagnole, les noms propres sont toujours traduits. Par contre, dans la traduction catalane, bien que les noms aient été traduits dans les premières éditions, à partir de la réédition de 1952, on les laisse en français.

[451] Il y a également d'autres notes en bas de page dans la version catalane pour « piastra », « cèntims », « blauet » (traduit en espagnol par « *campanillas*! »), « catalogne » et « godendard ».

Exemple 12

– Charles-Eugène, grand **malvenant** ! Vilaine bête mal domptée ! Marche donc, Charles-Eugène ! (p. 30)	–¡*Carlos Eugenio,* jaco matalón, mala bestia!... ¡Arre, *Carlos Eugenio*! (p. 28)	–Carles-Eugeni, gran «malvinent»! Bestiota mal domada. Au, corre, Carles-Eugeni! (p. 21)

« Malvenant » est la forme corrigée du québécisme « malavenant » (Vigh, 2002, p. 203) qui apparaît dans la version de Grasset (et qui est reprise dans la plupart de rééditions de *Maria Chapdelaine*), un terme qui veut dire rustre ou malvenu. En catalan, le traducteur a inventé un mot à partir de l'adverbe « mal » et du verbe « venir » au gérondif. L'effet de défamiliarisation de ce néologisme sur le public catalan serait comparable à ce qu'Hémon aurait provoqué chez le lecteur « franco-français ».

2) Le plus souvent le québécisme a été bien compris et rendu par un mot non-marqué d'un point de vue dialectal dans la langue cible, mais il n'y a pas d'indication de son existence. C'est par exemple le cas d'« écureux » (dans l'exemple 1); d'« adon » (ex. 2)[452]; de « souper » (ex. 3); de la tournure « c'est correct » (ex. 8); etc. Il va sans dire que le traducteur ne peut pas inclure une note en bas de page pour chaque québécisme de l'original (surtout que *Maria Chapdelaine* en compte presque 300) et ce, même si, comme dans la traduction catalane, il est fort conscient de l'importance et de la forte présence de ces vocables. Par contre, les ignorer complètement, comme dans la traduction espagnole, n'est pas la meilleure solution non plus : chez Hémon, les québécismes constituent une composante essentielle servant à donner aux personnages une vie aussi vraisemblable que possible (Vigh, 2002, p. 147).

La traduction de dialectes, sociolectes, etc. est effectivement un défi important en traduction et a fait l'objet d'un certain nombre d'écrits en traductologie. L'option la plus fréquente a été soit de ne pas rendre ni de moindrement suggérer l'existence du dialecte dans la langue cible, soit de remplacer un dialecte par un autre. Même si à première vue cette dernière option pourrait être originale, elle n'a pas toujours été vue d'un bon œil par un grand nombre de traductologues.

Berman (1985, p. 78) est d'avis que « le vernaculaire, collé au terroir, résiste à toute traduction directe dans un autre vernaculaire [...] Une telle exotisation, qui rend

[452] Au moins, dans l'édition de 1986.

l'étranger du dehors par celui du dedans, n'aboutit qu'à ridiculiser l'original ». En effet, avoir choisi le vernaculaire rural andalou dans la traduction espagnole ou le catalan de la province de Lleida dans la traduction catalane pour remplacer le vernaculaire rural québécois aurait-il réglé le problème? En plus de décontextualiser complètement le texte de départ et de gommer la spécificité de l'Autre canadien-français, comment garantir que ces choix auraient nécessairement le même effet sur le public cible que celui voulu par Hémon pour son public (supposé français de France)?

3) Enfin, on trouve des cas où le traducteur a mal compris le québécisme et tombe dans un faux-sens, comme dans la version espagnole du passage suivant, où Hernández Catá n'a pas compris le sens de « s'ennuyer » dans le contexte en question (qui a le sens de « manquer à quelqu'un») et l'a traduit par *aburrirse* (« s'ennuyer », mais dans le sens d'inspirer un sentiment de lassitude, de fatigue) :

Exemple 13

28–Ils vont être contents de te revoir, Maria, dit le père Chapdelaine. Tout le monde s'est ennuyé de toi. (p. 34)	Se van a alegrar de volver a verte, María–dijo el padre con sencillo orgullo–. Han debido de aburrirse mucho sin ti (p. 34)	–Estaran contents de tornar-te a veure, Maria–digué el pare Chapdelaine–. Tothom t'ha enyorat. (p. 26)

Il en va de même pour l'expression québécoise « pas pire » (pas trop mal), que le traducteur espagnol, et cette fois-ci le traducteur catalan aussi, ont rendue presque littéralement, soit parce qu'ils n'ont pas compris le sens du québécisme ou tout simplement parce qu'ils veulent suggérer la présence du québécisme de l'original?

Exemple 14

– Eh bien, monsieur Larouche, ça marche-t-il toujours de l'autre bord de l'eau ? – **Pas pire, les jeunesses. Pas pire**! (p. 20)	–Vaya, vaya, señor Larouche, ¿conque todo va bien por la otra orilla? –No va peor, muchachos…No va peor. (p. 14)	–I doncs, senyor Larouche, ¿tot va bé a l'altra banda de l'aigua? –No va pitjor, jovenalla. No va pitjor! (p. 22)

En conclusion, l'étude textuelle contrastive que nous venons de mener confirme, en principe, l'hypothèse exposée au début de cette thèse, à savoir que les affinités idéologiques entre les communautés culturelles qui échangent des biens culturels ont une incidence directe non seulement au niveau externe en ce qui concerne l'initiation ou la

réception du matériel transféré, mais aussi au niveau de la production du texte traduit en tant que tel. Tant au niveau des stratégies globales que de celles centrées sur des aspects micro-textuels, la traduction catalane exhibe clairement une plus grande reconnaissance et valorisation de l'altérité du texte de départ que la traduction espagnole.

Or, en même temps, il ne faut pas oublier que l'état du champ (espagnol) de Hernández Catá n'est pas le même que celui de Garcès, et que les normes traductives (au sens de Toury, 1995) qui régissent les traductions de l'un et de l'autre champ ne sont probablement pas les mêmes non plus. Pour pousser davantage cette analyse et tester cette hypothèse, il faudrait comparer ces traductions avec d'autres traductions et d'autres productions romanesques du même genre appartenant au même état du champ afin de déterminer si l'écart marqué entre la traduction espagnole et catalane que nous avons analysées dans cette section est dû aux affinités idéologiques mentionnées ou si d'autres variables (comme l'état du champ et les normes traductives) auraient un pouvoir explicatif plus important. Cette analyse irait au-delà de la portée de cette thèse, mais elle pourrait faire l'objet de travaux futurs. Il faut donc considérer les résultats dégagés de la confrontation du TO et du TC avec prudence.

5.1.2 Gaétan Soucy ou comment universaliser la spécificité

À partir du paratexte, ainsi que d'autres sources secondaires, ainsi qu'à partir des textes traduits, nous avons reconstruit les rapports d'altérité au texte de départ entretenus par divers agents participant à l'entreprise de la traduction de *Maria Chapdelaine*. Étant donné qu'il s'agissait d'une traduction datant du début du siècle, étudier ces rapports à partir de ces sources s'avérait, pour des raisons évidentes[453], l'approche la plus adéquate.

Dans cette section, cependant, nous déplacerons notre attention du côté des agents, et grâce aux entretiens qu'ils nous ont accordés[454], nous prendrons comme point de départ leurs discours, afin de voir comment l'altérité québécoise de l'œuvre de Gaétan Soucy a été négociée dans le processus de sélection du texte, avant même qu'il soit traduit. Puisque la sélection d'une oeuvre relève en dernière instance de l'éditeur(trice), nous examinerons son rôle et les réseaux internationaux qu'il ou elle établit, ainsi que celui d'autres agents du champ littéraire qui influencent sa décision de faire traduire une œuvre donnée[455].

Rappelons qu'au fil de cette thèse, nous nous sommes déplacée non seulement du macro-texte ou micro-texte, du champ social au champ littéraire, et, qu'au sein du champ littéraire, nous sommes passée de l'observation des traductions (en tant que prises de position), à celle des agents et de leur trajectoire à l'intérieur d'un ou de plusieurs champs. Nous avons également parcouru les différentes phases du transfert littéraire, en nous attardant plus ou moins longuement sur la phase d'initiation – soit l'exportation

---

[453] Parce que soit les agents sont morts et on ne peut pas les interviewer, soit les dossiers sur ces traductions ont été détruits.

[454] Nous avons mené deux entrevues avec les éditeurs : l'une avec l'éditeur espagnol, Akal, et l'autre avec Límits, l'éditeur andorran catalophone. La première était une entrevue orale semi-structurée d'une heure approximativement, basée sur un questionnaire (annexe III) qui avait été envoyé à l'avance à la personne interviewée, Jesús Espino, directeur éditorial d'Akal. L'entrevue a été menée en espagnol et en personne à Madrid, le 14 janvier 2008, et a été enregistrée. La deuxième entrevue présente les mêmes caractéristiques que la première, sauf qu'elle a été menée par courriel. Le questionnaire en catalan (annexe III) a été envoyé par courriel à Maria Àngels Vilana et David Zabala, éditeurs et propriétaires de la maison d'édition Límits, qui y ont répondu par courriel le 4 avril 2008 (il s'agit donc d'une entrevue en ligne et asynchronique). Postérieurement, nous leur avons envoyé un autre courriel pour leur demander de nuancer certaines réponses, ce qu'ils ont fait le 13 avril 2008. Le recours au courrier électronique a pu influencer les réponses de ces éditeurs, car le discours n'est pas aussi spontané par écrit qu'oralement. Enfin, nous avons échangé plusieurs courriels le 28 mars 2008 avec l'agent littéraire Anne-Marie Vallat. Ses réponses ont été partiellement reproduites dans cette section.

[455] Nous laisserons de côté les agents institutionnels qui exercent également une certaine influence sur cette sélection, car ils ont déjà été abordés dans le chapitre 2 de cette thèse, et nous nous concentrerons sur des agents du champ littéraire proprement dit (notamment sur l'éditeur et sur l'agent littéraire).

initiée par des réseaux institutionnels –, la phase de sélection par les éditeurs et d'autres agents du champ littéraire (l'approche de cette section), la phase de production (abordée à partir des textes, des agents ou des deux), et, finalement, la phase de réception. Si nous changeons d'angle, de « position d'observation » (c'est la nature de l'objet et les données disponibles qui déterminent l'angle adopté), c'est pour être en mesure de saisir et de montrer la complexité du transfert abordé sans perdre la vision d'ensemble. Comme il est impossible d'aborder tous les objets de tous les angles, nous changeons le nôtre en même temps que nous passons à un nouvel objet.

Si, en général, les événements historiques « are *made* into a story by the suppression or subordination of certain of them and the highlighting of others » (White, 1998, p. 18), quand il s'agit de construire l'« histoire » d'une traduction, le travail rétrospectif tend très souvent à occulter les phases d'initiation et de sélection de cette traduction, ainsi que les agents qui y interviennent. Or, cette occultation n'est pas délibérée, mais le résultat de la rareté des données que possèdent les chercheurs sur celles-ci, occultation qui serait attribuable au caractère instrumental accordé traditionnellement à la traduction : celle-ci étant perçue comme un outil de passage vers une autre langue plutôt qu'un objet d'étude en soi, les sources qui pourraient aider à expliquer comment elle a vu le jour[456] sont souvent reléguées aux oubliettes, non archivées. Même dans le meilleur des cas, quand la traduction est accompagnée d'un appareil paratextuel (péritextuel ou épitextuel), on ne trouve pas nécessairement des renseignements sur qui a commandé la traduction et pourquoi.

Le dossier de l'éditeur sur la traduction et toute forme de correspondance entre les agents médiateurs (des sources primaires) ayant été détruits, ces renseignements demeurent des souvenirs qui disparaitront avec les agents participants. De plus, tandis que pour étudier la phase de production on peut toujours partir des traductions sans avoir à recourir au discours des traducteurs sur leur propre pratique, dans la phase d'initiation/sélection, où il y a moins de « traces » dans les sources primaires ou secondaires, l'accès aux discours des éditeurs et d'autres agents s'avère important.

[456] Font exception les traductions d'auteurs canonisés ou faites par des auteurs-traducteurs canonisés, lesquelles sont plus souvent abordées par l'histoire et par la critique littéraires.

Buzelin (2004, 2005, 2006, 2007, 2007b) a déjà souligné l'importance des études empiriques *in the making* au sujet du processus de « fabrication » des traductions. Elle aborde non seulement la phase d'initiation et de sélection, mais également le processus de production des traductions, ce qui comble une lacune importante en traductologie. Elle propose donc d'observer les acteurs et leurs pratiques sur le terrain. Bien qu'elle soit extrêmement intéressante, cette méthode ethnographique pose de nombreuses difficultés. Comme le note Buzelin (2007), elle présente des difficultés méthodologiques (investissement important à long terme et objet de recherche en mouvement), des difficultés liées à des questions éthiques (confidentialité des projets exigée par certains éditeurs participants) et des difficultés liées à la subjectivité du chercheur (comment avoir assez de recul critique au moment d'observer des pratiques sur lesquelles notre opinion est plus ou moins formée).

Demeure cependant la question, que Buzelin aborde brièvement, de la volonté/réticence des éditeurs à coopérer dans ce genre de projet de recherche. Or, pour nous, cette réticence a été un obstacle majeur qui a déterminé et limité notre projet de recherche. Si les éditeurs ne veulent pas coopérer avec les chercheurs, s'il n'y a pas d'entrevues, le reste des questions méthodologiques, éthiques, etc. ne se posent même pas. Étant donné que, chez Buzelin, les enquêtes de terrain occupent une place de choix dans la démarche qu'elle propose[457], et non pas seulement une manière de compléter les données obtenues à partir d'autres sources, on peut regretter qu'elle n'ait pas été plus explicite sur la manière dont elle est arrivée à surmonter ces obstacles et qu'elle n'ait pas non plus parlé du réseau dans lequel elle s'insère en tant que chercheure. Le fait qu'elle est professeure à l'université, plutôt que doctorante, et traductrice littéraire, a-t-il eu une incidence sur les rapports qu'elle a su établir avec les éditeurs? Bref, comment a-t-elle procédé? Ces détails auraient été d'une grande utilité à ceux et celles qui tentent d'entreprendre des enquêtes de terrain semblables.

Par ailleurs, dans une présentation (« position paper ») en guise de préparation à la conférence sur les programmes de doctorat en traductologie qui a eu lieu à Vienne en

[457] Il faut préciser qu'elle combine les entrevues et l'observation sur le terrain avec l'étude du matériel écrit (correspondance privée, contrats de traductions, brouillons de la traduction, etc.).

décembre 2008, Susan Bassnett (2008)[458] mettait justement en relief cette (non) volonté des éditeurs à coopérer comme l'un des problèmes majeurs auxquels étaient confrontés les étudiants de doctorat : « the over-reliance on receiving responses from publishers, editors etc. This is a reactive kind of research project and if there are too few responses, the entire thesis can be at risk. »

Notre propre expérience montre que la réticence des éditeurs à coopérer est particulièrement accentuée dans des champs littéraires centraux peu institutionnalisés, où les rapports entre le monde institutionnel ou universitaire et le monde éditorial sont l'exception plutôt que la règle. De plus, comme Buzelin (2007b) le mentionne, le problème ne se pose pas de la même manière pour elle, qui analyse le cas d'éditeurs québécois indépendants, généralement plus réceptifs et accessibles.

Enfin, la méthode ethnographique proposée par Buzelin concerne des projets en cours de réalisation et son applicabilité ne peut donc qu'être limitée pour les études réalisées rétrospectivement, soit la majorité des études de cas en traductologie.

Pour notre part, d'un point de vue rétrospectif, tout en profitant de la contemporanéité de notre objet d'étude et de l'accès aux agents participants – sans pour autant atteindre l'exhaustivité des études empiriques proposées par Buzelin, qui analyse les projets de traductions en cours de réalisation[459] – nous tenterons de rendre compte des « mains principales » qui ont participé au processus de sélection des traductions espagnoles et catalane de Gaétan Soucy. Cela nous permettra d'examiner comment l'altérité québécoise de l'œuvre de G. Soucy, fil conducteur de ce chapitre, a été abordée par les agents médiateurs. Nous espérons également que ce travail d'ordre sociologique servira de matière première pour d'autres travaux en histoire de la traduction, surtout à une époque où le rythme accéléré de la production éditoriale est tel que la destruction rapide touche les livres (faute d'espace, les librairies doivent choisir entre les fonds

[458] « On doctoral research in Translation Studies », 2008. En ligne: http://isg.urv.es/publicity/ts_doc/talks/bassnett.pdf (consulté le 20 décembre 2008).

[459] Buzelin a accès à des données (correspondance privée, contrats de traductions, brouillons de la traduction, etc.) dont l'accès dans les études réalisées rétrospectivement est plus difficile, non seulement parce que les éditeurs ne veulent pas les rendre disponibles, mais surtout parce qu'ils détruisent ces documents après quelques mois. Comme nous l'avons mentionné dans la section 1.2., l'accès à ces données et l'étude détaillée et exhaustive du processus que la démarche proposée par Buzelin permet est un de ses grands mérites.

éditoriaux et les nouveautés), mais également les dossiers des éditeurs sur leurs traductions.

Survol des traductions de Gaétan Soucy en espagnol et en catalan

Traduction	Texte de départ	Date TC	Date TO
La absolución, Barcelona, Andrés Bello	Traduction en espagnol d'Óscar Luis Molina. Titre original : *L'Acquittement*, Montréal, Boréal	**1999**	**1997** (publié chez Le Seuil en 2001)
La nena que li agradaven massa els llumins, Andorra, Edit. Límits,	Traduction catalane de Joan Casas. Titre original : *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal	**2000**	**1998** (publié au Seuil, Paris en 2000)
La niña que amaba las cerillas, Madrid, Akal	Traduction en espagnol d'Óscar Luis Molina. Titre original : *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal	**2001**	**1998** (publié au Seuil, Paris en 2000)
¡Music-hall!, Madrid, Akal	Traduction espagnole d'Esperanza Martínez. Titre original français : *Music-hall!*, Montréal, Boréal	**2004**	**2002** (publié au Seuil en 2002)
La Inmaculada Concepción, Madrid, Akal	Traduction espagnole d'Esperanza Martínez. Titre original français : *L'Immaculée Conception*, Montréal, Lanterna Magica et Boréal en 1999	**2005**	**1994** (publié en France chez Climats en 1995 sous le titre *8 décembre*)
La absolución, Madrid, Akal	Retraduction espagnole d'Esperanza Martínez.	**2008**	**1997**

N.B. La partie en gris correspond à des traductions publiées hors de la période couverte par cette thèse. Leur inclusion permet de montrer la continuité du « projet Soucy » entrepris par Akal.

Si l'on exclut la littérature pour la jeunesse, Gaétan Soucy est de loin l'auteur québécois le plus traduit en Espagne. À l'exception de *La absolución* (*L'acquittement*), la première traduction de Soucy publiée chez Andrés Bello[460], ses traductions espagnoles

[460] Maison d'édition chilienne, qui a des filiales en Espagne et dans d'autres pays. La traduction en question a été imprimée en Espagne. En plus de cette traduction de 1998, Andrés Bello a publié d'autres auteurs québécois du corpus, tels que *Una misión imposible* (1998) de Gilles Marcotte et *¡Yo no fui, lo juro!*, de Bruno Hébert (2000). Les versions originales de ces deux traductions, ainsi que celle de *La absolución* de Soucy, avaient été publiées chez Boréal. Se dessine ici un réseau international Andrés Bello-Boréal, un réseau qui passe par l'agent littéraire Anne-Marie Vallat (qui représente Boréal en Espagne et certains auteurs hispanophones publiés chez Andrés Bello dans le monde), agente sur laquelle nous nous pencherons plus tard.

ont été publiées par la maison d'édition espagnole Akal. Qui plus est, Akal vient de publier en mai 2008 une nouvelle version espagnole d'Esperanza Martínez de *L'acquittement* (Espino, en entretien, 2008). On peut donc déduire que le choix de publier Soucy chez Akal n'est pas arbitraire, mais qu'il s'agit bel et bien d'un projet à long terme où l'éditeur investit sans réserve.

Dans l'entrevue qu'il nous a accordée le 14 janvier 2008, Jesús Espino, directeur éditorial d'Akal, réitère sa satisfaction par rapport à ce placement :

> Nosotros estamos muy satisfechos. No nos arrepentimos en absoluto de haber publicado ninguna de las obras de Soucy y de haber apostado por él tres veces y este año la cuarta [...] La apuesta está clara. [...] a pesar de que no haya habido éxito de ventas[461].

La niña que amaba las cerillas est la traduction de Soucy la plus vendue, à quelque 1300 exemplaires (Espino, 2008), un chiffre qui n'a certainement pas été la raison pour laquelle Akal a continué de publier Soucy. Espino, cependant, se dit qu'il est très conscient que les œuvres littéraires publiées chez Akal sont destinées à un public restreint et que les ventes ne seront jamais celles d'un *best-seller*. En revanche, il en va tout autrement pour la critique.

En effet, hormis les auteurs québécois de littérature pour la jeunesse, Soucy est non seulement l'auteur québécois le plus traduit en Espagne, et ce, par la même maison d'édition (ce qui est d'ailleurs assez exceptionnel dans notre corpus), mais aussi le plus commenté par la critique journalistique espagnole. Dans la presse espagnole, il a fait l'objet d'un total de huit comptes rendus critiques[462], six articles élogieux pour *La niña* dans *El País*, *La Vanguardia* (x2), *El Mundo* (x2), et *Avui,* et deux articles pour *Music-Hall*, l'un dans *El País* (un compte rendu cette fois-ci moins élogieux) et l'autre dans *Avui*. Ce volume d'articles est très élevé comparativement à ce que l'on trouve pour les autres auteurs (hommes) québécois publiés en Espagne.

---

[461] [Nous sommes très satisfaits. Nous ne regrettons pas du tout d'avoir publié aucune des œuvres de Soucy ni d'avoir misé sur lui à trois reprises, une quatrième cette année [...] Le pari est clair [...] bien qu'il n'y ait pas eu de succès de vente.]

[462] Il s'agit notamment de (pour *La petite fille*) « Soucy explora el lenguaje de la infancia en 'La niña que amaba las cerillas' » de Juan Carlos Merino, *La Vanguardia*, 19 avril 2001; « La (inquiétante) intimidad de la familia » d'Isabel Núñez, *La Vanguardia*, 14 septembre 2001; et « Las declinaciones del dolor » de Marcos Giralt Torrente, *El País*, 4 août 2001, « Gaétan Soucy habla sobre la pérdida de la inocencia en su último libro », *El Mundo*, 18 avril 2001 et en catalan « 'Chapeau' Monsieur Soucy », d'Alba Alsina, *Avui*, 5 avril 2001; pour *Music-Hall*, de Marcos Giralt Torrente, « El estupor de existir », *El País*, le 19 fevirer 2005 et d'Alba Alsina encore, « Frankenstein », *Avui*, le 7 avril 2005, p. XX.

Néanmoins, la critique universitaire, « un créneau naturel de réception pour Soucy » (Espino, 2008) ne lui a pas accordé son attention, ce qu'Espino attribue à la « mediocridad pasmosa » [médiocrité stupéfiante] de l'université espagnole : « Hoy por hoy la universidad no recepciona casi nada en este país »[463], ajoute Espino.

D'ailleurs, le choix d'investir dans l'œuvre de Soucy constitue un vrai pari pour Akal, car ce choix n'est pas motivé par l'obtention de subventions d'aucun genre. Même si Akal pouvait demander des subventions pour la traduction internationale au Conseil des Arts du Canada ou à la SODEC, Espino (2008) explique qu'elle ne demande habituellement des subventions que pour des œuvres qui entraînent « un versement considérable » en raison du volume de traduction qu'elles impliquent :

> Todo este tipo de ayudas está muy bien y bienvenidas sean [...], pero en un momento determinado nos será más operativo hacerlo de manera directa y de manera más rápida que entrar en esos trámites en obras que queremos que salgan publicadas con una cierta celeridad y luego porque son cantidades asumibles[464].

C'est le cas de Soucy, pour lequel l'obtention de subventions n'a même pas été envisagée (Espino, 2008). De plus, selon Espino, de manière générale, subordonner la publication d'une œuvre à l'obtention d'une subvention ne fait pas partie de la politique éditoriale d'Akal : « Si hemos tomado la decisión de publicar algo es porque nos interesa »[465]. Le seul appui externe institutionnel que la maison ait reçu concerne la promotion de Soucy en Espagne, dont les frais ont été partagés avec l'Ambassade du Canada en Espagne.

Sans ventes élevées et sans appui institutionnel externe (c'est la valeur « de désintéressement », à court terme, la logique anti-économique qui, selon Bourdieu, caractériserait le champ de production restreinte), qu'est-ce qui a motivé cet intérêt pour Soucy et pour la continuité du « projet Soucy »?

L'idée de traduire cet auteur québécois naît lors de la Foire de Francfort et est influencée par plusieurs personnes qui ont recommandé à Akal la lecture de *La petite fille qui aimait trop les allumettes*[466]. En particulier, Espino (2008) met en relief le rôle

---

[463] [De nos jours, l'université ne « réceptionne » presque rien en Espagne.]
[464] [Tout ce genre d'aides est très bien et bienvenu [...], mais à un moment donné, il est plus pratique de le faire de manière directe, et plus rapide, que d'entrer dans ces formalités pour des œuvres que l'on veut voir publiées avec une certaine célérité et puis, parce qu'il s'agit de sommes qui peuvent être assumées.]
[465] [Si nous avons pris la décision de publier quelque chose, c'est parce que cela nous intéresse.]
[466] Cette médiation s'exerce pour *La petite*, qui est le premier roman de Soucy traduit par Akal. Pour les suivants, puisqu'Akal connaît déjà l'auteur, une telle médiation ne sera pas nécessaire.

central de médiation à Francfort de l'agente littéraire Anne-Marie Vallat (le nom des autres personnes n'a pas été spécifié).

L'agent littéraire, fort probablement en raison de son invisibilité dans le champ littéraire, a rarement été abordé en études littéraires ou en traductologie. Décrit par Buzelin (2006, p. 159) comme « l'incarnation la plus achevée de l'hybridité (et l'impureté) des pratiques éditoriales et littéraires », l'agent littéraire pourrait devenir d'après cette sociologue de la traduction « un nouveau centre de pouvoir » qui exercerait une influence marquée sur le rôle et la marge de manœuvre des éditeurs non seulement dans l'acquisition des droits étrangers, mais aussi dans la vente des droits de traduction pour les auteurs qu'ils représentent (*Ibid.* 2006, p. 161, notre traduction). Pour le moment, cependant, l'influence de ces intermédiaires dans la sélection de titres étrangers à traduire demeure limitée, et donc peu analysée, car, en principe, les éditeurs ne veulent pas perdre leur rôle prestigieux de découvreurs et d'importateurs de littérature étrangère, et parfois, comme l'illustre bien Buzelin (2006, p. 161), le « friendly advice », c'est-à-dire les recommandations d'autres éditeurs homologues ou d'autres personnes qui connaissent bien l'œuvre, exerce plus d'influence que la recommandation de l'agent.

La figure de l'agent littéraire émerge dans les pays anglo-saxons à la fin du XIX^{e} siècle (Fort, 2003, p. 34) et aujourd'hui, dans des pays comme les États-Unis et l'Angleterre, 90 % des éditeurs n'acceptent que des manuscrits qui sont d'abord passés par un agent littéraire (Fort, 2003; Merle d'Aubigné, 2002). La situation dans le reste de l'Europe est bien différente. En France, par exemple, les agents qui représentent des auteurs français n'existent presque pas (Fort, 2003), et encore moins ceux qui représentent en France des auteurs étrangers, car l'agent imposerait des conditions que les éditeurs français ne sont pas prêts à accepter. Anne-Marie Vallat (citée par Fort, 2003, p. 35) l'explique dans l'extrait suivant :

> En Francia, a diferencia de otros países, la ley dice que el contrato es de la misma duración que la propiedad intelectual, que es de 70 años, y ésa es una de las razones por las que no cuaja el agente; primero, porque los autores sólo recuperan el 50% de cualquier derecho secundario, como televisión o traducciones, y las editoriales no quieren perder esas prebendas; segundo, si los agentes hacen contratos, van [sic] a ser por tiempo limitado, mientras que las editoriales francesas tienen contratos ilimitados, para toda la vida, siempre que se cumpla con las cláusulas: si se cumplen, aunque vendan tres ejemplares, hay muchos casos en que no hay forma de recuperar los derechos, y ése es el problema[467].

[467] [En France, à la différence d'autres pays, la loi dit que le contrat a la même durée que la propriété intellectuelle, qui est de 70 ans, et voilà une des raisons pour lesquelles le métier d'agent ne marche pas;

L'Espagne se trouve à mi-chemin de la France et des pays anglo-saxons : le rôle de l'agent – ou plutôt de l'agente, car il s'agit majoritairement des femmes (Fort, 2003) – est relativement récent et n'est pas aussi central qu'aux États-Unis, mais il acquiert de plus en plus d'importance. Les premières agences qui ont ouvert leurs portes en Espagne dans les années 60 sont l'agence littéraire ACER, puis celle de Carmen Balcells, l'agente littéraire la plus connue dans le monde hispanophone. Devenue « terror de editores y consuelo de autores » (Fort, 2003, p. 34), c'est elle qui a représenté les auteurs du « boom » latino-américain, tels que Vargas Llosa et García Márquez, et c'est elle qui, pour la première fois, a changé à l'échelle mondiale les règles du jeu en établissant des limites géographiques et temporelles dans les contrats entre les auteurs et les éditeurs, car auparavant les romans se vendaient à un éditeur partout et en tout temps (Ayén en entrevue avec Carmen Balcells, 2006).

Aujourd'hui, il existe une quarantaine d'agences littéraires en Espagne. D'après Merle d'Aubigné (2002, p. 30), qui dirige la légendaire agence ACER depuis 1989, la « démocratisation de la littérature », les conglomérats éditoriaux, la volonté de professionnalisation de l'auteur espagnol, ainsi que l'instabilité du secteur sont à l'origine de cette évolution.

Les fonctions des agents littéraires en Espagne sont normalement de deux types (Merle d'Aubigné, 2002). D'une part, la représentation d'auteurs hispanophones, dont des auteurs d'ordre divers : des auteurs d'expression espagnole consacrés qui ne veulent pas s'occuper des fastidieuses affaires administratives ou juridiques; des auteurs débutants espagnols qui espèrent que les agents littéraires découvriront leur talents et les recommanderont aux éditeurs dont le catalogue s'adapte à leur œuvre; ou enfin, des auteurs latino-américains qui considèrent « que hay que pasar por España para estar vinculado al mundo internacional del libro »[468] (*Ibid.*, p. 32) . L'autre fonction consiste à représenter des éditeurs étrangers. À ce propos, Merle d'Aubigné (*Ibid.*, p. 31) souligne

---

d'abord, parce que les auteurs ne récupèrent que 50 % des droits subsidiaires, comme la télévision ou les traductions, et les maisons d'édition ne veulent pas perdre ces prébendes; deuxièmement, si les agents font des contrats, c'est pour un temps limité, alors que les maisons d'édition françaises ont des contrats illimités, pourvu que les clauses soient respectées : si on s'y conforme, même s'ils en vendent trois exemplaires, dans beaucoup de cas, il est impossible de récupérer les droits, et voilà le problème.]

[468] [Qu'il faut passer par l'Espagne pour être lié au monde international du livre.]

que l'Espagne – l'un des pays qui publie le plus de titres par an, environ 70 000 (Pérez, *ABC*, 31 décembre 2006) – représente pour les éditeurs étrangers un marché très important, car il est conçu non seulement comme marché national, mais comme un pont vers les lecteurs de l'Amérique latine et des États-Unis.

Pour revenir à l'agent littéraire, c'est en fait en tant que représentante de l'éditeur étranger québécois que l'on peut expliquer la participation de l'agente littéraire Anne-Marie Vallat à l'entreprise de la traduction de Gaétan Soucy en Espagne. Vallat représente Boréal en Espagne et au Portugal et sa recommandation à Akal lors d'une Foire de Francfort semble avoir eu une grande l'influence sur la décision de l'éditeur d'entreprendre la lecture de *La petite fille* (Espino, en entretien 2008) : « del criterio de Anne-Marie nos fiamos mucho » [nous faisons vraiment confiance à l'avis d'Anne-Marie], avis auquel il ajoute celui d'autres personnes « que nos suelen aconsejar en materia de literatura » [qui nous conseillent d'habitude en matière de littérature], ainsi que le « sello de garantía » [sceau de garantie] que représente la publication du roman en France par Le Seuil (Espino, 2008). Toutes ces formes de recommandation, suivies de la lecture du roman par Akal, conduiront à la décision finale de la maison de proposer la traduction du roman à Óscar Luis Molina (il avait déjà traduit *L'acquittement* de Soucy chez Andrés Bello[469]), et enfin à publier la traduction.

La recommandation de Vallat est donc importante, mais ce n'est pas la seule à avoir eu un poids et surtout, il ne faut pas oublier que la décision finale relève toujours de l'éditeur. Le rôle de Vallat ne se limite pas non plus à la recommandation initiale et à l'envoi du roman à l'éditeur : c'est elle qui gère tous les aspects juridiques et administratifs liés aux droits de traduction (elle prépare le contrat de cession des droits de traduction, s'assure que les clauses du contrat sont respectées, s'occupe des droits subsidiaires pour les éditions de poche, adaptations cinématographiques, etc.). Tandis qu'Espino mettait en relief l'importance qu'Akal attribue à l'avis de Vallat et, par extension, à son rôle dans la « découverte » ou l'introduction de Soucy en Espagne, pour

[469] Par la suite, Akal changera de traducteur et commandera les autres traductions à Esperanza Martínez Pérez, qui retraduira aussi *La absolución* : il y avait « une série de nuances, des rythmes et des précisions qui pouvaient être améliorés » (Espino, 2008). Cette question resterait, cependant, à analyser plus en profondeur. Nous n'insisterons pas davantage sur les traducteurs hispanophones de Soucy (nous disons *hispanophones* parce qu'Óscar Luis Molina est chilien), car ils n'ont eu aucun rôle dans la phase de sélection abordée dans cette section, se limitant à accepter l'offre d'Akal.

sa part Anne-Marie Vallat (communication personnelle, 28 mars 2008) affirme que son rôle s'est limité à la gestion des droits de traduction et que sa recommandation par rapport à Soucy ne constitue pas une initiative personnelle, mais plutôt la continuation en Espagne de la tâche de promotion de Boréal, maison qu'elle représente à l'échelle internationale. Elle insiste pour dire que son agence « [ha] hecho la prospección [de Soucy] en su momento como la hacemos para todos los libros cuyos derechos gestionamos »[470] : aucun intérêt personnel pour l'auteur ni pour la littérature québécoise en général ne semble ici être en jeu. Elle précise toutefois que « nuestra labor en lengua española es distinta porque vamos descubriendo autores por los manuscritos que nos proponen »[471]. En effet, en France elle a frayé le chemin d'auteurs de langue espagnole, tels que Lucía Etxebarría, Juan Manuel de Prada, Juan José Millás, Federico Andahazi, Laura Esquivel et Ángeles Mastretta.

Pourquoi voudrait-elle banaliser l'importance de son rôle en ce qui concerne Soucy tandis que l'éditeur le valorise? Serait-ce pour éviter de répondre aux questions que nous lui avons envoyées, qui se concentraient surtout sur son rôle dans l'introduction de Soucy sur la scène espagnole? En disant que celui-ci s'est limité à la gestion des droits de traduction, elle n'avait pas à parler davantage sur sa fonction dans ce projet de traduction; elle n'avait pas non plus à consulter un dossier qui datait de presque dix ans, une tâche qui risquait de lui prendre plus de temps qu'elle ne pouvait/voulait consacrer à notre questionnaire...

Quoi qu'il en soit, quelque triviale que soit sa tâche, il est clair que Vallat connaît très bien le secteur éditorial espagnol et qu'elle a un grand nombre de contacts qui lui permettent d'établir des rapports avec les éditeurs. Sa connaissance spécifique de ce secteur littéraire lui permet également non seulement de prédire si le livre présente un intérêt pour le lectorat espagnol, mais également de savoir quel éditeur est le plus adéquat pour la publication d'un titre donné. À l'image d'un grand nombre d'éditeurs étrangers, Boréal choisit un agent situé en Espagne qui a une bonne connaissance du marché local en question pour le représenter. Vallat a su encourager des alliances entre

[470] [nous avons fait la prospection (du marché pour l'œuvre de Soucy) à un moment donné comme nous l'avons faite pour tous les livres dont nous gérons les droits.]
[471] [notre tâche en langue espagnole est différente parce que nous découvrons des auteurs à mesure que nous recevons les manuscrits qu'ils nous proposent.]

deux maisons d'édition qui ont en commun leur taille moyenne[472], mais aussi le fait d'être toutes les deux des maisons d'édition indépendantes. Vallat a donc pu voir le potentiel du réseau international littéraire Boréal-Akal.

Laissant de côté cette multiplicité d'agents médiateurs qui influencent la décision de l'éditeur, nous pouvons affirmer que d'autres motivations d'ordre divers l'ont également influencée. La plus importante est, selon Espino (*Ibid.*), liée aux « valeurs littéraires de l'œuvre », en particulier, sa structure et son langage innovateur (*Ibid.*). Suit la thématique existentialiste et universelle de l'œuvre, « una obra internacional que no está limitada a un contexto local concreto »[473] (*Ibid.*). Sur une échelle en ordre croissant d'importance[474] de 1 à 5, Espino attribue 5 points à ces deux premiers aspects et 2 points à la thématique féministe de l'œuvre (que nous avons abordée dans le chapitre 3 et sur laquelle nous ne reviendrons pas ici).

En revanche, lorsque nous avons interrogé Espino sur l'importance attribuée au fait que Soucy est un auteur québécois et donc issu d'une littérature minoritaire ou périphérique, il a déclaré n'accorder aucune importance à cet aspect et a catégoriquement rejeté la présence d'étiquettes en littérature :

> Ni creemos en el concepto de literaturas minoritarias ni literaturas de género ni creemos que sea mejor o peor una obra porque la escriba alguien que sea de una minoría étnica o una minoría religiosa, que sea mujer, homosexual ni nada en absoluto. Los escritores son buenos o malos. [...] Las etiquetas no me impulsan a tomar una decisión a favor o en contra de una obra[475].

Cette volonté de ne pas marquer les œuvres littéraires ou les auteurs se reflète clairement dans la classification de la traduction par l'éditeur. Sur la bande de couverture des traductions espagnoles de Soucy, on le (re)présente comme un « escritor de lengua francesa » (on indique quand même son lieu de naissance, Montréal), plutôt que comme auteur québécois ou canadien, voire francophone (une étiquette qui a fait couler

---

[472] Akal a un chiffre d'affaires de 2,4 millions d'euros pour l'an 2002, et les maisons d'édition ayant un chiffre d'affaires entre 2,4 et 1,8 millions d'euros sont considérées de taille moyenne (Comercio Interior del Libro en España, cité par Otero, 2004, p. 23). Nous n'avons pas pu obtenir des renseignements sur le chiffre d'affaires exact de Boréal, car d'après l'Association nationale des éditeurs de livres du Québec, il s'agit d'une information confidentielle...

[473] [Une œuvre internationale qui n'est pas limitée à un contexte local particulier.]

[474] C'est-à-dire 1. Sans aucune importance; 2. Peu important; 3. Important; 4. Très important; 5. Crucial. Voir en annexe 3 les questions posées à Espino lors de notre entretien avec lui.

[475] [Nous ne croyons ni aux concepts de littératures minoritaires ou de genre ni qu'une œuvre soit meilleure ou pire pour le simple fait d'être écrite par quelqu'un issu d'une minorité ethnique ou religieuse, par une femme, un homosexuel, etc. Les écrivains sont bons ou mauvais. [...] Les étiquettes ne m'encouragent pas à prendre une décision pour ou contre une œuvre.]

beaucoup d'encre) et on insiste également sur sa reconnaissance internationale. De même, on met en relief la dimension universelle et existentialiste de son œuvre (par exemple, *Music-Hall* est décrite sur la quatrième de couverture comme « uno de los cantos más puros jamás escritos sobre el sufrimiento mental, la soledad humana y el estupor de existir »[476]), ainsi que l'aspect novateur de la langue (la langue de *La niña* est « una lengua titubeante y deslumbrante » [langue titubante et éblouissante] une « fiesta del lenguaje » [fête du langage]).

Ces mêmes éléments sont repris dans les comptes rendus critiques parus dans la presse espagnole. Comme *La niña que amaba las cerillas*, *Music-Hall* traite de « los conflictos básicos del ser humano [...] la soledad y el sufrimiento de existir » [les conflits de base de l'être humain [...] la solitude et la souffrance d'exister] (Giralt, *El País*, 19 février 2005). La langue titubante et éblouissante et la syntaxe peu commune de *La niña* font également l'objet de beaucoup de commentaires dans ces articles critiques. Bien que Soucy soit généralement (re)présenté comme un auteur canadien (jamais québécois), on souligne à plusieurs reprises « la visée littéraire universelle » de son œuvre :

> Soucy se mostró sorprendido de la buena acogida que su novela está teniendo a nivel internacional (ya ha sido traducida a diez idiomas). En cualquier caso, explicó que quizás esto se deba a que aunque es un libro ambientado en Quebec tiene una pretensión literaria universal. "Este es el caso de la literatura de García Márquez y Sabato, que aunque escriben obras localistas, por su nivel poético trascienden", concluyó (*El Mundo*, 18 avril 2001)[477].

Soucy, pour sa part, avait insisté à plusieurs reprises en France sur son point de vue universel : « J'essaie d'écrire d'un point de vue universel. On a trop longtemps voulu donner la parole à nos fausses singularités au lieu de toucher à notre véritable singularité qui est plus étrange et plus épeurante qu'on ne voudrait le croire » (cité par Meudal, *Le Monde,* 19 mars 1999). Cette visée universelle serait, selon la critique espagnole (et selon l'éditeur), à l'origine du succès de *La petite fille*. À cet égard, Merino, dans *La*

---

[476] [un des chants les plus purs jamais écrits sur la souffrance mentale, la solitude humaine et la stupeur d'exister.]

[477] [Soucy s'est montré surpris du bon accueil de son roman au niveau international (il a déjà été traduit en dix langues). Quoi qu'il en soit, selon lui, cela peut être attribuable au fait que, même si le livre est situé au Québec, il a une visée littéraire universelle. « C'est le cas de la littérature de García Márquez et de Sabato, qui, même s'ils écrivent des œuvres localistes, celles-ci, en raison de leur niveau poétique, sont transcendantes », a-t-il conclu.]

Vanguardia (19 avril 2001) remarque qu'il n'est pas habituel qu'un livre canadien écrit en français connaisse pareille diffusion et accueil.

En contraste, on observe que la manière dont la traduction catalane de *La petite fille* (*La nena que li agradaven massa els llumins*) a été étiquetée et introduite dans le champ littéraire catalan par la maison d'édition andorrane Límits[478] est fort différente. Au centre même de la couverture figure la mention « Traduït del francès del Quebec per Joan Casas », une référence explicite au français québécois presque inexistante dans le reste des traductions de notre corpus (hormis certaines traductions catalanes de la littérature pour la jeunesse publiées par La Galera, que nous analyserons plus tard). Comme l'indique Glissant (1996, p. 112), « le ressortissant de la langue dominée est davantage sensible à la problématique des langues ». Ainsi, l'éditeur de Límits, en raison de la situation dominée du catalan, serait plus enclin à penser la langue et à relever cette différenciation linguistique[479]. Or, dans *La petite fille,* à côté des québécismes et des usages syntaxiques propres au Québec, on trouve également un grand nombre de néologismes, des mots d'enfants, des pataquès, des associations incongrues, des proverbes déformés, des archaïsmes, des formules dans un français châtié, etc.[480]. Pour sa part, Soucy avoue être plus influencé par sa fille, bilingue en japonais-français, qui parle le français avec des structures syntaxiques japonaises, que par le français du Québec en tant que tel (Soucy, cité par Meudal, *Le Monde,* 19 mars 1999). La variété québécoise n'est donc pas le trait central ou unique de la langue employée par Soucy et, en tout cas, l'emploi du vernaculaire québécois est perçu comme un « espace de fiction plus que de friction » (Gauvin, 2004, p. 129).

---

[478] Límits est une maison d'édition située dans le micro-pays d'Andorre. Malgré la publication de cette traduction catalane hors de l'espace politique de la Catalogne, nous l'avons incluse dans notre corpus en raison de l'appartenance de la littérature andorrane en catalan (littérature régionale peu diffusée) au champ littéraire catalan. D'ailleurs, la plupart des exemplaires de cette traduction se sont vendus en Catalogne (Vilana et Zabala, en entrevue électronique, 4 avril 2008).

[479] D'autres raisons plus biographiques mentionnées par Vilana et Zabala (2008) expliquent cette mention dans la traduction catalane : Vilana dit qu'elle a fait ses études en France et qu'en France on indique souvent l'origine spécifique de la traduction « traduit de l'anglais américain », « de l'espagnol du Mexique », etc., pratique peu fréquente en Espagne. Elle explique également qu'elle a abordé la question avec Zabala, formé en Espagne, et donc peu habitué à ce genre de référence et qu'avec le traducteur, et ils se sont mis d'accord pour l'inclure « en raison des particularités du texte original, sa langue très localiste (et des problèmes de traduction auxquels le traducteur a dû faire face) ».

[480] Pour une analyse approfondie de la langue dans *La petite fille,* voir l'article d'André Durant (2007) dans *Comptoir littéraire.* En ligne : http://www.comptoirlitteraire.com (consulté le 9 juillet 2008).

Quoi qu'il en soit, ce geste pourrait signaler une certaine volonté de relever la spécificité québécoise, manifestement absente du *branding* de la traduction espagnole d'Akal, qui, au contraire, veut éviter des références à toute forme de spécificité, nationale ou autre. Quand nous avons posé la question à Maria Àngels Vilana et à David Zabala (éditeurs et propriétaires de Límits), la réponse n'a pas été aussi catégorique que celle d'Akal. Tandis que, sur une échelle de 1 à 5, Espino avait indiqué 1 et avait montré un rejet catégorique à la présence d'étiquettes en littérature, Maria Àngels Vilana et David Zabala (en entretien électronique, 4 avril 2008) ont indiqué 2 : il s'agit d'un critère peu important, mais d'un critère quand même (surtout si l'on considère qu'ils ont également indiqué 2 en ce qui concerne l'importance attribuée à l'accueil du roman en France). Cependant, face à une question aussi explicite que celle que nous avons posée et étant donné qu'il s'agit d'un éditeur autonome, au sens bourdieusien du terme – Vilana et Zabala (*Ibid.*) expliquent, en effet, que « com que no vivim de l'editorial, només traduïm textos de gran qualitat literària[481] » – peut-on admettre ouvertement qu'un critère qui n'est pas littéraire, mais plutôt lié à une sympathie politique et identitaire, pourrait avoir motivé leur décision de traduire Soucy? Ce qui est clair, c'est que le rapport à la spécificité québécoise n'est pas le même pour l'éditeur espagnol que pour l'éditeur catalan.

Néanmoins, comme pour Akal, chez Límits, les principales raisons qui ont motivé le choix de faire traduire Soucy sont avant tout d'ordre littéraire, en particulier, « l'originalitat de l'escriptura i de la temàtica; la destresa amb què l'autor va descabdellant els enigmes i misteris de la trama »[482] (Vilana et Zabala, en entrevue électronique 2008). Cette fois, aucun médiateur n'intervient : c'est Vilana qui découvre l'œuvre grâce à l'émission française « Bouillon de culture » (animée par Bernard Pivot) et à plusieurs articles publiés dans des revues françaises. C'est elle donc qui recommandera la lecture de l'œuvre et, Zabala étant d'accord avec elle, ils proposeront la

[481] [Comme nous ne vivons pas de cette maison d'édition, nous ne traduisons que des textes d'une grande qualité littéraire.]
[482] [l'originalité de l'écriture et de la thématique; l'habileté avec laquelle l'auteur développe progressivement les énigmes et les mystères de la trame.]

traduction à Joan Casas, écrivain, critique, dramaturge et traducteur de renom sur la scène culturelle catalane[483].

Puisque Límits est une petite maison d'édition qui publie dans une langue ayant un nombre limité de locuteurs et qui, de surcroît, ne publie que des traductions d'auteurs non commerciaux, elle doit souvent avoir recours à des subventions d'aide à la traduction pour, à tout le moins, couvrir les frais de production que les ventes risquent de ne pas couvrir. Les éditeurs de Límits ont en effet demandé deux subventions : l'une au Conseil des Arts du Canada, l'autre au Ministère du tourisme et de la culture du Gouvernement d'Andorre. À cet égard, Vilana et Zabala (2008) affirment que « La subvenció va ser una gran ajuda, però hauríem apostat per aquesta obra de totes maneres »[484]. La traduction s'est vendue à quelque 400 exemplaires, mais comme l'indiquent les éditeurs de Límits : « Tanmateix considerem que és un llibre per a lletraferits i ja pensàvem que les vendes serien reduïdes »[485] (rappelons qu'Akal avait fait la même remarque). D'ailleurs, ce chiffre n'est pas insignifiant si on le compare avec celui de la traduction espagnole, soit 1 300 exemplaires, et ce, même si l'espagnol est une langue super-centrale (Calvet, 1999). Les éditeurs de Límits se montrent quand même satisfaits de la publication du roman. Pour eux (étant donné qu'ils ne vivent pas du monde de l'édition), leur satisfaction dépend de la « qualité » (un critère qu'ils ne définissent pas) de la traduction et des bonnes critiques (Vilana et Zabala, 2008) : « sovint les bones crítiques acompanyen les nostres traduccions i això ens satisfà. Si a més a més algun títol té èxit el plaer és absolut »[486] (*Ibid*, 2008). En fait, le journal catalan *Avui* (Alsina, 5 avril 2001) fait l'éloge non seulement de l'œuvre, mais mentionne explicitement la traduction, ce qui est assez rare dans les comptes rendus critiques portant sur des traductions :

> Serà molt difícil fer-los veure la grandesa d' aquesta obra sense explicar-los res més de l'argument, però potser els podré convèncer si els dic que, una part importantíssima de la seva genialitat rau en

[483] Pour plus de renseignements sur Joan Casas, voir http://www.pencatala.cat/ctdl/autors_catalans/joan_casas/. Nous ne nous pencherons pas sur lui, car il n'a eu aucun rôle dans la phase de sélection ici abordée.

[484] [La subvention est d'une grande aide, mais nous aurions misé sur cette oeuvre de toute façon.]

[485] [Il va sans dire que nous considérons qu'il s'agit d'un livre pour les littéraires et nous savions déjà que les ventes seraient limitées.]

[486] [souvent les bonnes critiques accompagnent nos traductions et cela nous satisfait. Si, de plus, quelques titres ont du succès, le plaisir est complet]

> el llenguatge de l' autor, al qual només se li pot dir Chapeau, Monsieur Soucy (i del traductor, Joan Casas, que ha fet una gran feina. Chapeau, també)[487].

Ce genre d'entreprise d'édition répond à une logique clairement anti-économique, d'autant plus que ses propriétaires ne comptent pas sur les profits comme un gagne-pain, une logique plus anti-économique que celle d'Akal, dont l'éditeur (Espino, 2008) reconnaissait que, tout compte fait, il ne faut pas oublier qu'une maison d'édition est aussi une affaire (*Ibid.*). Dans le cas d'Akal, c'est en fait la vente de manuels scolaires et d'ouvrages de référence qui permet d'investir dans des œuvres littéraires qui risquent de ne remporter aucun ou peu de profits.

Enfin, Vilana et Zabala (2008) signalent l'existence de la traduction espagnole de *La petite* comme un obstacle qui aurait entravé les ventes de la traduction catalane[488]. L'édition catalane paraît quand même quelques mois avant l'édition espagnole, mais les éditeurs de Límits (*Ibid.*) expliquent que :

> Segurament no hauríem publicat l'obra si l'edició d'Akal hagués sortit amb anterioritat [abans de l'édició en català]. De fet, quan nosaltres vam sol·licitar els drets en català, els drets en castellà encara no estaven venuts. Vam saber que hi hauria una edició en castellà poc abans de treure la nostra[489].

Le fait de publier la version catalane n'est donc pas une claire prise de position identitaire (comme était le cas, par exemple, pour *Puta*), mais plutôt le résultat d'un concours de circonstances.

La dernière série de facteurs qui ont motivé le choix de faire traduire Soucy touche au succès du roman (de critique et de vente) au Québec et en France. Tandis que Límits accorde une importance relative (2 à l'échelle du questionnaire) à l'accueil favorable de *La petite fille* en France et au fait que le roman ait été en lice pour des prix français (notamment le prix Renaudot), Vilana et Zabala (2008) n'ont pas répondu à la question portant sur l'accueil du roman au Québec; selon eux, cette question n'est pas

---

[487] [Il sera très difficile de vous faire voir la valeur de cette œuvre sans rien vous dire de l'argument, mais peut-être pourrais-je vous convaincre en vous disant qu'une partie très importante de son génie réside dans le langage de l'auteur, auquel on pourrait dire Chapeau [en français dans l'original], Monsieur Soucy (et du traducteur, Joan Casas, qui a fait un beau travail. Chapeau aussi).]

[488] Bien qu'en Andorre le catalan soit la seule langue officielle depuis 1993, comme dans le reste des territoires catalophones où circule la traduction catalane en question, l'espagnol est une langue super-centrale qui « menace » l'usage du catalan (sauf pour la ville d'Alghero, en Sardaigne, où c'est l'italien qui fait concurrence au catalan).

[489] [Probablement qu'on n'aurait pas publié l'œuvre si l'édition d'Akal avait vu le jour avant l'édition catalane. En fait, quand on a demandé les droits en catalan, les droits en espagnol n'avaient pas encore été vendus. On a appris qu'il existait une édition espagnole peu avant que la nôtre voie le jour.]

pertinente : mais nous avons vu antérieurement que Maria Àngels Vilana avait pris connaissance du roman grâce à une émission télévisée française et des revues françaises, et avait décidé de lire le roman sans être nécessairement au courant de son accueil au Québec. Toutefois, sur la bande de couverture, Límits met en relief le succès critique du roman non seulement en Europe, mais aussi au Canada. Pour les prix, l'éditeur ne mentionne que des prix québécois (le prix du Salon du livre de Montréal et le Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec), sans souligner que le roman a été en lice pour le prix Renaudot. Ainsi, même si, dans une première phase, l'accueil du roman au Québec n'a pas eu de poids dans sa prise en considération, il n'en reste pas moins que l'éditeur reconnaît la valeur légitimatrice de la critique québécoise dans une phase ultérieure, notamment dans la classification ou étiquetage de la traduction.

En ce qui concerne Akal, les réponses de l'éditeur à cet égard nous semblent ambivalentes. Il donne 3 points à l'accueil du roman en France en tant que facteur motivant la décision de le traduire et le même pointage à l'accueil du roman au Québec. C'est dire que l'éditeur semble attribuer la même importance de légitimation au champ littéraire québécois qu'au champ littéraire français. Cela dit, on trouve dans son discours des indices qui nous portent à croire le contraire. Par exemple, Espino (2008) a commencé notre entrevue en disant que lors de la Foire de Francfort on leur avait parlé « de un autor de Quebec, *pero* (c'est nous qui soulignons) que había escrito una novela que tuvo mucha repercusión en Francia » [d'un auteur du Québec, *mais* qui a eu un grand retentissement en France]. Si cette affirmation était purement descriptive, pourquoi ne pas dire « un auteur québécois ET qui a eu un grand retentissement en France »? L'emploi de la conjonction adversative *PERO*, ne signalerait-il pas l'expression d'un « inconvénient », inconvénient qui serait compensé ou neutralisé par la reconnaissance de l'auteur en France, c'est-à-dire par ceux qui décrètent ce qui vaut d'être lu?

Par la suite Espino (2008) affirme que Le Seuil avait publié *La petite fille* en France et qu'il s'agit d'un sceau de garantie (*Ibid.*). Il réitère à plusieurs reprises lors de l'entrevue la confiance que sa maison d'édition accorde à l'avis de l'éditeur français. D'ailleurs, le seul fait qu'Espino soit parfaitement au courant que c'est Le Seuil qui a réédité le roman en France, alors que lui a acheté les droits de traduction à Boréal, est en soi révélateur du poids attribué à l'avis des agents du champ littéraire français, comme

s'ils étaient les seuls capables d'octroyer une sorte de « certificat de littérarité » (Casanova, 2002, p. 14). En revanche, les références à la place centrale qu'occupe Boréal sur la scène éditoriale québécoise ou son pouvoir de légitimation au sein du champ littéraire québécois ne sont jamais évoquées lors de l'entrevue avec Espino, pas plus que l'accueil des romans de Soucy par la critique québécoise. Bien qu'Espino n'ait pas voulu accorder consciemment plus de valeur de légitimation à la critique d'un champ périphérique par rapport à celle d'un champ central, son discours oral et spontané montre à quel point il a intériorisé les hiérarchies qui ordonnent le champ littéraire mondial et orientent l'économie des échanges symboliques.

Tournons-nous maintenant vers le dernier sous-corpus examiné dans cette thèse, celui de la littérature québécoise pour la jeunesse en traduction espagnole et catalane.

5.1.3 *Flagging the nation* : la traduction de la littérature québécoise pour la jeunesse en Espagne

La littérature québécoise pour la jeunesse (désormais LJ) constitue depuis la fin des années 70, mais surtout depuis le début des années 80, un sous-champ littéraire à part entière : ce dernier possède ses acteurs spécifiques, ses maisons d'édition, ses revues, ses prix, ses « classiques », etc.

Comme l'écriture des femmes et l'écriture migrante analysées auparavant, la LJ constitue un sous-champ (Boisclair, 2004), mais cette fois c'est l'âge de ses destinataires qui fonde sa spécificité. Généralement, elle s'adresse à un lectorat dont l'âge maximal est d'environ quinze ans (*Dictionnaire du littéraire,* 2002, p.175). Nous n'entrerons pas ici dans les détails du public potentiel que l'écrivain a en tête au moment d'écrire. La question de savoir s'il s'agit de livres considérés *a posteriori* comme appropriés pour la jeunesse ou d'œuvres conçues *a priori* pour un public jeune importe peu. Dans le cadre de cette thèse, nous retiendrons tout simplement des œuvres qui ont été classées dans la catégorie des livres-jeunesse par les éditeurs, puis par les libraires et les bibliothécaires, et enfin, par la critique.

À mi-chemin entre les sphères pédagogique et littéraire, la LJ est généralement considérée comme un sous-champ dominé qui n'appartient pas à la « vraie littérature ». Comme le dit Le Brun (1998, p. 45), même si elle est diversement reconnue selon les pays et les cultures, « l'écriture destinée aux jeunes lecteurs consacre rarement un auteur ».

Au Québec, en particulier, où la production pour la jeunesse représente un pourcentage important de la production éditoriale[490], les auteurs de ce sous-champ se

[490] Il est extrêmement difficile de donner des chiffres exacts : Dominique Demers (1994) affirme que le livre pour la jeunesse représente 35 % de la production québécoise annuelle, c'est-à-dire qu'un livre sur trois publié au Québec s'adresse aux enfants ou aux adolescents. Elle ne donne cependant pas de sources officielles ni ne spécifie à quelles années correspondrait ce pourcentage. Pour sa part, Madore (1998, p. 127) donne des chiffres par rapport à la LJ pour l'année 1996, mais prévient son lecteur que ceux qui sont fournis par le ministère de la Culture et des Communications du Québec (pour qui la LJ représente 17 % de la production totale québécoise et le tiers de la production littéraire) diffèrent d'autres sources. Selon Statistiques Canada, en 1996, 14 % des ouvrages publiés au Québec sont des livres pour les jeunes, tandis que les chiffres de la Bibliothèque nationale du Québec montrent que 5 % (469/9022) des titres, livres et brochures incluses (une brochure étant une publication imprimée non périodique de moins de 49 pages, selon la norme ISO 9707 : 1991, F), sont des ouvrages pour la jeunesse. Selon Madore, cet écart

plaignent de l'attitude condescendante de la critique littéraire à leur égard et de leur manque de visibilité. Le discours que l'on trouve dans les pages de la revue *Lurelu*, vouée exclusivement à la promotion de la littérature québécoise pour la jeunesse, en offre une belle illustration : elle présente clairement un discours d'auto-légitimation et de défense qui insiste sur les difficultés spécifiques de cette écriture et qui remet en question les préjugés selon lesquels cette littérature serait plus facile, en plus de n'être parfois qu'un simple rite de passage pour l'écrivain qui veut accéder au champ littéraire général.

Si les agents de ce sous-champ sont généralement dépourvus de capital symbolique, il en va autrement pour le capital économique. Selon Le Brun (1998, p. 60) : « La littérature québécoise pour la jeunesse est la littérature la plus lue, si l'on en croit les chiffres de vente et de prêt ». En 1993, dans un article de la revue *Lurelu* (Sernine, 1993, p. 4), Suzanne Thibault montrait avec complaisance l'évolution positive de ce secteur : « Voilà dix ans, seuls les audacieux se lançaient en littérature de jeunesse; aujourd'hui c'est un marché viable, très viable, presque un impératif. Pourquoi? Les libraires vous le diront : les jeunes Québécois lisent des romans québécois, contrairement à leurs aînés ». Au nombre élevé de titres s'ajoute le fait que le tirage moyen d'un livre pour la jeunesse québécois, ainsi que le nombre de rééditions et de réimpressions, est beaucoup plus élevé que celui d'un auteur « pour les adultes » (Le Brun, 1998; Madore, 1998)[491].

En ce qui concerne leur capital symbolique, il a toutefois fallu que les agents de ce sous-champ mettent en place diverses stratégies d'auto-légitimation afin de conquérir une place plus centrale au sein du champ littéraire général québécois : il s'agit pour eux de créer leurs propres instances de production, de légitimation et de consécration. Mentionnons, par exemple, la création en 1978 de la revue *Lurelu, la seule revue consacrée à la littérature québécoise pour la jeunesse*, créée sous les auspices de l'organisme Communication-Jeunesse[492]. S'y ajoutent des prix, aujourd'hui nombreux, le

---

serait attribuable aux catégories de livres et d'éditeurs considérées. Nous avons observé également des divergences semblables pour d'autres années.

[491] Ici encore, les chiffres varient selon les sources, mais, pour l'année 1998 figurant dans « Statistiques de l'édition au Québec », le tirage moyen pour les livres-jeunesse est de 5542 exemplaires, tandis que celui des romans pour les adultes est de 1796.

[492] Fondé en 1971, l'organisme Communication-Jeunesse est voué à la promotion de la littérature québécoise pour la jeunesse et encourage la communication entre tous les professionnels œuvrant dans ce domaine : libraires, éditeurs, écrivains, illustrateurs, bibliothécaires, critiques, etc. Son but est aussi de stimuler la publication et de revaloriser la LJ.

plus convoité étant celui du Gouverneur général du Canada, mis en place en 1987 à l'intention de la littérature pour la jeunesse. La littérature pour la jeunesse se constitue également en champ de recherche universitaire et se voit de plus en plus représentée dans les articles, les thèses et les monographies.

En fait, ces stratégies rappellent celles qui ont été étudiées au chapitre consacré à l'écriture des femmes : la constitution de ce sous-champ était également conçue comme une démarche préalable à l'intégration des femmes dans le champ littéraire. Il en va de même pour la LJ, sauf que dans ce dernier cas, en plus des efforts individuels, l'appui institutionnel a occupé une place de choix (Madore, 1994, 1998) : sur le plan provincial, la LJ se voit subventionnée dès 1973 et, en 1979, un régime d'aide à l'édition, à la promotion et à la diffusion est adopté. De même, en 1977, le gouvernement fédéral instaure un programme d'aide à l'édition en collaboration avec le Conseil des Arts, programme qui a considérablement amélioré la situation des éditeurs canadiens, à tout le moins ceux qui se consacrent partiellement ou totalement à la littérature pour la jeunesse. Dans les années 80 et 90 s'ajoutent d'autres subventions à la commercialisation internationale (exportation, commercialisation des droits à l'étranger), à la promotion, au transport des livres, au développement des marchés, à la participation aux salons du livre, etc.

Cet appui, ainsi que la constitution d'un sous-champ, sont en fait étroitement liés à « la question nationale ». Si l'affirmation identitaire nationale québécoise des années 60 se traduit dans le domaine littéraire par le besoin de créer une littérature nationale propre, ce même besoin s'applique à la littérature pour la jeunesse. En 1963, un Mémoire sur la littérature jeunesse qui soulignait que « les jeunes doivent avoir entre les mains des ouvrages conçus pour eux et qui leur parlent de leur pays » (cité par Madore, 1994, p. 29) est déposé auprès de la Commission d'enquête sur le commerce du livre. De nombreux articles de journaux insistent à l'époque sur le fait que « l'enfant a besoin de connaître – à condition qu'elle existe – sa littérature nationale pour pouvoir s'identifier à son peuple » (*Ibid.*, p. 30). En 1978, dans ses recommandations à la Conférence socio-économique sur les industries culturelles du Québec, Cécile Gagnon souligne que « C'est dans les livres d'*ici* que les enfants font l'apprentissage de *notre* réalité » (citée par Madore, 1994, p. 34, c'est nous qui soulignons). À cet égard, il convient de relever les *Ici*

et *notre,* ainsi que d'autres déictiques du même genre, constamment employés dans le discours des agents de ce sous-champ, discours qui est celui du « nationalisme banal », une expression créée par Michael Billig : loin de se résumer à des discours séparatistes, les manifestations les plus courantes du nationalisme transparaissent dans les activités les plus banales et quotidiennes. Selon Billig (1995, p. 93-94) : « The crucial words of banal nationalism are often the smallest: 'we', 'this' and 'here', which are the words of linguistic 'deixis'» [...] « [Assumptions about nationhood] have to be flagged discursively. And for that, banal words, jingling in the ears of the citizens, or passing their eyes, are required ».

Ce discours « protectionniste » est en quelque sorte une réaction à la présence étrangère (surtout de livres français), une constante dans l'histoire de la littérature pour la jeunesse au Québec depuis les années 20. La seule exception à cette situation de dominance étrangère se situe dans les années 40 et 50, période pendant laquelle les éditeurs québécois pour la jeunesse occupent une place centrale : la cessation des relations entre la France et le Canada lors de la Seconde Guerre mondiale – et donc les difficultés quant à l'approvisionnement de livres européens – sont à l'origine de cet essor. Cette époque glorieuse finit en 1965 et coïncide avec la suppression des prix scolaires[493]. Durant les décennies 60 et 70, la présence étrangère bat son plein (à la suppression des prix scolaires s'ajoutent une réglementation difficile de la distribution de livres québécois pour la jeunesse, puis le fait que, suite à la laïcisation et à la démocratisation de l'enseignement, les éditeurs pour la jeunesse de cette époque se consacrent surtout à la production de manuels scolaires, dont le contenu doit changer en raison du renouveau entraîné par la Révolution tranquille). Il a donc fallu attendre les années 80 (et ce, en pleine période référendaire) pour que l'édition québécoise pour la jeunesse prenne son envol[494].

En résumé, comme pour le champ littéraire québécois, le développement et l'autonomisation du sous-champ de la littérature québécoise pour la jeunesse repose sur

[493] Depuis 1876, les écoles achetaient des livres pour la distribution des prix de fin d'année. Même si ces ouvrages étaient au début pour la plupart européens, grâce à l'entrée en vigueur de la loi Choquette (voulant que la moitié des sommes affectées soit réservée à l'achat de livres canadiens), la situation change et les livres canadiens occupent une place importante dans ces prix (Madore, 1994, p. 19).

[494] Pour une analyse détaillée de l'évolution de la littérature pour la jeunesse au Québec, voir l'ouvrage fondateur de Louise Lemieux (1972), ainsi que la synthèse de Madore (1994) ou encore l'ouvrage plus récent de Lepage (2000).

des bases nationales. Or, cette situation est intéressante car, de manière générale, la littérature pour la jeunesse est un sous-champ caractérisé par l'internationalisme : la proportion élevée de traductions dans ce sous-champ[495] en témoigne. De plus, si l'on tente d'identifier des classiques de la littérature pour la jeunesse (au moins dans le monde occidental), généralement on ne pense pas à des auteurs nationaux (classiques ou non), mais à des classiques d'autres pays qui ont été traduits et qui se sont intégrés à l'imaginaire national enfantin sans vraiment laisser de traces de leur étrangeté. Qui n'a pas lu les contes des frères Grimm, d'Andersen ou de Perrault, avec leurs adaptations respectives de Disney; ou, à l'heure actuelle, les Harry Potter? Il s'agit principalement de phénomènes internationaux, ce qui ne veut pas dire qu'ils soient universels, car il y a toujours une bonne dose d'adaptation, voire d'appropriation, lorsqu'il s'agit de les (re)présenter dans différentes langues et cultures[496]. De plus, il faudrait peut-être nuancer l'affirmation sur l'internationalisme de la littérature pour la jeunesse, car il ne faut pas oublier que ses classiques proviennent presque exclusivement des pays du nord et de l'ouest de l'Europe, ainsi que des États-Unis. De l'avis d'O'Sullivan (2006, p. 25), « La littérature d'enfance [sic] est un des principaux domaines dans lesquels l'utopie de l'internationalisme a prospéré ». Selon elle, « C'est là une façon idéaliste de parler de la littérature d'enfance [sic], en refusant d'envisager à la fois les conditions de sa production et celles qui agissent sur sa circulation entre la multitude des pays » (2006, p. 26). Les acteurs européens ou nord-américains rédigent de 70 % à 90 % des livres disponibles pour les enfants non-européens/non-américains (O'Sullivan, 2006), tandis que les écrivains du reste du monde ne traversent que rarement les frontières de leur pays.

Au Québec, en revanche, depuis les années 80, la majeure partie de la production de la LJ est constituée d'œuvres originales (Le Brun, 1998, p. 51). Les traductions n'en

---

[495] Par exemple, en 1999, en Espagne, 47,88 % de la production jeunesse étaient composés de traductions. Cette proportion était encore plus élevée pour les années antérieures, mais elle commence à changer progressivement en 2004, année où la proportion de traductions se situe à 39,1 % (*Los libros infantiles y juveniles,* 2006). Par comparaison, en Allemagne, la proportion de traductions se situe à 30 %, et en Italie et aux Pays Bas, à 40 % (O'Sullivan, 2006, p. 33).

[496] Voir à cet égard Emer O'Sullivan, « Does Pinocchio have an Italian Passport. What is Specifically National and what is International about Classics of Children's Literature », Ed. Gillian Lathey, *The Translation of Children's Literature,* Clevedon [England] ; Buffalo, Multilingual Matters, 2006. pp. 147-162.

représentent que 10 %[497] (Demers, 1994)[498], ce qui n'est pas étonnant car, comme nous l'avons déjà mentionné, l'apparition de ce sous-champ est liée à la prise d'une conscience identitaire québécoise.

Qu'en est-il, en revanche, de la projection internationale de la littérature québécoise pour la jeunesse? Voilà une tout autre histoire...

Quand la littérature québécoise pour la jeunesse part en voyage

À la fin des années 80, une fois le sous-champ de la LJ consolidé, la diversité de titres est telle que quelques éditeurs québécois commencent même à craindre une saturation du marché local. Certains d'entre eux décident donc de se lancer à la conquête des marchés étrangers et ils réussissent à faire publier leurs titres dans une douzaine de langues.

La courte échelle, maison d'édition exclusivement consacrée à la LJ, est la première à se tourner vers l'étranger en 1987 et c'est l'éditeur-jeunesse québécois le plus présent sur la scène internationale (Madore, 1993; Sernine, 2004). Cette maison d'édition compte d'ailleurs une éditrice, Barbara Creary, qui se consacre exclusivement aux droits internationaux. Elle a vu jusqu'à 2004 ses titres traduits en 18 langues différentes et 300 de ses 500 titres sont traduits en sept ou huit langues (Sernine, 2004, p. 81). D'autres maisons d'édition suivront l'initiative de La courte échelle, telles que Dominique et Compagnie, Héritage, Boréal, Pierre Tisseyre, Québec/Amérique, etc. Nous étudierons le cas de Québec/Amérique plus tard puisque, même si dans le secteur jeunesse ses efforts se concentrent davantage sur le marché québécois (Madore, 1991, p. 31), cette maison d'édition a eu une relation privilégiée avec l'Espagne, relation qui s'est concrétisée par de nombreux projets de traduction.

Si une large part des titres-jeunesse publiés en Espagne et ailleurs sont des traductions, c'est surtout parce que les traductions de ces livres sont plus rentables que

---

[497] Ce chiffre ne coïncide pas avec celui fourni par la Bibliothèque nationale du Québec (communication personnelle avec Martine Renaud, bibliothécaire, Direction des acquisitions de la collection patrimoniale, 8 mai 2008) : entre 2003 et 2007, la seule période pour laquelle on dispose de données, les traductions comptent pour 24,37 % de la production jeunesse, mais ici encore, l'écart serait attribuable aux catégories de livres et d'éditeurs considérées, voire aux années prises en considération.

[498] De plus, il importe de noter également la pénurie notoire d'articles dans la revue *Lurelu* ou d'autres publications universitaires sur la place des traductions au sein de la littérature québécoise pour la jeunesse. Il y a bien des articles sur la traduction de la LJ canadienne-anglaise au Québec, mais ceux-ci se contentent de reprocher presque systématiquement le manque de réciprocité entre les éditeurs canadiens-anglais et québécois, c'est-à-dire le fait que les éditeurs canadiens anglophones ne s'intéressent pas à la LJ du Québec, tandis que les éditeurs québécois francophones s'intéressent à la LJ du Canada anglais.

celles des livres pour les adultes : il ne faut pas oublier que ceux-là sont généralement plus courts que ceux-ci (d'où des frais de traduction réduits) et leurs tirages sont plus élevés. Par exemple, en Espagne, en 2004, 8 722 titres ont été publiés pour des ventes totalisant 275 millions d'euros, ce qui correspond à 9,5 % du chiffre de vente totale[499], chiffres qui témoignent d'un secteur « dinámico y con unos comportamientos en términos de rentabilidad que superan la media » (Rausell Köster, 2006, p. 44) [dynamique, et, en termes de rentabilité, supérieur à la moyenne]. La partie la plus coûteuse concerne les illustrations, mais on fait souvent appel à la coédition[500] pour amortir les coûts de production. Il va sans dire qu'à ces facteurs économiques s'en ajoutent parfois d'autres d'ordre idéologique, que nous illustrerons par des exemples concrets.

D'un point de vue économique, les coûts liés à l'achat des droits de traduction et à la traduction de livres-jeunesse par les éditeurs étrangers (ici, les éditeurs espagnols et catalans) seraient donc généralement amortis, sutout si le livre constitue une lecture obligatoire à l'école. Cependant, peut-on dire la même chose des éditeurs sources, en l'occurrence des éditeurs québécois? Est-ce que leurs efforts pour percer sur le marché international, c'est-à-dire les efforts relatifs au développement et à la planification de stratégies d'exportation, à la participation aux foires internationales du livre, etc. s'avèrent rentables?

Deux possibilités s'offrent à l'éditeur québécois qui veut vendre ses titres à des marchés étrangers non-francophones. Il peut choisir de faire traduire l'œuvre : il s'agit alors de vendre le produit fini et ensuite de chercher un distributeur pour s'occuper de ses ventes à l'étranger. Cela veut dire que l'éditeur de l'œuvre originale assume les coûts liés à la traduction et au transport, mais qu'il recevra le montant total des ventes des traductions (plutôt que d'attendre de toucher les redevances annuelles sur les livres traduits par l'éditeur étranger). Toutefois, plusieurs obstacles peuvent survenir (Proulx, 2004, p. 81) : ces traductions ne sont pas toujours bien adaptées aux spécificités linguistiques et culturelles de certains marchés, ce qui risque de poser problème. Qui plus est, la question de la distribution peut devenir compliquée : d'abord, parce qu'il n'est pas toujours facile de trouver un distributeur qui « malgré la multitude d'autres titres à sa charge, a une compétence et une énergie suffisantes à consacrer aux titres de son éditeur

[499] *Los libros infantiles y juveniles,* Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas, 2006. En ligne: http://www.mcu.es/libro/plantilla?id=42&area=libro (consulté le 10 juin 2008).
[500] Pratique d'éditer ensemble et qui peut prendre des formes très diverses (Buzelin, 2007) : par exemple, la coédition unilingue (entre un éditeur québécois et un éditeur français), bilingue (entre un éditeur catalan et un éditeur espagnol), nationale et internationale.

lointain » (*Ibid.*); de plus, le distributeur n'assume pas la promotion de l'œuvre. Enfin, étant donné que le public ne connaît pas l'auteur étranger traduit et que l'œuvre traduite n'est pas publiée par une maison sur place (un signe de garantie pour le public cible), les chances de réussite sont limitées.

L'autre possibilité consiste tout simplement à vendre les droits de traduction à l'éditeur étranger. C'est la pratique la plus habituelle dans le cas de la littérature québécoise pour la jeunesse traduite en Espagne. Or, comme le souligne Proulx (2004, p. 81) : « la vente de droits, si elle demeure la méthode la moins coûteuse, reste également la moins lucrative » (Proulx, 2004, p. 81). Qui plus est, Sernine est d'avis que (1994, p. 9) : « Il est souvent difficile, voire impossible, de se faire payer par l'éditeur étranger les redevances annuelles sur les livres traduits ».

Or, si les retombées économiques sont minimes[501], pourquoi un tel investissement de temps et d'argent?

Dans le deuxième chapitre, nous avons vu que, pour les gouvernements fédéral et provincial (chacun ayant des intérêts différents), la traduction de la littérature est un outil de diplomatie publique qui sert à projeter une certaine image du Canada/Québec à l'étranger; nous avons également vu que dans le corpus général de la fiction québécoise traduite en Espagne, les émigrants, les femmes et la spécificité québécoise (en tant que spécificité francophone des Amériques) sont davantage représentés, constituant en fait des traits au cœur du récit sur le Canada que le MAÉCI veut projeter à l'étranger. Il importe de donner l'image d'un pays tolérant (à l'écoute de la voix des femmes, des émigrants et *des enfants*). Le discours destiné à l'enfance que représente la littérature pour la jeunesse, en principe, cadre bien avec cette image. De plus, rappelons que la LJ est une des priorités stratégiques du Conseil des Arts du Canada.

Par ailleurs, du côté des éditeurs et des auteurs du secteur-jeunesse, il existe également d'autres motivations, cette fois-ci d'ordre plus proprement littéraire et relevant du fonctionnement du champ littéraire québécois et des luttes symboliques entre ses agents. Ainsi, les éditeurs québécois se montrent très fiers de la projection internationale de cette littérature : « Nous avons maintenant des produits de qualité qui méritent d'être exportés. Malgré la concurrence féroce et les marchés difficiles à percer, nos éditeurs jeunesse sont fiers de les présenter à l'étranger. C'est un signe distinctif de l'évolution et du

[501] Cependant, il ne faut pas oublier que grâce aux subventions des gouvernements fédéral et québécois, les éditeurs n'essuient pas de pertes. Sans cet appui, bien des éditeurs devraient, par exemple, renoncer à participer aux foires internationales (Sernine, 1994, p. 6).

développement de la littérature québécoise pour la jeunesse, qui peut maintenant s'étendre au marché international » (Madore, 1994, p. 47). Pour sa part, Sernine souligne que si les éditeurs s'orientent vers le marché international c'est avant tout parce que « ça fait le plus grand plaisir aux auteurs de voir leurs œuvres traduites en langues étrangères » (1994, p. 9). La traduction de la littérature québécoise pour la jeunesse – sous-champ dominé du champ littéraire québécois mais dominant au sein du champ de la littérature pour la jeunesse internationale[502] – semble être utilisée par les agents (auteurs, éditeurs, etc.) de ce sous-champ en tant que stratégie de légitimation afin que la littérature jeunesse et ses agents accèdent à une meilleure position dans le champ littéraire québécois. Donc, de l'extérieur et par la traduction, on consacrerait les auteurs non seulement au niveau international, mais aussi au sein du champ national.

Il est à noter qu'à la différence de ce que l'on observe dans le cas de la littérature pour les adultes, le « passage » par la France des originaux avant d'être traduits en Espagne (le centre français agissant, rappelons-le, en tant que centre symbolique ou tout simplement comme centre économique « diffuseur ») n'est pas à l'œuvre dans le transfert de la littérature québécoise pour la jeunesse en Espagne. Exceptés les originaux des auteurs québécois directement publiés en France (lesquels constituent une partie infime de notre sous-corpus de traductions-jeunesse), sont donc traduits en Espagne des ouvrages-jeunesse qui n'ont pas été coédités, rééditées ou légitimées en France. Dans le cadre de ce secteur, les éditeurs espagnols et catalans établissent des rapports directs avec les éditeurs québécois, ce qui constitue, d'ailleurs, un bon indice de l'indépendance et de la situation centrale du champ littéraire québécois au sein du champ de la littérature pour la jeunesse internationale.

Un survol de la littérature québécoise pour la jeunesse traduite en Espagne

La traduction de la LJ représente une partie significative du corpus de la fiction québécoise traduite en Espagne : 33 romans-jeunesse, dont 23 vers l'espagnol et 9 vers le

[502] Le Brun est d'avis que (1998, p. 61) le roman québécois pour la jeunesse est « en voie d'occuper un espace significatif dans le champ de la littérature de jeunesse internationale par le mouvement de traduction vers l'anglais, l'espagnol, l'italien, l'allemand, le japonais, en passant par le basque et le catalan ». D'autres langues comme l'arabe, le chinois, le serbe, le coréen, etc. pourraient être ajoutées à la liste. La courte échelle, par exemple, a traduit ses romans en 18 langues (Proulx, 2004, p. 81). La collection Caillou publiée chez Chouette a aussi été traduite dans un grand nombre de langues et a vendu des milliers d'exemplaires. De plus, plusieurs auteurs québécois pour la jeunesse, tels que Raymond Plante, Suzanne Martel, etc. ont figuré sur la liste d'honneur d'IBBY (International Board on Books for Young People).

catalan (ce qui constitue 50,7 % du corpus à l'étude), sans compter les albums illustrés[503], qui sont au nombre de 14.

La première traduction de ce sous-corpus est publiée en 1986, ce qui était prévisible, car il faut attendre le milieu des années 80, une fois la censure complètement abolie et l'instauration d'un nouveau cadre juridique terminée, pour que la société espagnole s'investisse dans un projet de changement et de reconstruction culturelle. Ce contexte demande de renouveler les collections de littérature pour la jeunesse, qui véhiculaient des valeurs propres au régime franquiste[504]. Tandis que dans une première phase les éditeurs se concentrent davantage sur la traduction de classiques ou d'œuvres-jeunesse qui n'ont pas été traduits en Espagne en raison de la censure franquiste – la traduction agit ici comme une sorte d'outil d'« accélération temporelle, qui mettrait la LJ en Espagne au même niveau que celle de ses voisins européens » –, à la fin des années 90, les collections d'auteur-e-s espagnol-e-s commencent à être plus nombreuses (Baldaquí Escandell, 2006) et à faire concurrence aux œuvres étrangères traduites.

Tournons-nous maintenant vers le corpus des traductions à l'étude.

Parmi les 14 albums susmentionnés, on trouve d'abord 12 traductions (6 en catalan et 6 en espagnol) des albums de Cécile Gagnon. Il s'agit de : *El arco iris/L'Arc de Sant Martí*; *El disfraz/La disfressa*; *La pelea/La baralla*; *El para-viento/El paravent*; *Demasiado ruido/Massa soroll*; et *La pista de patinaje/La pista de patinatge.*

Toutes ces traductions, ainsi que leurs versions originales, ont été publiées en 1991 par une maison d'édition toulousaine, Milan, et les traductions dans sa filière à Barcelone, Ediciones Milán. En fait, il s'agit ici d'un cas de co-impression. La co-impression a lieu lorsque plusieurs éditeurs collaborent pour faire imprimer leurs exemplaires d'un même titre. Bien que le tirage soit commun, les livres sont commercialisés dans chaque pays sous la marque de l'éditeur local. Le contenu illustré est rigoureusement le même partout; seul le texte sera différent et adapté à chaque langue (Orel-Kos 2001, p. 88, cité par Buzelin, 2007, p. 718).

---

[503] Nous n'avons pas rangé les albums illustrés dans la même catégorie que les romans-jeunesse et les livres pour les adultes, car ils comptent normalement un nombre beaucoup moins élevé de pages : par exemple, ceux de Cécile Gagnon faisant partie de ce sous-corpus contiennent entre 9 et 12 pages, et ceux de Dominique Demers, quelque 30 pages. Lorsqu'il s'agit d'établir des pourcentages, mettre sur un même plan un album de 9 pages et un livre de plus de 100 pages nous semble injustifié, car cela pourrait fausser l'interprétation des statistiques.

[504] Carlos Sánchez-Redondo Morcillo, *Leer en la escuela durante el franquismo*, Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones de Castilla-La Mancha, 2004.

Les deux traductions restantes pour la section « albums illustrés » sont les traductions espagnole et catalane du *Vieux Thomas et la petite fée* (dont l'original avait été publié chez Dominique et Compagnie en 2000), soit *El viejo Tomás y la pequeña hada/El vell Tomàs i la petita fada* (traduites et publiées chez Ediciones Juventud en 2003). Les illustrations de l'œuvre originale de même que celles des deux traductions sont de Stéphane Poulin. Il ne s'agit toutefois pas ici d'un cas de co-impression : Juventud a acheté les droits de traduction de l'album complet (illustrations incluses), puis elle a procédé à la traduction et à l'impression des versions espagnole et catalane en Espagne.

Par rapport aux romans-jeunesse, Edelvives et La Galera sont les maisons d'édition espagnoles qui ont traduit la plupart des titres québécois pour la jeunesse en Espagne et curieusement, elles achètent les droits de traduction à une même maison d'édition québécoise : pour Edelvives, c'est toujours La courte échelle et pour La Galera, c'est, à une exception près, Québec/Amérique. Voyons d'abord la liste de traductions publiées dans le cadre du premier réseau :

EDELVIVES LA COURTE-ÉCHELLE	**BRIÈRE**, Paule, *Leoncito tiene dos casas*, Madrid, Edelvives, 2003, (Traduction en espagnol de P. Rozarena. Original français : *P'tit lion a deux maisons*, Paris, Père Castor Flammarion, 2000).
CÔTÉ, Denis, *El parque de los sortilegios,* Zaragoza, Edelvives, 2000. (Traduction espagnole de Susana Vázquez Jiménez. Original : *Le parc aux sortilèges,* Montréal, La courte échelle, 1994).	**CÔTÉ**, Denis, *Rehenes del terror,* Zaragoza, Edelvives, 2001. (Traduction espagnole de Susana Vázquez Jiménez. Original français : *Les otages de la terreur,* Montréal, La courte échelle, 1998).
GAUTHIER, Gilles, *El gran problema del pequeño Marcos*, Zaragoza, Edelvives, 2002. (Traduction espagnole de P. Rozarena. Original français : *Le gros problème du petit Marcus,* Montréal, La courte échelle, 1992).	**LEMIEUX**, Jean, *Los conquistadores del infinito,* Madrid, Edelvives, 2003 (Traduction espagnole d'Elena del Amo. Original français : *Les conquérants de l'infini*, Montréal, La courte échelle, 2001).
LEMIEUX, Jean, *Por tu bien,* Madrid, Edelvives, 2004 (Traduction espagnole d'Elena del Amo. Original français : *Le bonheur est une tempête avec un chien,* Montréal, La courte échelle, 2002).	**SAVOIE**, Jacques, *La más popular del mundo,* Zaragoza, Edelvives, 1999. (Traduction espagnole de Susana Vázquez Jiménez. Original français : *La plus populaire du monde,* Montréal, La courte échelle, 1998).
TRUDEL, Sylvain, *Los domingos de Julia,* Madrid, Edelvives, 2001 (Traduction espagnole de Lourdes Huanqui. Original français : *Les dimanches de Julie*, Montréal, La courte échelle, 1998).	**TRUDEL**, Sylvain, *El niño que soñaba con ser héroe,* Madrid, Edelvives, 2002 (Traduction espagnole de P. Rozarena. Original français : *Le garçon qui rêvait d'être un héros*, Montréal, La courte échelle, 1995).

On peut voir que tous les titres ont été traduits vers l'espagnol. En fait, à la différence de La Galera (qui publie en espagnol et en catalan), Edelvives ne publie qu'en espagnol[505]. Cette maison fait cependant partie d'un groupe éditorial, le Grupo Editorial Luis Vives, qui comporte d'autres maisons publiant dans les autres langues co-officielles de l'État espagnol : Baula (pour le catalan), Tambre (pour le galicien) et Ibaizabal (pour le basque). Ainsi, le titre de Sylvain Trudel qu'on peut voir dans le tableau antérieur, *Le garçon qui rêvait d'être un héros*, a été traduit en espagnol chez Edelvives, et en catalan[506] chez Baula. Les deux traductions contiennent les mêmes illustrations de Teresa Novoa, célèbre illustratrice espagnole, c'est-à-dire que les deux maisons d'édition espagnoles ont partagé les coûts liés aux illustrations, ce qui réduit considérablement les coûts totaux de production de ces traductions.

Cette forme de coédition entre les maisons d'un même groupe éditorial qui publient dans des langues différentes constitue une pratique habituelle en Espagne, surtout dans le cas de la LJ, mais aussi pour d'autres genres. La coédition permet de coordonner la mise en marché simultanée des traductions, ce qui est avantageux pour les maisons publiant dans la langue la moins centrale : si la traduction espagnole est publiée avant la catalane, il est fort probable que les lecteurs catalans – qui sont des lecteurs bilingues – la liront en espagnol sans attendre la parution de la version catalane. Cependant, ce n'est pas toujours le cas et dans les grands conglomérats éditoriaux qui comprennent des maisons d'édition publiant en plusieurs langues, et lorsque la maison publiant en espagnol a plus de poids, les œuvres en espagnol sont souvent publiées avant les autres langues, ce qui permet aux agents de la littérature centrale d'exercer un plus grand contrôle sur les littératures périphériques (Domínguez Pérez, 2006). C'est notamment ce qui s'est produit pour la traduction susmentionnée de l'œuvre de Trudel, publiée chez Baula un an après l'édition

[505] Les autres maisons d'édition espagnoles publiant exclusivement en espagnol qui ont traduit des auteurs québécois pour la jeunesse sont les suivantes : Edebé a acheté les droits de traduction à Québec/Amérique et a publié deux traductions de Christine Duchesne (*La verdadera historia del perro de Clara Vic,* 1992, et, *Víctor,* 1993); Everest a acheté les droits de traduction à Pierre Tisseyre et a publié deux traductions de David Schinkel et Yves Beauchesne (*Ida y vuelta,* 1994, et, *El don*, 1994); Ediciones de la Torre a acheté les droits de traduction à Édition du Loup de Gouttière et a publié une traduction de Gilbert Talbot (*Fèlix y Sofia*, 1992); Ediciones Obelisco a acheté les droits de traduction aux Éditions Les Intouchables et a publié une traduction de Michel Brûlé (*El niño que quería dormir*, 2004); Ediciones B a acheté les droits de traduction aux Éditions Les Intouchables et a publié une traduction de Jean-Pierre Davidts (*Reencuentro con El Principito*, 1999); et, enfin, SM&B a acheté les droits de traduction à la maison française Centurion et a publié une traduction de Cécile Gagnon (*Un barril en el mar,* 1991, rééditée chez Bayard, Barcelona, en 2001). On peut voir qu'il n'y a pas de réseaux comme ceux qui se dessinent pour Edelvives-La courte échelle ou La Galera-Québec/Amérique.

[506] Sylvain Trudel. *El nen que somiava ser heroi,* Barcelona, Baula, 2003, traduction catalane d'Elena Martín i Valls.

espagnole. Dans ce dernier cas, il devient d'ailleurs évident que la traduction catalane ne répond pas à des motivations linguistiques ou économiques, mais plutôt identitaires.

En effet, la LJ en catalan (production autochtone et traduite) a occupé et occupe toujours une importance centrale au niveau de l'institutionnalisation de la langue et de la culture catalanes. La réémergence de la LJ après la dictature franquiste résulte incontestablement de la suppression de la censure vis-à-vis des productions culturelles en catalan et du processus de normalisation (dans les années 80) de la langue catalane, qui devient la langue officielle de l'enseignement.

Dans ce contexte, la littérature pour la jeunesse apparaît comme une pierre angulaire de la normalisation linguistique en Catalogne : les nombreuses subventions pour la LJ en catalan, les campagnes de promotion de la lecture en catalan ainsi que l'enseignement obligatoire dans cette langue (et, donc, la lecture obligatoire de certains des livres-jeunesse en catalan à l'école) doivent se traduire, en principe, par un plus grand nombre d'adultes lisant en catalan[507].

De plus, la traduction a un rôle central dans ce processus de normalisation : cette dernière constitue un outil pour combler des lacunes structurales et linguistiques, pour créer des nouveaux termes afin de nommer les nouvelles réalités qui existent dans d'autres langues, mais aussi pour stabiliser et pour répandre la norme codifiée de la langue (l'orthographe, la grammaire ou le lexique). Ces aspects sont considérés d'autant plus importants pour la LJ qu'elle est censée offrir des modèles linguistiques aux plus jeunes (Borja i Sanz, 2006, p. 72). Pour ces raisons, la traduction de la littérature pour la jeunesse vers le catalan a justement été le genre le plus subventionné par le gouvernement catalan (Díaz Fouces, 2004, p. 7).

---

[507] Néanmoins, dans le rapport élaboré par le *Consell Català del Llibre per a Infants i Joves* en 1999 (CLIJ, 2002, pp. 77-78), on conclut que bien que l'on publie 1 649 titres (chiffres de 1999) pour chaque million d'habitants de moins de 19 ans, ce chiffre élevé ne s'est pas traduit par un plus grand nombre de lecteurs lisant en catalan ni par une bonne qualité des œuvres publiées. Xavier Blanch, président sortant du Consell, affirme que « Veinte años de normalización lingüística y de televisión en catalán no han logrado que los niños y jóvenes lean más en catalán. La lectura en catalán es en buena parte prescriptiva, es decir, promovida por el contexto de la escolaridad obligatoria. Pero cuando acaban la escuela –a los 16 años– ya no leen en catalán » [Vingt ans de normalisation linguistique et de télévision en catalan n'ont pas fait en sorte que les enfants et les jeunes lisent davantage en catalan. La lecture en catalan est en grande partie prescriptive, c'est-à-dire promue par la scolarité obligatoire. Mais lorsqu'ils finissent l'école – à l'âge de 16 ans – ils ne lisent plus en catalan]. Peut-être était-ce trop tôt pour mesurer les effets de la normalisation? En 2007, par exemple, selon le rapport *Hàbits de Lectura i Compra de llibres a Catalunya Any 2007*, le catalan est la langue de lecture la plus habituelle de 37,8 % de la population en Catalogne, et 84,7 % lisent occasionnellement en catalan. La situation s'est donc « améliorée » considérablement et une progression encore plus positive est à prédire, en raison de l'importance accrue accordée à la promotion du catalan dans le nouveau *Estatut* approuvé en 2006.

Les traductions catalanes de notre sous-corpus de littérature québécoise pour la jeunesse sont réalisées entre 1985 et 1995[508], ce qui correspond au moment où la LJ en catalan émerge à nouveau pour prendre son essor, désormais ininterrompu. Puisqu'il n'y a pas beaucoup de productions autochtones, la traduction occupe une place centrale à l'époque. Cependant, à partir de 1999, il se produit une diminution du nombre de traductions (Baldaquí Escandell, 2006, p. 51), du moins en chiffres relatifs (c'est-à-dire par rapport au nombre total de titres publiés), diminution parallèle à une augmentation de la production autochtone en catalan.

Il faut remarquer également que ces traductions catalanes circulent dans les espaces cibles à côté de la version espagnole du même original[509]. La pratique d'une même maison d'édition consistant à publier dans deux langues et à publier simultanément les traductions espagnole et catalane d'un même titre-jeunesse devient de plus en plus habituelle en Catalogne. Elle constitue en effet une alternative à la coédition entre une maison d'édition en langue espagnole, beaucoup plus puissante, et une autre en langue catalane. Il s'agit en fait d'une manière d'équilibrer une situation d'asymétrie tout en évitant le monopole et le contrôle des agents du polysystème central sur le périphérique.

En publiant lui-même les deux versions, l'éditeur assure la parution simultanée des deux versions, catalane et espagnole, tout en essayant souvent de faire paraître la version catalane d'abord, puis il diminue les coûts de production (surtout en ce qui concerne les illustrations et l'impression), pour enfin pouvoir faire la promotion des deux traductions en même temps. On retrouve cette pratique d'« édition bilingue » dans trois maisons d'édition du sous-corpus à l'étude : aux maisons d'édition La Galera et Juventud déjà mentionnées, s'ajoute celle d'Aliorna, qui a publié les traductions espagnole et catalane du roman policier *Casse-tête chinois* (de Robert Soulières)[510].

Le cas de La Galera est d'un grand intérêt et fera l'objet d'une analyse plus approfondie dans les lignes qui suivent. D'abord, parce qu'il s'agit de la maison d'édition qui a publié le plus grand nombre d'œuvres québécoises pour la jeunesse de notre corpus. Ensuite, parce que cette maison fait montre d'une tendance marquée à étiqueter ces traductions et leurs auteurs en tant que spécifiquement québécois, une pratique qui n'a pas été observée dans le reste des traductions de ce sous-corpus. Enfin, parce que même si les traductions catalanes et espagnoles sont publiées par la même maison d'édition, il

[508] Sauf *El vell Tomàs i la petita fada*, traduction qui est publiée en 2003.

[509] Sauf à trois reprises où il n'existe pas de version espagnole. Il s'agit notamment de *Surreal 3000* de Suzanne Martel, *El rei de la salsitxa* de Raymond Plante et *El gos salsitxa i els lladres de diamants* de Raymond Plante, en collaboration avec André Melançon.

[510] *Rompecabezas chino,* Barcelona, Aliorna, 1988; *Trencaclosques xinès,* Barcelona, Aliorna, 1988.

existe un léger écart entre l'emballage paratextuel des unes et des autres, écart qui met en relief des enjeux idéologiques à l'œuvre dans le transfert de ce sous-corpus.

Les traductions de la littérature québécoise pour la jeunesse chez La Galera : un cas d'étude

La Galera est fondée en 1963 par Andreu Dòria i Dexeus. À ses débuts, elle ne publie qu'en catalan. En fait, sa fondation s'inscrit dans un mouvement de reprise progressive de l'édition en langue catalane dans les années 60, un mouvement qui a lieu une fois la censure franquiste sur les productions catalanes relâchée : rappelons qu'en 1959, le régime franquiste autorise la critique littéraire en catalan et que ce n'est qu'en 1962 que la traduction vers le catalan d'auteurs contemporains est autorisée.

Au centre de ce projet éditorial, on trouve justement la création de la revue pour les enfants *Cavall Fort* en 1961, et, en 1963, la fondation de La Galera et la création des prix Josep M. Folch i Torres et Joaquim Ruyra, prix consacrés à la littérature jeunesse en catalan (Madueño, 2004). La LJ est considérée comme un domaine d'action privilégié, car les jeunes lecteurs d'aujourd'hui seront évidemment les lecteurs de l'avenir et ceux qui consolideront la normalisation linguistique catalane.

La sélection de romans-jeunesse québécois à traduire chez La Galera aurait pu être motivée en partie par la reconnaissance officielle liée aux prix remportés par les originaux, mais nous voyons surtout dans ces choix un geste politique : à l'exception des œuvres pour préadolescents publiées dans la collection *Los grumetes de la Galera/Els grumets de mar enllà* (soit *La machine à beauté* et *Le record de Philibert Dupont*), les autres romans choisis par La Galera pour être traduits mettent au premier plan, voire thématisent la spécificité québécoise. Ainsi, dans l'œuvre *Des millions pour une chanson*, le père du narrateur (Alexandre Vertefeuille) tient à écouter « La langue de chez nous », une chanson composée par Yves Duteil, un grand défenseur de la langue française qui a été influencé par Félix Leclerc, revendicateur de l'indépendance du Québec. Celui-ci se fâche quand Alex utilise des mots en anglais comme « weird ». Il en va de même pour le père de François Gougeon (personnage principal du *Dernier des raisins*). Ce même François lit des œuvres québécoises : les poésies complètes d'Émile Nelligan, *Le Matou* de Beauchemin et *La Grosse femme* de Tremblay. En exergue à *Cassiopée ou l'été polonais* de Michèle Marineau, on trouve une citation de Michel Rivard, auteur-compositeur-interprète québécois et sympathisant des aspirations nationalistes québécoises. D'ailleurs, ce roman présente une jeune protagoniste, qui se décrit comme

une « exploratrice québécoise et monolingue », qui déteste la langue anglaise et qui est consciente que l'expression « agace-pissette » (*Cassiopée ou l'été polonais*, p. 193) n'est peut-être pas du français international. On retrouve la « surconscience linguistique » mentionnée au début de ce chapitre. Ce ne sont que quelques exemples, auxquels nous pourrions en ajouter beaucoup d'autres. Mais avant de passer à l'analyse comme telle, tournons-nous maintenant vers la liste des traductions publiées par La Galera :

LA GALERA-QUÉBEC/AMÉRIQUE	
Version espagnole	**Version catalane**
MARINEAU, Michèle, *Casiopea o el verano polaco,* Barcelona, La Galera, 1990. Traduction espagnole d'Angelina Gatell. Titre original : *Cassiopée ou l'été polonais*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988	**MARINEAU**, Michèle, *Cassiopea o l'estiu polonès*. Barcelona, La Galera, 1990. Réédité chez Columna en 1993. Traduction catalane d'Álvar Valls. Titre original : *Cassiopée ou l'été polonais,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988
PLANTE, Raymond, *La máquina de la belleza,* Barcelona, La Galera, 1985. Traduction espagnole d'Angelina Gatell. Titre original : *La machine à beauté,* Montréal, Québec/Amérique, 1982	**PLANTE**, Raymond, *La màquina de la bellesa,* Barcelona, La Galera, 1985. Traduction catalane d'Àlvar Valls. Titre original : *La Machine à beauté,* Montréal, Québec/Amérique, 1982
PLANTE, Raymond, *El récord de Philibert Dupont,* Barcelona, La Galera, 1986. Traduction espagnole d'Angelina Gatell. Titre original : *Le record de Philibert Dupont*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1984	**PLANTE**, Raymond, *El rècord d'en Philibert Dupont,* Barcelona, La Galera, 1986. Traduction catalane d'Àlvar Valls. Titre original : *Le record de Philibert Dupont,* Éditions Québec/Amérique, 1984
PLANTE, Raymond, *El último pasmarote*, Barcelona, La Galera, 1987. Traduction espagnole d'Angelina Gatell. Titre original : *Le dernier des raisins,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1986	**PLANTE**, Raymond, *L'ultim estaquirot,* Barcelona, La Galera, S.A. Editorial, 1987. Réédité en 1991 dans la même maison d'édition et chez Columna en 1993. Traduction catalane d'Alvar Valls. Titre original : *Le dernier des raisins,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1986
	PLANTE, Raymond, *El rei de la salsitxa*, Barcelona, La Galera, 1992. Traduction catalane de Francesc Garriga. Titre original : *Des hot dogs sous le soleil,* Montréal, Boréal Express, 1991
VANASSE, André, *Millones por una canción,* Barcelona, La Galera, 1991. Traduction espagnole de Mercedes Caballud. Titre original : *Des millions pour une chanson,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988	**VANASSE**, André, *Milions per una cançó,* Barcelona, La Galera, 1991. Traduction catalane de Jacint Creus. Titre original : *Des millions pour une chanson,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988

Toutes ces traductions sont réalisées entre 1985 et 1992, et, excepté *El rei de la salsitxa*, leurs originaux ont été publiés chez Québec/Amérique. Les relations Galera-Québec/Amérique n'existent plus depuis 1991. L'intégration de la Galera au grand groupe éditorial en langue catalane, Enciclopèdia Catalana, en 1992 et donc le

changement de politique éditoriale qui en a résulté, seraient à l'origine de la cessation de ces relations[511].

Sauf dans le cas d'*El rei de la salsitxa*, toutes les traductions publiées par La Galera ont été subventionnées par le Conseil des Arts du Canada. Les trois auteurs traduits ont d'ailleurs remporté le Prix de la littérature jeunesse du Gouverneur général, ou encore ont été en lice pour le remporter : Plante l'a gagné en 1986 pour *Le dernier des raisins*, Marineau en 1988 pour *Cassiopée ou l'été polonais*, et enfin Vanasse a été en lice en 1988. Rappelons que, pour octroyer des subventions à la traduction internationale, le Conseil se base surtout sur le critère d'« excellence artistique » que l'agent responsable détermine en se rapportant aux prix que l'œuvre a gagnés (ou aux œuvres qui ont été en lice pour des prix), en particulier les Prix littéraires du Gouverneur général et les Prix littéraires Canada-Japon. Voilà qui constituerait une manière de promouvoir les prix du Conseil.

Une autre tendance de cet échantillon de traductions réside dans le fait que La Galera a généralement gardé le/la même traducteur/traductrice pour les œuvres d'un-e même auteur-e : ainsi Angelina Gatell a traduit vers l'espagnol et Àlvar Valls vers le catalan les œuvres de Raymond Plante et de Michèle Marineau.

D'ailleurs, toutes les traductions s'insèrent dans deux collections de La Galera : *Cronos* et *Els grumets de mar enllà* [Les mousses de la mer lointaine], dénommée *Los grumetes de la Galera* en espagnol. *Cronos* est une collection qui comprend des « novel·les del segle XX per a la butxaca de la gent jove » [des romans de poche du XX^{e} siècle pour les jeunes], où figurent *L'ultim estaquirot/El último pasmarote* (devenu un « classique » de la LJ au Québec) et *El rei de la salsitxa* également de Raymond Plante; *Millones por una canción/ Milions per una cançó* d'André Vanasse et *Cassiopea o l'estiu polonès/Casiopea o el verano polaco* de Michèle Marineau (un « classique » aussi dans lequel la protagoniste est l'alter ego féminin du protagoniste du *Dernier des raisins*). Il s'agit de romans réalistes, de « romans miroirs » (Madore, 1994), racontés à la première personne par un narrateur adolescent, un double du lecteur (qui a 14 ans ou plus) qui aborde le quotidien des adolescents et traite de thèmes qui les préoccupent (les conflits parents-enfants, les relations amoureuses, la solitude, le désir

[511] Cette possible explication a été suggérée par María de los Ángeles Pérez, responsable des droits étrangers, Québec Amérique (communication personnelle, 6 juin 2008).

d'être accepté-e par ses pairs, le sexe, etc.). Avec *Le dernier des raisins*[512], publié en 1986, Plante ouvre la voie au roman réaliste pour adolescents[513] et introduit des thèmes originaux, voire audacieux pour l'époque, tels que la découverte de la sexualité et de la pornographie. Dans l'Espagne et la Catalogne du milieu des années 80, lorsque le processus de transition démocratique finissait à peine, cette thématique était certainement aussi originale qu'audacieuse[514].

Quant aux collections *Los grumetes de la Galera/Els grumets de mar enllà*, elles sont destinées à ce que l'on pourrait appeler les préadolescents (10-12 ans). Y figurent les traductions espagnoles et catalanes de *La machine à beauté* et du *Record de Philibert Dupont*. Sur la bande de couverture des romans de cette collection, l'éditeur indique qu'il s'agit d'une collection destinée à « todos aquellos lectores que, por la edad, habéis dejado atrás los cuentos para niños y estáis en disposición de leer verdaderas novelas »[515]. On indique également que :

> En « Los grumetes » encontraréis chicos y chicas como vosotros, con vuestros mismos problemas e inquietudes; encontraréis mundos nuevos y desconocidos; personajes más complicados que los de los cuentos – quizás porque son más reales –; encontraréis, en definitiva, un buen bagaje de experiencias[516].

Il est intéressant de comparer cette description avec celle qui figure pour la même collection en catalan :

> Els Grumets de mar enllà és la col·lecció de les obres foranes – novel·les i narracions – per a nois i noies que La Galera considera que ha de posar en la pròpia llengua a l'abast dels lectors dels Països Catalans.
> Si llegir les creacions dels escriptors de casa significa estar en contacte amb la nostra realitat més acostada, la del propi país, llegir els autors forans comporta una ampliación de coneixements i de sensacions, en descobrir-nos, a través dels seus escrits, d'altres realitats humanes tan interessants com la nostra[517].

---

[512] Ce roman est le premier d'une série avec le même protagoniste, François Gougeon, tels que *Des hots dogs sous le soleil*, traduction qui figure également dans notre corpus.

[513] Pour l'évolution du concept d'adolescence et ses répercussions dans la littérature pour la jeunesse, voir Lepage (2000).

[514] Selon Garralón (2004), le roman espagnol pour adolescents des années 90 ne touchait jamais les tabous traditionnels espagnols : le sexe, la politique et la religion. De plus, l'article de Juan José Lage, « Erotismo y sexo en la Literatura Infantil y juvenil » (*CLIJ*, nº 116, mai 1999) signale dans sa partie consacrée à l'Espagne que, depuis 1981, date à laquelle *Fanfamús* de Carmen Kurtz est publié, et jusqu'en 1996, on ne trouve pas de romans-jeunesse qui abordent le sujet de la sexualité.

[515] [Tous les lecteurs qui, en raison de leur âge, ont laissé derrière eux les contes pour enfants et sont prêts à lire de vrais romans.]

[516] [Dans « Los grumetes » vous trouverez des garçons et des filles comme vous, avec les mêmes problèmes et inquiétudes; vous trouverez des mondes nouveaux et inconnus; des personnages plus compliqués que ceux des contes – peut-être parce qu'ils sont plus réels – bref, vous trouverez un bon bagage d'expériences.]

[517] [*Els Grumets de mar enllà* est la collection d'œuvres étrangères – romans et récits – pour les garçons et les filles que La Galera considère devoir mettre à la disposition des lecteurs des Pays catalans dans leur

Comme dans le cas de la littérature québécoise pour la jeunesse, le discours est ici beaucoup plus protectionniste et nationaliste que du côté espagnol. Il s'agit d'un discours bien marqué non seulement par la présence d'un lexique chargé d'un point de vue nationaliste (*la pròpia llengua*, *Països Catalans*, *del propi país*), mais aussi de déictiques (*la* ***nostra*** *realitat més acostada*, *escriptors de* ***casa***), absents dans la description de la même collection en espagnol. Nous y avons déjà fait allusion lorsque nous avons donné des exemples de « nationalisme banal » dans le discours des agents du sous-champ de la littérature pour la jeunesse au Québec.

La spécificité catalane rend La Galera plus encline à mettre en relief celle d'une autre communauté culturelle dans la même situation. En effet, le marquage de ces traductions comme spécifiquement québécoises (ce quye, nous insistons, nous ne trouvons pas pour d'autres traductions) s'observe à plusieurs niveaux. Commençons d'abord par le péritexte :

Dans les pages liminaires, en particulier celle qui est consacrée au copyright, au ISBN, etc., on indique dans chacune des onze traductions catalanes et espagnoles « Títol original (Quebec)/Título original francés (Quebec) ». Excepté la traduction catalane de *La petite fille* mentionnée antérieurement, il s'agit des seuls cas du corpus où figure une référence explicite à la variété diatopique du français de l'original[518].

Quant aux notices biographiques des auteurs québécois publiés chez La Galera (notices qui figurent sur la bande de couverture ou sur la quatrième de couverture), elles présentent ces auteurs comme spécifiquement et exclusivement québécois. En revanche, dans les autres traductions, les éditeurs espagnols tendent à présenter les auteurs comme canadiens : parfois on indique tout simplement la ville de naissance, et dans plusieurs cas (en particulier chez Everest), il n'y a aucune mention de l'origine de l'auteur ou de l'œuvre. Pour leur part, les autres éditeurs qui publient en catalan (par exemple Crouïlla et Bruño) tendent à présenter les auteurs comme canadiens, tout en incluant une référence spécifique au Québec, mais aucun ne les présente comme exclusivement québécois.

---

langue. Si lire les créations des écrivains de chez nous veut dire être en contact avec notre réalité la plus proche, celle de notre pays, lire les auteurs étrangers élargit aussi les connaissances et les sensations, car ils nous font découvrir par leurs écrits d'autres réalités humaines aussi intéressantes que la nôtre.]

[518] Cela n'empêche pas que l'on puisse déduire l'origine québécoise de l'original dans les traductions où une telle référence explicite n'existe pas, car à côté du nom de la maison d'édition qui a les droits d'auteur de l'original, on indique parfois l'adresse de cette maison d'édition et la province où elle se situe.

En ce qui a trait aux notes en bas de page, il faut souligner non seulement leur présence (les seules traductions du corpus de la LJ comprenant des notes sont celles publiées par La Galera)[519], mais également le fait que, généralement, il s'agit de notes culturelles qui renseignent le jeune lecteur sur la réalité québécoise/canadienne. Ainsi, dans *L'ultim estaquirot*, on trouve deux notes du traducteur, Àlvar Valls, l'une indiquant ce qu'est l'Halloween (fête qui à l'époque n'était pas aussi populaire qu'aujourd'hui en Espagne) et l'autre pour expliquer le québécisme *carriole* laissé en français dans la traduction catalane et assorti en bas de page de « cotxe d'hivern tirat per cavalls i muntat sobre esquís, tradicional al Quebec » [voiture d'hiver traditionnelle du Québec traînée par des chevaux et montée sur des skis]. En revanche, la traduction espagnole ne contient aucune de ces notes. Dans *El rei de la salsitxa*, il y a une note du traducteur qui indique qu'au Canada, l'âge minimal pour conduire une voiture est de 16 ans. Dans les deux traductions *Millones por una canción/ Milions per una cançó,* les notes des traducteurs portent sur un jeu de mot autour d'un nom propre : « En francés "gustave malheur" suena como Gustav Mahler » [En français "gustave malheur" se prononce comme Gustav Mahler]. Mais les traductions qui ont le plus de notes sont celles de *Cassiopée ou l'été polonais.* La traduction catalane, *Cassiopea o l'estiu polonès*, contient 10 notes du traducteur et la version espagnole, *Casiopea o el verano polaco*, en contient 9. Dans les deux traductions, les notes indiquent que la St-Jean Baptiste est la « festa nacional del quebequesos », que l'Halloween se fête « la vigília de Tots Sants », et que Wayne Gretzky est un joueur de hockey très populaire. Parfois, les différences entre les notes des versions catalane et espagnole découlent de la focalisation : par exemple, dans une note du traducteur sur la fête du Travail, le traducteur catalan Àlvar Valls explique que « Al Quebec, la festa del Treball és el primer dilluns de setembre » [Au Québec, la fête du Travail est le premier lundi de septembre]. De même, dans la version espagnole, Angelina Gatell indique que cette fête a lieu le « Primer lunes de septiembre. Dicha fiesta divide el verano y el principio de las clases » [le premier lundi de septembre. Cette fête marque la fin de l'été et la rentrée]. La référence explicite au Québec est absente dans la version espagnole, comme le sont également les notes de la version catalane indiquant

[519] Excepté la traduction catalane de *Surréal 3000*, publiée chez Bruño : elle contient une note culturelle sur le Mont Royal, précisant que cette colline est à l'origine du nom de la ville, Montréal.

que le québécisme « chum » veut dire « enamorat, amant » et que « Essent relativement recent la incorporació **del Quebec** [et du Canada?] al sistema mètric decimal, és freqüent en la conversa popular parlar encara de polzades, o de lliures, o d'altres unitats de l'antic sistema anglosaxó »[520].

Bien que minimes, ces différences inscrivent en filigrane une plus grande volonté dans les versions catalanes de mettre en relief la spécificité québécoise, ce qui est fort intéressant, car on est devant des traductions publiées par une même maison d'édition, le seul élément changeant d'une version à l'autre étant la langue. Cela veut-il dire que le changement de langue est accompagné d'un changement de prise de position de l'éditeur? Ou est-ce en fait le traducteur, en l'occurrence Àlvar Valls, qui laisse dans sa traduction catalane les traces de sa prise de position idéologique? Notons que dans les notes des autres traducteurs catalans, comme celles de Jacint Creus (*Milions per una cançó*) ou de Francesc Garriga (*El rei de la salsitxa*), on n'insiste pas tellement sur la spécificité québécoise : soit les notes rendent compte de problèmes de traduction pour le cas de Garriga, soit elles portent sur le Canada et non spécifiquement sur le Québec (dans *El rei de la salsitxa*, il y a une note du traducteur qui indique qu'au Canada, l'âge minimal pour conduire un véhicule est de 16 ans).

La prise de position du traducteur est encore plus clairement exprimée dans sa préface à la traduction catalane de *La machine à beauté.* (Il faut souligner que la présence d'un appareil préfaciel est très rare dans le cas de la LJ). *La machine à beauté* est une œuvre de littérature pour la jeunesse (pour préadolescents) de l'écrivain québécois Raymond Plante, publiée en Espagne par la maison d'édition La Galera en 1985 (en même temps que la traduction espagnole, mais celle-ci ne contient pas de préface). Après avoir analysé la thématique et les personnages du roman – analyse rédigée dans un vocabulaire très simple et dans un registre familier adapté aux destinataires – le traducteur, Àlvar Valls, déborde l'objet de cette préface pour faire une digression d'ordre politique. Cette digression, où il exhibe clairement sa prise de position en faveur du

[520] [L'adoption au Québec [et au Canada?] du système métrique décimal étant relativement récente, il est donc fréquent dans la langue familière de parler de pouces, de livres ou d'autres unités de l'ancien système anglo-saxon.]

nationalisme québécois, a cependant peu à voir avec le roman de Plante en tant que tel[521]. De plus, elle contient un lexique politique complexe (ex. minorité nationale, peuple, État, souveraineté nationale), qui contraste avec les paragraphes antérieurs, à tel point qu'il est difficile de déterminer si Valls s'adresse vraiment aux jeunes lecteurs catalans pour les « endoctriner » au profit de la cause nationaliste catalane ou plutôt à leurs parents. Voyons l'extrait en question :

> I és que, malgrat que l'obra original és escrita en francès, no ens arriba pas de França, sino del Quebec. El Quebec, que té per capital la ciutat de Montreal [sic] és un territori, inclòs dins l'Estat del Canadà, de llengua francesa perquè va a ser colonitzat i en bona part poblat per francesos el segle XVIII. Els seus habitants, els quebequesos, formen una minoria nacional –un poble sense Estat propri però que té les característiques d'una nació– que reivindica i fa camí per aconseguir els drets de sobirania nacional i també, el reconeixement sense traves de la seva condició francòfona davant d'un Canadà on la resta dels territoris i de la població, majoritaris, són de parla i de cultura angleses. Per això el Quebec, en molts d'aspectes, té punts de semblança amd els Països Catalans, i per això mateix és un goig especial per a mi poder traduir i presentar una novel·la d'autor quebequés (*La màquina de la bellesa*, p. 7)[522].

Àlvar Valls (1947-) est un écrivain[523], traducteur, journaliste, mais aussi un militant indépendantiste catalan qui a été associé à EPOCA (*Exèrcit Popular Català*), une armée populaire catalane dissoute en 1979. Après sa dissolution, la plupart de ses membres se sont joints à l'association indépendantiste catalane armée *Terra Lliure*; créée en 1978, elle fut dissoute en 1991. Valls a été arrêté en 1977 et accusé de l'assassinat de l'industriel José M. Bultó Marquès[524], puis il a été gracié grâce à Socors català, qui a

---

[521] Le roman raconte l'histoire des habitants d'un petit village, le village d'Ici, qui se voient en photo et se trouvent laids. S'installe alors au village un inventeur qui, grâce à sa machine à beauté, donne à tous ceux qui le veulent un visage parfait. Mais il y a un inconvénient : la perfection n'a que deux visages, un pour les hommes, l'autre pour les femmes.

[522] [C'est que, bien que l'original soit en français, il ne nous arrive pas du tout de France, mais du Québec. Le Québec, qui a pour capitale Montréal [sic], est un territoire, dans l'État du Canada, d'expression française parce qu'il a été colonisé et en grande partie peuplé par des Français au XVIII[e] siècle. Ses habitants, les Québécois, forment une minorité nationale – un peuple sans État propre, mais ayant les caractéristiques d'une nation – qui revendiquent et se fraient un chemin pour atteindre des droits de souveraineté nationale et la reconnaissance sans obstacles de sa condition francophone face à un Canada où le reste des territoires et la population sont majoritairement d'expression et de culture anglophones. Pour cette raison, le Québec partage, à plusieurs niveaux, des points communs avec les Pays catalans, et, pour cette même raison, c'est pour moi un véritable plaisir de pouvoir traduire et de présenter un roman d'un auteur québécois].

[523] Parmi ses recueils de poésie, nous trouvons *El carro de la brossa* (1969), *Crit*, (1980) et *Mester d'isard* (2003). Il a également écrit des œuvres pour la jeunesse (*El missatge del cavaller de l'Àliga rampant*, 1979; *Negretxo. Memòries d'un gos*, 1981; et *Les pel·liculoses trifulques de l'Helena i en Galdric*, 1981).

[524] Apparemment, le groupe dont Valls faisait partie, aurait installé l'explosif sur la poitrine de Bultó et exigé 500 millions de pesetas dans un délai de 20 jours en échange de la combinaison pour désactiver l'explosif. L'explosif était censé détoner après ce délai ou encore si la personne essayait de l'enlever, et il semble que c'est ce qui s'est produit. En fait, EPOCA n'a pas revendiqué cet attentat (« Independencia », en ligne : http://www.defensadelaterra.org/Ind/terra1.htm, consulté le 10 juillet 2008).

lancé la campagne *Llibertat Patriotes Catalans*. Quand son amnistie a été contestée en 1977, il s'est exilé en Andorre où il habite encore aujourd'hui.

Ce qui est intéressant c'est que le Conseil des Arts, dont les fonds proviennent du gouvernement fédéral a subventionné cette traduction (et non la SODEC, et il ne faut pas oublier qu'à l'époque, en 1985, c'était le Parti québécois qui était au pouvoir). On pourrait alléguer que comme l'œuvre originale ne contient pas cette préface, son contenu n'a pas été considéré lors de l'évaluation de la demande. C'est Catherine Montgomery, agente du programme de subventions à la traduction internationale qui relève ce fait (en entretien 2006), tout en se montrant plutôt étonnée de l'existence de cette préface.

Quoi qu'il en soit, cette revendication de la spécificité de la nation québécoise et, en quelque sorte, le soutien explicite aux aspirations à la souveraineté nationale québécoise, ne cadrent pas avec les fondements et les principes du fédéralisme canadien. En même temps, il est vrai que le Conseil des Arts est un organisme national (et non nationaliste) et autonome qui, en vertu du principe d'autonomie, dispose d'une complète indépendance à l'égard du gouvernement fédéral. Néanmoins, comme nous l'avons vu dans le chapitre 2, en pratique, il est difficile de croire que l'orientation des politiques et des programmes du Conseil des Arts ne fassent pas écho, du moins en partie, à celles du gouvernement fédéral.

En résumé, côté cour, le Conseil fait preuve d'un grand respect de la diversité d'opinions en ne contrôlant pas ce que les éditeurs étrangers font avec les œuvres traduites (rappelons que la « liberté de soutenir des œuvres pouvant susciter critique et controverse »[525] fait partie du mandat du Conseil), ce qui relève du principe de liberté d'expression, que, d'ailleurs, tout gouvernement se disant démocratique devrait respecter... Côté jardin, la concession de cette liberté absolue dans la marge de manœuvre des éditeurs étrangers risque de donner lieu à une instrumentalisation idéologique de la traduction. Dans le cas examiné, la traduction subventionnée, par un emballage paratextuel choisi par l'éditeur catalan, soutient explicitement les aspirations à la souveraineté nationale québécoise pour, comme but ultime, soutenir celles de la communauté catalane d'accueil[526]: en revendiquant le nationalisme d'une autre nation

[525] http://www.conseildesarts.ca/subventions/politiques_subventions/gq127234205403281250.htm (consulté le 10 juin 2008).

[526] Il est possible que ce soient ces risques qui expliquent le fait que, comme nous l'avons mentionné, dans le cadre de la révision effectuée aux programmes à la traduction du CAC en juillet 2006, deux nouvelles questions aient été ajoutées au formulaire de demande à remplir par les éditeurs. L'une concerne la raison pour laquelle ils ont choisi l'œuvre à traduire et comment ce choix rejoint le public et le catalogue de l'éditeur étranger. La deuxième a trait au plan de promotion de l'œuvre traduite.

comme le Québec, la Catalogne profite de l'occasion pour revendiquer en quelque sorte son propre nationalisme. Il ne faut pas oublier que la préface de Valls est publiée en 1985 et qu'à cette époque la Catalogne est en plein processus de normalisation linguistique. On assiste alors au rétablissement de l'institutionnalisation de la langue et de la culture catalane, après 40 ans de répression franquiste. Ce qui est fort intéressant, c'est que toute cette propagande nationaliste se fait à partir d'une traduction de la littérature pour la jeunesse : l'endoctrinement est donc plus efficace.

Cependant, il importe de noter que dans le texte traduit lui-même, il y a des moments où Valls aurait pu renseigner le jeune lecteur sur le Québec et sur son histoire, mais ne le fait pas. C'est le cas, par exemple, dans l'extrait suivant du *Dernier des raisins* où François Gougeon, le protagoniste, parle de son professeur d'histoire à la polyvalente :

> Jacques Cartier nous enseigne l'histoire, c'est l'histoire du Québec et du Canada. Dans son cas, j'ai trouvé que c'était plus simple qu'il change de surnom à chaque cours. Il est donc à la fois **Jacques Cartier, Champlain, Montcalm, Papineau, Chapais et les autres** (*Le dernier des raisins*, p. 47)

Dans la traduction catalane, Valls a éliminé le personnage de Thomas Chapais et il a remplacé Papineau par Napoléon (!), plus connu du lecteur catalan, mais sans aucun lien avec l'histoire du Québec :

> Jacques Cartier ens ensenya Història, història del Quebec i del Canadà. En el seu cas, vaig pensar que seria més senzill que camviés de nom a cada classe, en fonció dels personatges històrics que anessin sortint: és, dons, al mateix temps **Jacques Cartier, Champlain, Montcalm, Napoleó i mots d'altres** (*L'ultim estaquirot*, p. 29).

En revanche, la traductrice de la version espagnole, Angelina Gatell (tout en enlevant aussi le nom de Chapais) adopte une approche plus pédagogique en incluant des appositions explicatives qui renseignent le lecteur sur les personnages historiques suivants :

> Jacques Cartier nos da historia, la historia de Québec y del Canadá. En su caso me ha parecido más apropiado que cambie de apodo según la lección que le toque dar. Así pues, es, a la vez, Jacques Cartier, Champlain, como el fundador de Québec, Montcalm, como el general, o Papineu **[sic]**, como el político canadiense[527] (*El último pasmarote*, p. 31).

On constate donc qu'il y a parfois des contraintes qui motivent le traducteur à prendre certaines décisions dont le but n'est pas toujours de rendre la réalité québécoise plus explicite : dans ces exemples, Àlvar risque d'ennuyer son lecteur adolescent s'il inclut

[527] À l'époque (Papineau vit entre 1786-1871), on parlait effectivement des Canadiens pour parler de ceux que l'on appelle aujourd'hui Québécois.

des notes, des appositions ou des digressions sur des personnages historiques québécois, digressions qu'il semble réserver aux notes ou aux préfaces, que le lecteur peut sauter s'il le veut. Avant tout, il ne faut pas décourager les lecteurs adolescents de lire en catalan. En plus d'une vision ethnocentrique, ramenant l'Autre à soi, les décisions traductives de Valls affichent également ce que Prud'Homme (2003, p. 100) appelle une visée « bioethnocentrique », c'est-à-dire, une tendance à convertir la traduction en un espace contrôlé par le traducteur adulte, qui adaptera sa traduction à son destinataire en fonction de sa « vision préconstruite du lecteur de la culture d'arrivée sur la foi de connaissances et d'expériences diverses de cette culture et du fait, [...] pour le traducteur, d'avoir déjà été enfant lui-même » (*Ibid.*). Àlvar Valls assume que le jeune lecteur catalan ne connaît pas les personnages québécois mentionnés et décide de les omettre dans sa traduction ou de les remplacer par des personnages qui, même s'ils sont aussi étrangers, comme Napoléon, sont plus connus de son lectorat.

Ces mêmes visées, ethnocentrique et bioethnocentrique, s'observent dans la traduction de l'extrait suivant de *Cassiopée ou l'été polonais*, où la protagoniste, Cassiopée, est en colère contre sa mère parce que celle-ci veut partir en voyage avec son amant à New York, alors qu'elle avait promis à sa fille qu'elle irait avec elle :

> « On va aller à New York ensemble, Cass, je te le promets. Mais pas tout de suite. L'été prochain, peut-être. Ou à l'automne.
> – **Ou à la Trinité**, oui. Mais alors, ces billets-là, c'est quoi? C'est toi qui vas à New York? (Elle a fait oui de la tête.) Mais... avec qui? » (*Cassiopée ou l'été polonais*, p. 13, c'est nous qui soulignons).

Nous nous concentrerons sur le complément « à la Trinité », traduit en espagnol par « O...para la Trinidad » (p. 8), et en catalan par « O quan les gallines... » (p. 8). En français, « À la Trinité », ainsi que « O...para la Trinidad » font référence à la fête de la Trinité (qui a lieu le 50^{e} jour après Pâques) et proviennent de la chanson populaire française pour les enfants (et qui fait partie de l'héritage français au Québec), *Marlbrough s'en va-t-en guerre*, intitulée en espagnol *Mambrú se fue a la guerra*[528]. Voyons l'extrait où se situe l'expression en question :

[528] Il s'agit d'une chanson composée après la bataille de Malplaquet. Celle-ci a eu lieu en 1709 dans le cadre de la guerre de Succession d'Espagne, dans laquelle les forces commandées par le général John Churchill, duc de Marlborough (devenu *Marlbrough* dans la chanson en français et Mambrú en espagnol), et le prince Eugène de Savoie, la plupart autrichiennes et hollandaises, affrontèrent les Français. La

Marlbrough s'en va-t-en guerre, Mironton, mironton, mirontaine, Marlbrough s'en va-t-en guerre, Ne sait quand reviendra Ne sait quand reviendra Il reviendra z'à Pâques, Mironton, mironton, mirontaine, Il reviendra z'à Pâques Ou **à la Trinité**.	Mambrú se fue a la guerra ¡qué dolor, qué dolor, qué pena!. Mambrú se fue a la guerra, no sé cuando vendrá. Do-re-mi, do-re-fa, no sé cuando vendrá. Si vendrá por la Pascua, ¡qué dolor, qué dolor, qué gracia! si vendrá para la Pascua, **o por [sic] la Trinidad.** Do-re-mi, do-re-fa,

En catalan, Valls préfère remplacer « à la Trinité » par l'expression en catalan « Quand les gallines tenien dents » (quand les poules auront des dents). La traductrice espagnole, Angelina Gatell, aurait pu employer l'expression équivalente en espagnol « Cuando las ranas críen pelos ». En revanche, elle a laissé cette référence à la chanson mentionnée antérieurement, tout en indiquant dans une note en bas de page qu'il s'agit d'une chanson jadis chantée par les enfants espagnols.

Bref, Valls alterne des moments où il fait prévaloir les contraintes liées à son destinataire avec d'autres moments où sa volonté de faire ressortir l'altérité québécoise l'emporte, mais quoi qu'il en soit, il prend soin de mettre en relief la spécificité québécoise justement dans des parties séparées du texte, des parties plus visibles, au moins pour ceux qui ne jetteront qu'un coup d'œil à l'exemplaire, les parents de ses lecteurs en l'occurrence?

Finissons le tour de la question par la réception de ces traductions dans les revues espagnoles et catalanes consacrées à la littérature pour la jeunesse.

À cet égard, il convient de souligner que la manière dont elles ont été étiquetées dans les « comptes rendus » (ils ne dépassent normalement pas les deux paragraphes) de ces revues va dans le même sens que l'étiquetage sélectionné par les éditeurs pour ces

chanson est reléguée aux oubliettes, mais elle redevient populaire lorsqu'elle est chantée à Louis XIV par une de ses nourrices. En Espagne, elle arrive par l'influence des Bourbons.

traductions : les comptes rendus parus dans *Faristol*[529], revue éditée par le Consell Català del Llibre Infantil i Juvenil et subventionnée par la Generalitat, mettent en relief, sans exception, l'origine québécoise des traductions. En revanche, les comptes rendus parus dans des revues espagnoles, notamment *Primeras noticias*[530], *Lazarillo*[531] et *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*[532] ne font pas référence à l'origine des traductions ou encore classent les auteurs ou les protagonistes comme canadiens, et non comme québécois. Dans certains cas, comme, par exemple, dans *Cassiopée ou l'été polonais*, ce choix peut paraître étonnant, parce que la narratrice insiste sur son identité spécifiquement québécoise. Par contre, on la présente comme « una joven canadiense de 15 años » [une jeune canadienne de 15 ans], ce qui montre une certaine réticence à mettre en relief cette spécificité québécoise.

En résumé, l'analyse de la traduction de la littérature québécoise pour la jeunesse traduite vers le catalan montre que les affinités idéologiques entre les communautés culturelles qui échangent des biens culturels peuvent avoir une incidence non seulement sur l'initiation ou la réception du matériel transféré, mais aussi sur la production du texte traduit, et plus concrètement sur son étiquetage péritextuel. Le cas de la littérature-jeunesse est particulièrement intéressant : revêtue du mythe de l'universalisme, elle devient un observatoire privilégié des luttes idéologiques. Ainsi, la traduction de la littérature québécoise pour la jeunesse en Espagne pourrait être vue comme un prolongement des luttes nationales et nationalistes du champ québécois, mais cette fois adaptées à un autre contexte qui présente des enjeux politiques comparables. L'emballage paratextuel des traductions d'auteurs québécois par les agents du champ culturel espagnol ne peut être compris qu'à la lumière de leurs propres rapports avec l'Autre catalan...galicien ou basque. En même temps, nous avons vu que d'autres facteurs spécifiques liés à la trajectoire de la maison d'édition et du traducteur peuvent faire en sorte que ces incidences soient plus ou moins marquées. Nous avons vu également que

---

[529] Il existe des comptes rendus des traductions suivantes de R. Plante : *L'últim estaquirot* (*Faristol*, n° 10, mars 1991, p. 89); *El rei de la salsitxa* (*Faristol*, n° 15, mars 1993, p. 68); et avec Melançon, *El gos salsitxa i els lladres de diamants* (*Faristol*, n° 15, mars 1993, p. 62) ainsi que *El rècord d'en Philibert Dupont* (*Faristol*, n° 7, déc. 1998, p. 59).

[530] Il s'agit des comptes rendus de *Casiopea o el verano polaco* (*Primeras noticias*, n° 103, 1991, p. 19); *La verdadera historia del perro de Clara Vic* (*Primeras noticias*, n° 114, dic.1992/janvier1993, p. 75); *El niño que soñaba con ser héroe* (*Primeras noticias*, n° 190, 2003, p. 96); *El último pasmarote* (*Primeras noticias*, n° 97, mai/juin 1990, p. 19).

[531] Il s'agit du compte rendu de *El niño que soñaba con ser héroe* (*Lazarillo*, n° 9, 2003, p. 27).

[532] Il s'agit des comptes rendus de *El gos salsitxa i els lladres de diamants* (*CLIJ*, n° 51, juin 1993, p. 60); *Casiopea o el verano polaco* (*CLIJ*, n° 51, juin 1993, p. 65); *Víctor* (*CLIJ*, n° 61, déc. 1993, p. 62); *Reencuentro con El Principito* (*CLIJ*, n° 116, mai 1999, p. 64); *El viejo Tomás y la pequeña hada* (*CLIJ*, n° 165, nov. 2003, p. 63).

d'autres contraintes liées par exemple au genre traduit en question et à l'âge des destinataires peuvent également primer sur la visée nationaliste de l'entreprise.

Du côté des agents du champ source, nous avons vu que leurs motivations reposent sur des considérations liées à la logique interne du champ, plutôt qu'à des considérations politiques. Ainsi, la traduction de la littérature québécoise pour la jeunesse – sous-champ dominé du champ littéraire québécois mais dominant au sein du champ de la littérature pour la jeunesse internationale – semble être utilisée par les agents (auteurs, éditeurs, etc.) de ce sous-champ en tant que stratégie de légitimation afin que la littérature jeunesse et ses agents accèdent à une meilleure position dans le champ littéraire québécois. Donc, de l'extérieur et par la traduction, on consacrerait les auteurs non seulement au niveau international, mais aussi au sein du champ national.

CONCLUSIONS

Maintenir une vision d'ensemble pour étudier un corpus aussi hétérogène que le nôtre relève du défi. Comment prendre en compte tout un éventail de facteurs, de nombreux auteurs et des textes appartenant à des genres variés? Comment prendre en considération les multiples agents qui appartiennent à plusieurs champs et circulent entre eux et dont les intérêts sont divers et parfois contradictoires? Comment représenter la complexité de notre objet d'étude sans tomber dans la nuance sans fin ou la groissière généralisation? Comment passer d'un niveau d'analyse à un autre sans perdre la vision d'ensemble? Comment présenter celle-ci sans réduire le traitement de l'objet à l'anecdotique? Comment utiliser les modèles théoriques sans que l'étude de l'objet ne soit (pré)déterminée par le modèle?

Ancrages disciplinaires de ce travail

Une thèse est avant tout une manière d'entrer en conversation avec les débats qui existent dans une ou plusieurs disciplines où elle s'inscrit.

La nôtre dialogue en partie avec ce qu'on appelle la « sociologie de la traduction », un courant qui prend une place de choix à l'heure actuelle en traductologie. Mais cette place centrale de la sociologie de la traduction coïncide également avec un mouvement parallèle: certains sociologues de la culture, qui ne sont pas nécessairement des traductologues, s'intéressent de plus en plus à la traduction comme objet d'étude sociologique. Cette conjoncture est assez exceptionnelle. Comme Simeoni (2002) l'a indiqué, les sciences sociales ne se sont intéressées que très tard à la traduction comme objet d'étude, car cette pratique transculturelle remettrait en question les cadres nationaux/nationalistes d'analyse sur lesquels elles reposent. À notre avis, l'intérêt actuel des sociologues pour la traduction représente un moment privilégié pour établir des échanges qui devraient aller au-delà des frontières disciplinaires. Or, le dialogue ne se fait pas sur un pied d'égalité : ces chercheurs qui s'intéressent à l'internationalisation de la littérature et qui commencent à voir le potentiel d'étudier l'*explicandum* et l'*explicans* qu'est la traduction ne tiennent pas toujours compte des réflexions menées en traductologie depuis les années 70, une attitude qui, dans certains cas, les mène à des constats qui ont été déjà faits, voire remis en question en traductologie.

Sans doute, cette situation et le besoin de doter la traductologie d'une légitimité en tant que discipline universitaire autonome auront pour effet que certains traductologues verront avec réticence la place centrale qu'occupent les débats des profanes de la discipline dans cette thèse.

Quoi qu'il en soit, cette thèse vise à aller au-delà de son ancrage disciplinaire : c'est une thèse en sociologie de la traduction autant qu'en sociologie de la culture et en études canadiennes. De manière très générale, elle s'adresse à tous ceux qui s'intéressent à l'étude des échanges littéraires et au rôle qu'y occupe la traduction.

Cadre théorico-méthodologique : avantages et limites

Notre entreprise était ambitieuse parce que pour comprendre la complexité et les enjeux sociaux de ce transfert, nous voulions parcourir toutes les phases de celui-ci, phases que nous appelons l'initiation, la sélection, la production, la classification et la réception. C'est-à-dire, nous voulions brosser un tableau complet plutôt que nous concentrer sur un plan de ce transfert. L'envergure du projet et la volonté de ne pas perdre la vision d'ensemble justifie en quelque sorte l'analyse moins approfondie de certains aspects particuliers, qui pour d'autres constitueraient l'objet premier de la recherche. Néanmoins, mis en relation, les différents chapitres et leurs objectifs respectifs examinent les politiques et les circuits et, dans la mesure du possible, les agents qui mènent à la production, à la circulation et à la réception des traductions en tant que produits culturels.

En général, les études descriptives (d'orientation polysystémique) en traductologie commencent l'analyse des transferts dans le pôle d'arrivée et se concentrent avant tout sur les fonctions que les traductions ont à priori dans l'espace cible où elles sont reçues. Pour notre part, nous avons souhaité inverser cette perspective traditionnelle et commencer par le pôle source, car la question qui a déclenché notre recherche était : Comment le Québec peut-il manifester son existence en Espagne par la traduction? Si pour le cas de la Catalogne, nous aurions pu avancer comme hypothèse certaines fonctions idéologiques que les traductions remplissent dans ce champ récepteur, ce raisonnement ne nous amenait nulle part pour le cas des traductions espagnoles. Nous avons donc examiné les stratégies institutionnelles mises en place (principalement par les institutions des espaces sources) avant même qu'un texte ne soit choisi par un éditeur

étranger. Nous avons voulu ensuite examiner comment les modalités de réinsertion du matériau transféré avaient été négociées par une collectivité d'agences et d'agents de l'espace cible qui avaient des intérêts investis dans ce transfert et comment ces intérêts se sont traduits par la mise en place de stratégies (éditoriales et textuelles) différenciées.

Comme l'objet de toute recherche n'est pas donné, mais qu'il faut le construire pour pouvoir l'analyser, il a fallu recueillir des données. Là réside un des plus grands défis de cette thèse. Nous avons commencé notre aventure armée tout simplement d'un corpus de 77 traductions dont la délimitation en tant que telle présentait plusieurs obstacles et soulevait des questions: nous avons employé le concept bourdieusien de trajectoire pour le délimiter (théorie et méthode se rejoignent ici), ce qui serait transférable à d'autres études qui portent sur un corpus issu d'une littérature relativement jeune définie par des critères culturels plutôt que strictement linguistiques, et à la fois centre et périphérie. L'analyse du péritexte, de l'épitexte, des textes traduits en tant que tels, ainsi que d'autres sources secondaires écrites plus traditionnelles nous a apporté des données importantes, mais il a fallu puiser à d'autres sources : documents institutionnels, catalogues, correspondance archivée, et d'autres moins utilisés en traductologie jusqu'à très récemment, comme, par exemple, des courriels, des questionnaires, des entrevues, etc. L'emploi et la combinaison de ces différents types de sources constituent à notre avis une des contributions originales de cette thèse.

Il nous faut cependant reconnaître les résultats parfois très limités des données tirées de ces derniers outils (entrevues et questionnaires), d'où leur caractère secondaire dans cette thèse. Ces limites expliquent également pourquoi certaines parties de la thèse insistent davantage sur la dimension « structurée » de la pratique de la traduction et de ses agents et agences, plutôt que sur la dimension « structurante », articulée autour de l'étude des agents en tant que porteurs d'un *habitus*. Il aurait été souhaitable d'avoir pu mené plus d'entrevues avec plus d'agents ou plusieurs entrevues avec un même agent pendant une période prolongée, en vue de faire ressortir des données sur les agents que les sources écrites tendent à occulter. Le réseau limité de la chercheure au moment de commencer sa recherche a sans doute eu un impact sur ces résultats, parfois très décevants, malgré toutes les démarches entreprises. À cet égard, cette thèse cerne les défis potentiels et propose des pistes pratiques pour ceux qui s'apprêtent à entamer des enquêtes similaires,

d'autant plus pour ceux qui s'apprêtent à le faire sans un réseau solide de contacts déjà établis.

L'étude des trajectoires et des pratiques des agents – plutôt que celle des institutions (chapitre 2) ou des facteurs structuraux (chapitre 3 et 4) – n'est cependant pas absente dans cette thèse. Elle est privilégiée au chapitre 5, d'abord en diachronie : par exemple, lors de l'analyse des pratiques et des discours des traducteurs (et dans une moindre mesure, des préfaciers) des versions espagnoles et catalanes de *Maria Chapdelaine*. Elle est ensuite examinée en synchronie lors de l'analyse du point de vue de l'éditeur autour de la phase de sélection (en rétrospective) d'un auteur en particulier, point de vue qui est interprété à la lumière des facteurs structuraux (la structure de l'espace littéraire mondial et la place du champ littéraire québécois dans cet espace). Nous ne nierons pas notre tendance à considérer la structure comme étant plus déterminante que la subjectivité des agents dans le processus de transfert que nous avons examiné, ainsi que la prévisibilité plutôt que l'imprévisibilité de leurs comportements, c'est-à-dire la plus grande influence de la structure sur leurs comportements que de leurs comportements sur la structure.

Ceci dit, il ne faut pas oublier que, pour Bourdieu, la structure est aussi importante que les agents. L'une ne peut s'expliquer sans l'autre. Il ne faut pas non plus oublier que le manque d'attention à la structure, à l'existence des idéologies régnantes ainsi que l'aveuglement devant la causalité (comme le font d'autres théories qui confèrent beaucoup d'importance à la subjectivité) peuvent également donner des résultats limitées qui doivent être rapportés à d'autres facteurs structuraux si l'on veut comprendre la réception des traductions à un moment donné, et plus généralement, le(s) rôle(s) de la traduction littéraire dans le cadre des échanges littéraires intrenationaux.

Pour analyser les relations sociales qui configurent le corpus de 77 traductions que nous avons examiné, nous nous sommes servie de la sociologie des champs de Pierre Bourdieu, mais il a fallu l'ajuster à notre objet d'étude, parce qu'après tout, Bourdieu n'a pas créé son modèle pour analyser la traduction. À cet égard, ce travail poursuit une réflexion critique sur les limites du modèle pour étudier une pratique interculturelle qui est celle de la traduction, critique qui a été nourrie par d'autres traductologues cités au fil de cette thèse. Notre apport réside dans le fait que nous faisons ressortir les limites en appliquant le modèle de Bourdieu de manière empirique à un nouvel objet (les échanges

littéraires dans lesquels au moins un champ périphérique est concerné) qui pose des obstacles spécifiques, obstacles qui ont été surmontés d'une manière qui constitue également l'originalité de notre démarche.

Le premier obstacle auquel nous avons dû faire face dans la confrontation du modèle avec notre objet était la nature agonistique de la théorie bourdieusienne : presque tout est lutte pour Bourdieu. Or, nous montrons que nos agents coopèrent (non sans tension), au moins sur l'axe horizontal, et que pour coopérer ils s'organisent selon une logique de réseaux. Le réseau est pour nous un instrument, plutôt qu'une méthodologie à part entière. Il s'agit d'un concept opératoire que nous avons injecté à notre modèle de base, celui de Bourdieu. Il s'agit d'un instrument qui nous a permis de décrire des relations *effectives* c'est-à-dire empiriquement observables, entre les agents et les acteurs.

Nous avons également fait une critique du concept d'hétéronomie/autonomie. Bien que cette critique ne soit pas nouvelle, à notre connaissance, elle n'avait pas déjà été introduite en traductologie.

L'autre grand problème du modèle de Bourdieu par rapport à notre objet est que le modèle de Bourdieu conçoit généralement les champs (idéal-typiquement) comme homogènes, fort probablement parce que le point de référence est presque toujours le champ français. Ce modèle n'est pas conçu, en principe, pour rendre compte de la diversité linguistique et culturelle de certaines configurations. Or, si l'on prend comme point de départ l'espace littéraire espagnol, son hétérogénéité saute aux yeux. De nouveau, il a fallu réajuster le modèle, englober le principe d'hétérogénéité et concevoir le champ plutôt comme un polysystème dont l'interférence et la dépendance entre systèmes (catalan et espagnol) constitue la règle plutôt que l'exception. Cet aspect revêtait une grande importance pour la traduction de littératures étrangères dans un même polysystème et donc, pour notre objet d'étude : ainsi, lorsque nous analysions une traduction catalane donnée de la littérature québécoise, nous avons dû toujours tenir compte de l'existence potentielle d'une traduction espagnole de la même œuvre, car celle-ci pouvait avoir une incidence marquée sur la réception, mais aussi sur la production de la traduction catalane (voire sur son [in]existence). Le système catalan partage avec le système espagnol des agents et des instances, un même public, parfois, une même critique, etc.

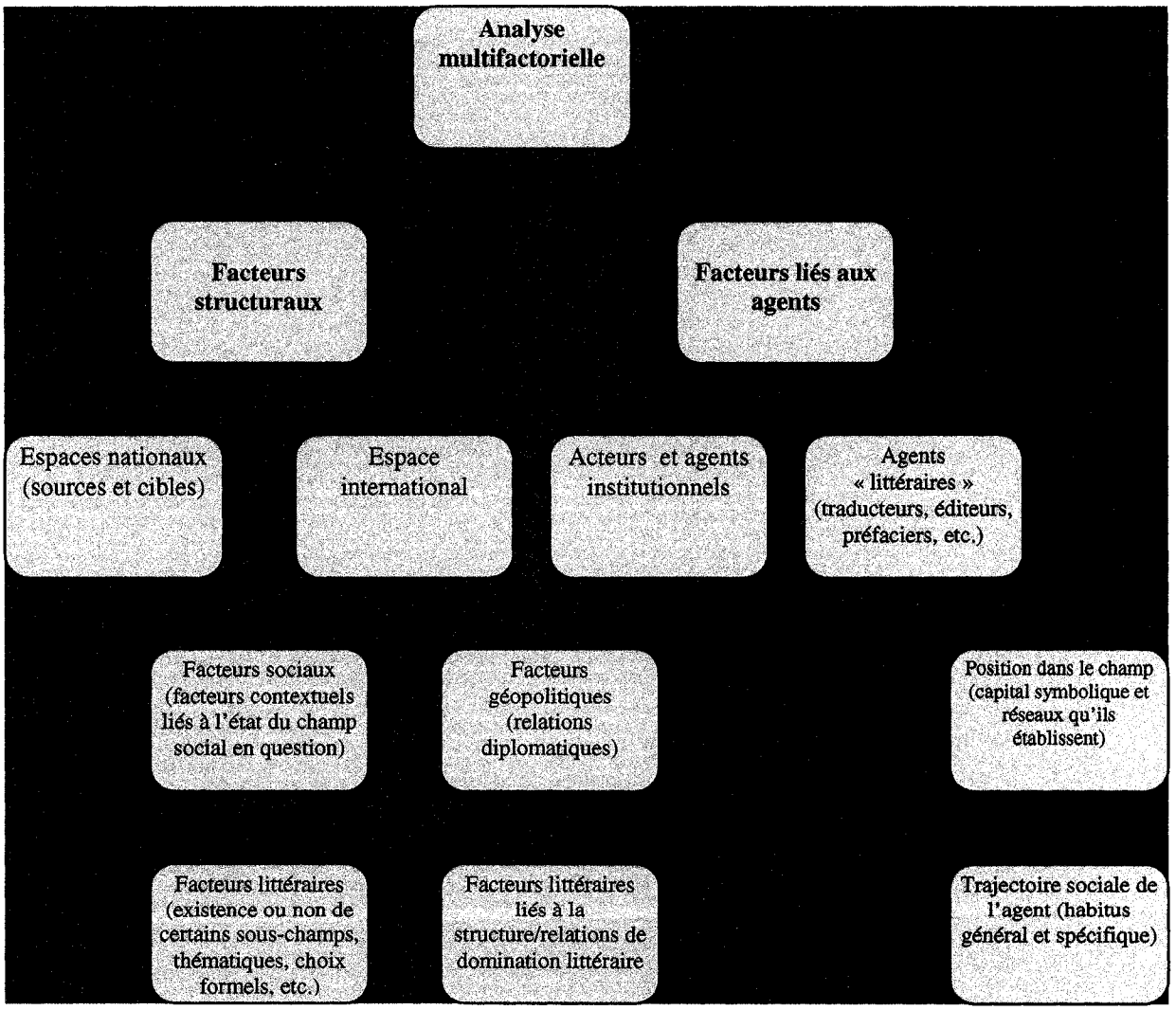
Précisons qu'une de nos hypothèses de départ était la possibilité d'une compatibilité, voire d'une complémentarité fertile entre le modèle de Bourdieu et la TP, puisque cette complémentarité apportait un élément de réponse à certaines critiques adressées aussi bien au paradigme polysystémique qu'au modèle de Bourdieu. Or, comme nous l'avons dit, cette hypothèse n'a été ni infirmée ni confirmée, elle a tout simplement été abandonnée à mi-chemin parce que nous nous sommes vite rendu compte que tester la complémentarité de ces deux modèles devenait une acrobatie métathéorique qui pourrait faire l'objet d'un article, mais qui ne nous aidait pas à analyser notre objet en tant que tel. Le modèle de Bourdieu incorporait déjà des outils et des concepts homologues à ceux de la TP, en plus d'autres inexistants dans la TP et qui s'avéraient très pertinents pour l'analyse de notre objet.

Notre approche part donc de la position théorique de Bourdieu et intègre de façon ponctuelle des concepts ou des principes d'autres théories utilisées en traductologie. Il ne s'agit pas d'une approche théorique nouvelle, mais il ne faut pas oublier que le modèle de Bourdieu mis en relation avec ces nouveaux concepts est inévitablement altéré. Notre apport réside donc dans la combinaison de ces outils théoriques et l'application de cette combinaison à un nouvel objet qui incorpore des champs périphériques, des échanges entre champs périphériques appartenant à des configurations nationales différentes, un objet rarement abordé en traductologie.

Concernant la méthodologie, nous croyons que la méthode déployée pourrait aussi fournir des principes méthodologiques importants pour ceux ou celles qui se lancent dans l'étude sociologique des échanges littéraires. Le choix d'un objet de l'ampleur d'un échange littéraire, avec toutes les dimensions dont il faut rendre compte, explique certainement les différentes limites de cette thèse. Mais nous croyons avoir réussi à mettre en rapport différents niveaux d'analyse et à passer de manière fluide de l'un à l'autre : de la logique politique à la logique littéraire du transfert, de l'étude du champ littéraire mondial à celui des champs nationaux, de l'analyse de la structure à celle des agents par le biais du concept d'habitus, et enfin, de l'analyse des agents aux textes traduits. L'analyse textuelle est le dernier chaînon de l'analyse, en ordre et en quelque sorte en importance, mais nous avons voulu remettre en question la dichotomie souvent stérile en ce qui concerne analyse interne/analyse externe en montrant que les facteurs

littéraires et extralittéraires, nationaux ou internationaux, liés à la structure du champ ou aux agents peuvent aussi se manifester dans la matérialité du texte. Il reste cependant un travail sociocritique plus approfondi à effectuer, soit une mise en rapport interdiscursive entre les traductions et la production romanesque du champ ou du sous-champ récepteur, ce qui nous permettrait de pousser certaines hypothèses avancées ici (voir la page 337) et d'en faire l'objet de travaux futurs.

Le passage d'un niveau à l'autre et donc le modèle multifactoriel déployé dans cette thèse pour expliquer l'échange littéraire en question pourrait être représenté schématiquement de la manière suivante.



La remise en question des postulats polysystémiques

Dans cette thèse, il a été question de démystifier l'« entreprise » de la traduction littéraire, plus précisément la « découverte » d'œuvres étrangères à traduire, en mettant en relief non seulement ce qui relève de la planification, mais également de l'arbitraire. La traductologie s'est en effet jusqu'à ce jour peu intéressée aux démarches qui ont lieu avant que l'éditeur ne décide de faire traduire un livre, si toutefois il y parvient.

Si la poète catalane Montagut n'avait pas été invitée au Festival international de la Poésie de Trois-Rivières par le Bureau du Québec à Barcelone, aurait-elle écrit un compte rendu sur l'œuvre de Nicole Brossard? Si le Bureau du Québec à Barcelone n'avait pas invité Segimón Borrás (secrétaire général de l'Association des écrivains en langue catalane et coorganisateur de la foire internationale du livre LIBER à Barcelone) au Québec, le Québec aurait-il été le « pays » invité de LIBER 2008? En même temps, on le sait bien, ces initiatives institutionnelles ne garantissent rien : une grande dose d'arbitraire est présente dans l'entreprise de la traduction, et ce malgré les essais de planification institutionnelle et toutes les stratégies mises en œuvre par les éditeurs pour vendre leurs droits de traduction à leurs homologues étrangers. On ne peut pas oublier qu'il s'agit de séduire et non d'imposer, et que les jeux de séduction ne donnent pas toujours les résultats désirés. Parfois, les facteurs les plus arbitraires jouent un rôle plus important que d'autres considérés à priori comme incontournables : ainsi, si Anik Lapointe, directrice d'origine québécoise de la maison d'édition catalane La Magrana n'avait pas épousé un cuisinier catalan et n'était pas allée vivre en Catalogne, peut-être qu'Élise Turcotte ne serait pas traduite, aujourd'hui, en catalan... D'autres facteurs structuraux expliquent ce choix, bien entendu, mais comment nier la part d'arbitraire?

Parce qu'elles sont anecdotiques, on tend à ne pas prendre ces informations en compte dans les études rétrospectives sur la traduction, un fait qui contribue à masquer toutes les allées et venues par lesquelles la littérature étrangère existe et se ménage un espace de réception dans un champ cible. L'étude de toutes ces stratégies est extrêmement importante car elle invite à relativiser les hypothèses fonctionnalistes selon lesquelles la traduction viendrait toujours combler un vide, aurait une fonction attribuée a priori dans l'espace de réception. À cet égard, cette thèse porte également un regard inédit sur le rôle déterminant – mais non déterministe – des agents et des acteurs institutionnels dans les échanges littéraires.

La traduction, *explicandum* et *explicans*

Nous avons montré dans le cadre de cette thèse que la traduction n'est pas seulement une chose à expliquer (un *explicandum*), mais aussi ce qui sert à expliquer d'autres choses observées (un *explicans*), car comme le souligne à juste titre Pym (2006, p. 11) « If translations were always effects rather than causes, they could not aspire to have any influence on the way of the world. They would scarcely be worth studying ». En sorte que, au-delà de l'application de l'analyse multifactorielle pour expliquer un corpus de traductions, nous avons, dans le cadre de cette thèse, considéré la traduction comme un facteur qui expliquerait d'autres choses.

Ainsi, par exemple, nous avons vu que si la traduction littéraire d'auteurs québécois est planifiée au niveau institutionnel c'est parce qu'elle est vue comme une manière de changer la perception du Canada à l'étranger et ce faisant, de renforcer l'identité canadienne à l'intérieur du Canada. Ce travail permet donc de mieux comprendre le rôle de la traduction littéraire dans le marquage culturel (institutionnel) des entités nationales, mais aussi subnationales. Choisir une pratique *inter*culturelle qui, en soi, remet en question l'idée de « nation » et compromet l'idée de frontière pour bien renforcer la communauté imaginée à l'intérieur d'une frontière place au centre de cette thèse une dialectique qui, à notre avis, permet également de nourrir la réflexion autour de la dialectique du spécifique et de l'universel propre à la sémantique de la nation.

Bien qu'à l'heure de la mondialisation, la notion de « nation » soit redéfinie et l'importance des frontières géopolitiques relativisée, la force et l'influence des idéologies nationales ne sont pas pour autant négligeables. Cela montre aussi que des concepts comme ceux de « système » ou de « champ » et leurs théories respectives — même s'il s'agit des théories dessinées sur un substrat moderniste qui repose sur des catégories analytiques propres à l'État-nation (Simeoni, 2008) — sont toujours d'actualité pour l'analyse des sociétés contemporaines, pourvu que les réajustements nécessaires soient faits pour adapter ces outils th-oriques à nos sociétés postmodernes.

Par ailleurs, le rôle de la traduction en tant qu'instrument pour rejoindre idéologiquement les visions et les projections de la nation a été illustré dans le cas des traductions de *Maria Chapdelaine* et des traductions vers le catalan d'auteurs québécois pour la jeunesse. Ces cas particuliers montrent que les affinités idéologiques entre les communautés culturelles qui échangent des biens culturels, ici les sociétés catalane et québécoise, peuvent avoir une incidence non seulement sur l'initiation ou la réception du

matériel transféré, mais aussi sur la production du texte traduit, et plus concrètement sur son étiquetage péritextuel. Parallèlement, nous avons vu que d'autres facteurs spécifiques liés à la trajectoire de la maison d'édition et du traducteur, et potentiellement à l'état du champ, peuvent faire en sorte que ces incidences soient minimisées. Nous avons vu également que d'autres contraintes liées par exemple au genre traduit en question et à l'âge des destinataires peuvent également primer sur la visée nationaliste de l'entreprise. Autrement dit, il ne s'agit pas d'une causalité mécanistique mais d'une causalité modulée par d'autres facteurs qui relèvent d'une logique autre que politique.

La thèse montre bien que l'existence de cet échange ne se réduit pas à une logique politique : ce travail montre le poids d'autres logiques (économiques et spécifiquement littéraires) qui structurent le transfert de la fiction québécoise traduite en Espagne et qui peuvent entrer en contradiction avec la logique politique.

En ce qui concerne la logique économique dans ce transfert, elle n'est pas absente, bien évidemment, mais son poids est généralement relatif, car la plupart des œuvres traduites appartiennent au pôle de production restreinte. Nous avons cependant repéré certaines stratégies commerciales élaborées par les maisons d'édition (rappelons la discussion sur les couvertures des différentes éditions de *Puta* ou les formules choc de la quatrième de couverture de *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse*). Nous avons également vu l'importance *a priori* de cette logique dans le cas de la littérature pour la jeunesse (ce qui, bien évidemment, ne se traduit pas nécessairement par plus d'exemplaires vendus). L'étude de cette logique aurait eu une place plus centrale si nous avions analysé, par exemple, certaines des œuvres « paralittéraires » du corpus, telles qu'*El regalo del millonario* ou *Testamento del millonario* de Mark Fisher, etc. Voilà une autre piste de recherche potentielle pour l'avenir. L'étude de la traduction des œuvres dites paralittéraires de ce corpus permettrait de mieux cerner des enjeux et des stratégies (éditoriales mais aussi possiblement textuelles) différentes de celles qui ont été analysées dans cette thèse.

Dans une logique plus proprement littéraire, nous avons observé que la traduction de la littérature québécoise pour la jeunesse est utilisée par les agents (auteurs, éditeurs, etc.) de ce sous-champ (source) en tant que stratégie de légitimation pour que la littérature jeunesse et ses agents accèdent à une meilleure position dans le champ littéraire québécois. Donc, de l'extérieur et par la traduction, on consacrerait les auteurs non seulement au niveau international, mais aussi au sein du champ national; la

traduction contribuerait ainsi à consolider la position centrale du sous-champ de la littérature québécoise pour la jeunesse au niveau national et international.

Dans une logique plus proprement littéraire aussi, nous avons vu que, dans le cas des traductions du sous-corpus de l'écriture migrante, à long terme, la traduction peut servir à offrir des modèles contribuant à l'émergence et au développement d'une écriture émigrante en espagnol et en catalan, et préparer le terrain pour que les agents légitimateurs des champs littéraires espagnol et catalan apprennent à écouter et à apprécier la polyphonie des voix littéraires immigrantes.

À cet égard, la thèse permet aussi de réfléchir de manière comparative à la définition et à l'usage des genres/sous-champs au sein de différents champs littéraires, ainsi qu'à leur genèse et à la création des instances qui les sous-tendent. Dans le cas de l'écriture migrante, la traduction contribue précisément à la création d'un sous-champ. Dans le cas de la traduction de l'écriture québécoise des femmes, l'absence d'un sous-champ doté d'instances littéraires qui acceptent et légitiment certaines de ces traductions, c'est-à-dire le « décentrement d'enjeux » (2007b, p. 88) qu'opère le transfert, a une incidence marquée sur la circulation, la réception, voire la production des traductions de ce sous-champ.

Pour finir, nous avons observé que la traduction peut être considérée comme un instrument, un outil méthodologique, pour penser la domination littéraire internationale : étudier les différents centres par lesquels « passent » l'importation et l'exportation des littératures étrangères, les obstacles auxquels font face certains champs pour exporter leurs auteurs, etc. permet de mieux comprendre la géopolitique des échanges littéraires internationaux. L'examen de l'espace littéraire international, tant d'un point de vue diachronique que synchronique, ne devrait pas faire l'économie de l'étude de la traduction.

Les chercheurs qui s'intéressent à l'internationalisation de la littérature, à l'internationalisation du monde de l'édition, à la « World Literature », aux études de transfert, etc. commencent à voir le potentiel que représente l'étude de l'*explicandum* et de l'*explicans* qu'est la traduction, mais ils ne tiennent pas toujours compte des réflexions menées en traductologie depuis les années 70, une attitude qui, dans certains cas, les mène à des constats qui ont été déjà faits, voire remis en question en traductologie. Il nous reste donc à espérer que la présente étude et d'autres du genre feront mieux connaître les objets et les méthodes de la traductologie à d'autres disciplines ou domaines de recherche plus établis en sciences humaines.

Nouvelles pistes de recherche

L'étude d'un objet contemporain facilite l'accès à certaines données et, en ce sens, elle représente un avantage, mais elle comporte aussi de nombreux défis. Comment analyser une période dont on est témoin avec le recul critique nécessaire? Comment savoir si cette position de témoin n'entraîne pas une interprétation réductrice des changements observés? Comment mesurer, par exemple, l'influence et l'utilisation de la traduction comme outil de diplomatie publique lorsque ces initiatives ont été amorcées au milieu des années 1990, soit il y a à peine une quinzaine d'années? Le choix d'un objet d'étude aussi contemporain comporte ses limites. Comme dans tout travail scientifique du genre, nos conclusions ne sont pas définitives et ne prétendent pas l'être et nous espérons que d'autres les reprendront et les nuanceront.

Le spectacle ne fait que commencer

Notre analyse est le résultat des premières explorations en *terra incognita*, la genèse des premières initiatives et quelques-uns de leurs aboutissements, mais il faudrait pouvoir étudier à long terme ce qu'ont donné toutes ces initiatives, et cela sera possible parce que le spectacle se redonne toujours et encore. Nous l'avons dit, cette année, en octobre, le Québec, sera le « pays » invité d'honneur de LIBER à Barcelone.

Moins connue que Guadalajara ou Francfort, ce n'est pas par hasard que la foire internationale LIBER a lieu quelques jours avant celle de Francfort. Cette foire est aujourd'hui la deuxième en importance pour les éditeurs hispanophones, et c'est un lieu clé pour tous ceux qui veulent conquérir le marché de la traduction en langue espagnole, marché qui, selon *The Economist* (January 19th-25th 2008, pp. 71-72), est le plus grand du monde. Il n'est donc pas étonnant que le Québec, qui dans sa plus récente politique internationale (2006) considère la traduction vers l'espagnol comme une priorité, tienne tant à y percer. Or les premiers pas ont été faits en 2003, quand la *Belle Province* a été l'invitée d'honneur de la Foire de Guadalajara.

L'étude du déroulement de Liber 2008 et le suivi des projets amorcés lors de cette foire pourraient constituer une suite intéressante à cette recherche.

Dans le cas de LIBER 2008, l'étude de toute la planification institutionnelle mise en œuvre par la SODEC, le Ministère de la culture et des communications du Québec, l'AIÉQ, etc. pour organiser la participation du Québec à cette foire, nous permettra d'étudier les enjeux politiques et non seulement littéraires en présence dans ce type d'événements littéraires internationaux. Cette analyse pourrait être combinée à une étude des différents agents spécialisés dans l'intermédiation pour déterminer comment ils

établissent leurs premiers contacts et comment ceux-ci se concrétisent (ou non) dans les foires ultérieures (Guadalajara et Francfort).

Comme nous l'avons indiqué, dans les faits, les éditeurs canadiens et québécois considèrent le marché espagnol comme un moyen de s'introduire de pénétrer? indirectement (sur) le marché latino-américain et (sur) le marché hispanique des États-Unis. Cette perception émane du fait qu'en plus de l'exportation de produits finis, 17 des 33 maisons d'édition les plus importantes en Amérique latine ont leur maison-mère en Espagne.

Ce projet pourrait se poursuivre par une analyse permettant de vérifier si, effectivement, le marché éditorial espagnol ouvre aux auteurs québécois une porte vers l'Amérique hispanique. Pour ce faire, il serait particulièrement intéressant de se pencher sur d'une part, les grands groupes éditoriaux espagnols ayant des filiales en Amérique latine et aux États-Unis et, d'autre part, les maisons d'édition espagnoles dites « indépendantes », mais qui disposent pour leurs traductions de circuits de distribution en Amérique hispanique et aux États-Unis.

L'analyse de leur rôle dans la négociation des limites géographiques établies dans les contrats de cession internationale de droits de traduction permettrait d'éclairer les relations d'interdépendance (et de domination) entre les différents marchés de l'édition en langue espagnole. Jusqu'à présent, ont été étudiées, dans le cas du Québec, les relations d'interdépendance, pour ne pas dire de domination, du champ littéraire français en matière de traduction, tant du point de vue de l'importation des traductions (étudiée par Buzelin) que de l'exportation (comme nous l'avons fait). Ce projet pourrait donc se poursuivre par une étude similaire des relations d'interdépendance transposée au champ espagnol et par un examen de ses relations avec le marché hispano-américain de la traduction.

Depuis les années 70, le prix prohibitif des livres importés d'Espagne a entraîné le développement des marchés locaux en Amérique latine. Simultanément, depuis les années 1990, le marché de l'édition en langue espagnole est marqué par un processus de concentration rapide mené par des groupes éditoriaux dont la majorité ont leur siège en Espagne (et quelques-uns en Argentine et au Mexique) et des filiales dans toute l'Amérique latine et aux États-Unis. Si, comme nous l'avons vu, la traduction peut se concevoir comme un instrument (un *explicans*) qui permet d'étudier la question de la domination littéraire, son utilisation par ces grands groupes d'édition et les stratégies mises en œuvres par de petits éditeurs pour faire front au monopole des premiers

devraient permettre d'analyser les nouvelles formes que prend la domination littéraire dans le marché éditorial en langue espagnole. Voilà une autre orientation de recherche que nous pourrions poursuivre.

L'ampleur des enquêtes qui sous-tendent cette thèse offre un vaste éventail de possibilités d'exploitation des données. Dans cette conclusion, nous nous sommes limitée à énoncer quelques orientations possibles.

Bibliographie

CORPUS PRIMAIRE

Voir annexe I

ÉTUDES OU ARTICLES CRITIQUES SUR LE CORPUS PRIMAIRE[1]

1. Articles ou études parus en Espagne

« Émile Ollivier, la obsesión de la memoria », *Revista Txalaparta*, n° 19, pp. 6-7.

« Gaétan Soucy habla sobre la pérdida de la inocencia en su último libro », *El Mundo*, 18 avril 2001.

« Narrativa internacional », *Avui*, 23 avril 2001, p. XXIV.

« Puta : Nelly Arcan », *Leer*, mars 2003, p. 48.

ALSINA, A. « 'Chapeau' Monsieur Soucy », *Avui*, 5 avril 2001.

ALSINA, A. « Frankenstein », *Avui*, 7 avril 2005, p. XX.

AYÉN, X. « Los escritores chinos del interior han dejado de ser oficialistas », *La Vanguardia*, 8 décembre 2000.

B. G. « En su libro 'Barroco al alba', Nicole Brossard ofrece la exploración literaria de una historia ». *El País*, 19 juillet 1998.

BACH, « Mujeres de otros mundos », *La Vanguardia*, 24 septembre, 1999.

BOMBÍ-VILASECA, F. « Escrivim amb una memòria del plaer i del dolor inscrits al cos », *Avui*, 31 mars, 2005, pp. viii-ix;

BRACO, B. « Per què no 'El Bell i la Bèstia'? », *Avui*, 31 octobre 2001, p. XI.

C. B. « Otras lecturas: Nelly Arcan », *La Vanguardia*, 24 novembre 2002.

CASTELLS, A « Nicole Brossard : "Una autora lesbiana té una altra manera d'enfocar l'amor" », *Avui*, 13 juillet, 1998.

DE LA FUENTE, I. « Escritoras de culturas remotas conquistan el mercado español: africanas, indias, caribeñas y chinas se convierten en el filón de varias editoriales », *El País*, 26 décembre 1999.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A. « *Dehors les chiens* de Jacques Folch-Ribas : retour au pays natal » *Espagnes imaginaires*. Ed. Carmen Mata. Montréal: Hurtubise-HMH, à paraître.

GIL, A. M. « Més enllà de la vida », *Avui*, 9 avril 1998.

GIRALT TORRENTE, M. « El estupor de existir », *El País*, 19 février 2005.

GIRALT TORRENTE, M. « Las declinaciones del dolor », *El País*, 4 août 2001.

GUARDIA, M.A. « Confesiones de una exploradora », *La Vanguardia*, 8 juillet, 1998, p. 34.

GUARDIA, M.A. « Dany Laferrière enseña cómo hacer el amor con un negro sin cansarse », *La Vanguardia*, 19 novembre 1997, p. 63.

[1] Les articles en ligne et ceux qui ont été consultés à partir des bases de données *My News on line* (pour les articles en espagnol et en catalan), et *Factiva* et *Biblio branchée* (pour les articles en français), n'ont pas toujours les pages indiquées dans la référence. Cependant, avec le titre de l'article, l'auteur et la date complète, ces articles sont facilement trouvables.

KORTAZAR, J. « El libro de la memoria », *El País*, 11 juin 2003, p. 6.
LÁZARO, M. L. « Barroco al alba ». *La Rioja,* 25 septembre.
« El libro de Emma », *Revista Txalaparta*, n°18, p. 10.
LLOP GARCÍA, L. « *Maria Chapdelaine* en Catalogne », *Cédille : revista de estudios franceses*, n° 4, avril 2008, pp. 143-150.
MERINO, J.C. « Soucy explora el lenguaje de la infancia en "La niña que amaba las cerillas" », *La Vanguardia*, 19 avril 2001.
MONTAGUT, M. C. (2005). « Nicole Brossard : feminismo y escritura. Instal.lacions (amb i sense pronoms) ». En ligne: http://www.barcelonareview.com/47/s_resen.html#1 (consulté le 4 septembre 2004).
MORAL, C. « Prefiero un libro malo realmente mío a una obra de arte que no sienta», *El Mundo*, 7 novembre 1997.
NÚÑEZ, I. « La (inquietante) intimidad de la familia », *La Vanguardia*, 14 septembre 2001.
OLIVÉ, M. « Dany Laferrière: "El meu llibre no és un manual de sexe sinó una construcció de l'esperit"», *Avui*, 9 novembre 1997.
ORTEGA, A. « En Madrid no hay negros », *El País*, 2 avril, 2001, p. 8.
PERI ROSSI, C. « Novelerías », *La Vanguardia*, 12 janvier 2003.
PUNTÍ, J. « Miquel Alzueta: el terrible burlón », *El País*, 15 septembre 1999.
RIAMBAU, E. « Com fer l'amor amb un negre sense cansar-se : comèdia canadenca », *Avui*, 10 décembre 2002, p. 69.
RODRÍGUEZ, E. « Marie-Célie Agnant », *Revista Txalaparta*, n°19, p. 10.
SECURA, A. « El pes de les petites coses », *Avui*, 29 mars 2001, p. XV.
SUÁREZ BRIONES, B. « Escribir en femenino supón tremer ». Entretien avec Nicole Brossard, 2001. En ligne : http://www.vieiros.com/noticia.asp?Ed=18&N=16366. (consulté le 23 juin 2008).
TUNEU, M. « Els intoclables », *Avui*, 14 juillet, 2005.

2. Articles ou études parus au Canada et en France

AAS-ROUXPARIS, N. « *Passages* d'Émile Ollivier : dérive et diversité », *Québec-Canada. Cultures et littératures immigrées*, Berlin, Neue Romania, n° 18, 1997, pp. 117-126.
ARSENAULT, M. « Une littérature kidnappée », *Le Monde*, 19 mars 1999.
AUDET, « Madeleine Gagnon, poète engagée », *Sisyphe*, 14 novembre 2002. En ligne : http://sisyphe.org/article.php3?id_article=201 (consulté le 22 juin 2008).
BEDARIDA, C. « Émile Ollivier : un "conteur" entre Haïti et le Québec », *Le Monde*, 16 novembre, 2002.
BOISCLAIR, I. « Accession à la subjectivité et autoréification : statut paradoxal de la prostituée dans *Putain* de Nelly Arcan », dans Daniel Marcheix et Nathalie Watteyne (dir.), *L'écriture du corps dans la littérature québécoise depuis 1980,* Limoges : Presses universitaires de Limoges, 2007, pp. 111-123.
BROWN, A. « Une lecture sociologique de Putain ou la démystification de la femme corps-sexe ». *Quebec Studies*, n° 41, Spring/summer 2006, pp. 63-82.

CALVO, B. « Parole de conteuse : une étude stylistique sur *Le livre d'Emma* de Marie-Célie Agnant » dans Robert Laliberté et Denis Monière (dir.), Actes du Colloque européen *Le Québec au miroir de l'Europe Chapitre I- Langues, cultures et identités.* Dépôt légal : 2e trimestre 2004 Bibliothèque nationale du Canada, pp. 170-178. En ligne : http://www.aieq.qc.ca/nouveautes/actes_aieq.doc.

CARON, V. « Le bruit des choses vivantes et Tableaux : voix et représentations inédites de la maternité dans la littérature québécoise », *Voix et Images*, vol. 28, n° 1 (82), Automne 2002, pp. 126–141.

CHABOT « Madeleine Gagnon, la guerre et après : entrevue avec Madeleine Gagnon? » *Le Magazine*, 2005, En ligne : http://www.librairiepantoute.com/article/article.asp?id=1793 (consulté le 23 juin 2008).

CHANTAL, G. « L'horreur et la beauté : entrevue avec Madeleine Gagnon », *La Presse*, 22 octobre 2000, p. B-3.

CÔTÉ, L. « Une belle voix s'élève », *La Presse*, 13 octobre 1991, p. C1.

DESCHAMPS, N. « Lecture de Maria Chapdelaine », *Études francaises*, vol. 4, n° 2, 1982, pp. 151-167.

DURANT, A. « Gaétan Soucy », Comptoir littéraire, 2007. En ligne : http://www.comptoirlitteraire.com/?page_id=20 (consulté le 15 mars 2008)

FORSYTH, L. Compte rendu sur *Baroque d'aube* en ligne, 1995 : http://felix.cyberscol.qc.ca/LQ/auteurB/brossa_n/Baroq_br.html.

FORTIER, S. « (Non) inscription du féminin dans la traduction anglaise de *Kamouraska* », *Traductions d'Anne Hébert*, collection Les Cahiers Anne Hébert, n° 3, Éditions Fides, 2001, pp. 63-76.

GRANGERAY, E. « Ying Cheng [sic], un bel oiseau migrateur », *Le Monde*, 19 mars 1999, p. 6.

HÉROUX, R. « Maria Chapdelaine, best-seller *made in France* », dans Deschamps, N., Raymonde Héroux et Normand Villeneuve (dir.), *Le Mythe de Maria – Chapdelaine,* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1980, pp. 67-138.

LAURIN, D. « Une longue lettre à l'homme aimé », *Le Monde*, 15 octobre 2004, p. 4.

LEMAY, G. « Madeleine Gagnon : Prix Athanase-David », novembre 2002. En ligne : http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.asp?noLaureat=215 (consulté le 20 juin 2008).

LE NAIRE, O. « Vive le Québec livres », *L'Express*, 18 mars 1999, p. 114.

LEQUIN, L. « Marie-Célie Agnant : une écriture de la mémoire et du silence », dans Marc Maufort et Franca Bellarsi (dir.), *Reconfigurations. Canadian Literatures and Postcolonial Identities/Littératures canadiennes et identités postcoloniales*, PIE-Peter Lang, 2002.

LEPAGE, P. « C'est horrible comme c'est beau », *Le Monde*, 19 mars 1999.

MARCOTTE, G. « Un moment de grâce » *L'Actualité*, vol .17, n°. 3, 1 mars 1992, p. 75.

MCPHERSON, K. S. (2000). « Writing the Present in Nicole Brossard's *Baroque d'aube* ». *American Review of Canadian Studies,* vol. 30, n° 3, 2000, pp. 361-383.

MEUDAL, G. « Y'a pas qu'l'hiver à Montréal », *Le Monde*, 19 mars 1999.

MORAN, J. « Livres. Témoignage. Anna, Jeanne, Samia... est le récit littéraire d'une poète à la recherche de l'âme féminine dans les conflits », *Humanité,* 1er février 2001. En ligne : http://www.humanite.fr/journal/2001-02-01/2001-02-01-238867 (consulté le 23 juin 2008).

NAVARRO, P. « Nelly Arcan : journal intime », *Livres*, 6 septembre 2001. En ligne : http://www.voir.ca/livres/livres.aspx?iIDArticle=17468 (consulté le 20 juin 2008).

PAIEMENT, Geneviève (2002), « No bed of roses », interview with Nelly Arcan ». En ligne: http://www.montrealmirror.com/ARCHIVES/2002/040402/cover.html (consulté le 20 juin 2008).

PATERSON, J. « L'espace sexué de l'autre dans *La petite fille qui aimait trop les allumettes* », dans Louise Dupré, Jaap Lintvelt et Janet Paterson (dir.), *Sexuation, espace, écriture. La littérature québécoise en transformation*, Québec, Nota Bene, 2002.

PERRON, G. « Nelly Arcan : Putain », *Québec français*, n° 125, 2001. En ligne : http://www.revueqf.ulaval.ca/Nouveautes/Nouveau125.html (consulté le 20 juin 2008).

« Pour une littérature monde en français », *Le Devoir*, 24 mars 2007, p. f2.

PUHL, A. *Nelly Arcan : la prostitution et la politique sexuelle dans Putain.* University of Saskatchewan, Thèse de Maîtrise, 2005.

SAVIGNEAU, J. « Les tragédies de l'exil », *Le Monde*, 16 novembre 2002.

SAINT-FORT, H. « Émile Ollivier : l'obsession de la mémoire », 2003, http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/ollivier_saint-fort.html (consulté le 18 juillet 2008).

SAINT-MARTIN, L. « *Le Bruit des choses vivantes* d'Élise Turcotte : "Maman, lis-moi ce que j'ai écrit" », dans *Le nom de la mère : mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Editions Nota Bene, 1999, pp. 283-298.

SHEK, B-Z. et Chaple Mesa, S. « *Maria Chapdelaine* in Iberoamerica : Hernández Catá's Translation of the French-Canadian Classic », *Canadian Literature*, vol. 142-43, octobre 1994, pp. 67-74.

« Souvenirs, souvenirs », Le Monde, 11 avril 1986, p. 19.

« St. Pépin, livres québécois », *Le Devoir*, 26 avril 1986, C2.

TURCOTTE, É. « Je suis une Nord-américaine qui parle français », *Synopsis*, 13, été 2000. En ligne : http://www.declic.com/synopsis/elise.htm (consulté le 13 septembre 2009).

VIGH, A. *L'écriture de Maria Chapdelaine : Le style de Louis Hémon et l'explication des québécismes*, Québec, Septentrion, 2002.

YEAGER, J. A. « Bach Mai and Ying Chen: Immigrant Identities in Quebec », dans Susan Ireland et Patrice Proulx (dir.), *Textualizing the immigrant experience in contemporary Quebec,* Westport, Conn., Praeger, 2004, pp. 137-148.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

ARON, Denis Saint-Jacques, Alain Viala avec la collaboration de Marie-André Beaudet *et al. Dictionnaire du littéraire,* Paris, Presses Universitaires de France, 2002.

HIRATA, H., F. Laborie, H. Le Doaré, et D. Senotier *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses de l'Université de France, 2000.

LEMIRE, Maurice *et al., Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. T. II, Montréal, Fides, 1980.

ÉTUDES THÉORIQUES

1. Cadre théorique

ANGENOT, M. *Un état du discours social*, Montréal, Le Préambule, 1989.

ARON, P. « Sur le concept d'autonomie », *Discours social*, vol. 7, n° 3-4, 1995, pp. 63-72.

BASSNETT, S. et LEFEVERE, A (éd.). *Translation, History and Culture*, London and New York, Pinter, 1990.

BERMAN, A. « La traduction comme épreuve de l'étranger ». *Texte* 4, 1985, pp. 67–81.

BOURDIEU, P. « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées », *Actes de la recherche en sciences sociales,* 145, septembre 2002, pp. 3-8.

BOURDIEU, P. « Une révolution conservatrice dans l'édition », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126, n° 1, 1999, pp. 3-28.

BOURDIEU, P. *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994.

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, [1992], 1998.

BOURDIEU, P. « Le capital social : notes provisoires », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 31, 1980, pp. 2-3.

BRISSET, A. « Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction », *Palimpsestes. Pourquoi donc retraduire?*, 15, 2003, pp. 39-65.

BRISSET, A. « La traduction, modèle d'hybridation de cultures? », *Carrefour*, vol. 19, n° 1, 1997, pp. 51-69.

BRISSET, A. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Québec, Le Préambule, 1990.

BUZELIN, H. « Translations "in the making" », dans Fukari et Wolf (ed.). *Construction a Sociology of Translation*, Benjamins Press, 2007b, pp. 135-170.

BUZELIN, H. « Repenser la traduction à travers le spectre de la coédition », META, vol. 52, n° 4, 2007, pp. 688-723.

BUZELIN, H. « Independent Publisher in the Networks of Translation », *TTR*, vol. 19, n° 1, 2006, pp. 135-174.

BUZELIN, H. « Unexpected Allies: How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation Studies », *The Translator*, numéro special, vol. 11, n° 2, novembre 2005, pp. 193-218.

BUZELIN, H. « La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances », *META*, vol. 49, n° 4, 2004, pp. 729-746.

CALLON, M. « Éléments pour une sociologie de la traduction, la domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'année sociologique*, 36, 1986, pp. 169-208.

CALLON, M. et B. LATOUR (éd.). *La Science telle qu'elle se fait : anthologie de la sociologie des sciences de langue anglaise*, Paris, Éditions La Découverte, 1991.

CALVET, L.J. *Pour une écologie des langues du monde*, Paris, Plon, 1999.

CASANOVA, P. « Consécration et accumulation de capital littéraire : la traduction comme échange inégal », *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro spécial « Traductions : les échanges littéraires internationaux », n° 144, septembre 2002, pp. 7-20.

CASANOVA, P. *La République mondiale des Lettres,* Paris, Seuil, 1999.

CATFORD, J.C. *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistic,* London, Oxford University Press, 1965.

CHAIRE DE RECHERCHE DU CANADA EN TRANSFERTS LITTÉRAIRES ET CULTURELS, « Transfert culturel », http://www.socialsciences.uottawa.ca/transferts/fra/index.asp (consulté le 10 août 2008).

CHESTERMAN, A. « Questions in Sociology of Translation », dans João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa, Teresa Seruya (éds.), *Translation Studies at the Interface of disciplines*, Amsterdam; Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co., 2006, pp. 9-28.

CLAISSE, F. « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », dans de Marneffe, D. et B. Deni (éds.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, le Cri, 2006, pp. 21-43.

CODDE, P. « Polysystem Theory Revisited: A New Comparative Introduction », *Poetics Today*, vol. 24, n° 1, 2003, pp. 91-126.

CRONIN, M. *Translating Ireland: translation, languages, cultures*, Cork, Cork University Press, 1996.

DUBOIS, J. « Champ littéraire et rapports de domination : un entretien de Jacques Dubois avec Pierre Bourdieu », *Textiles*, 15, 1997. En ligne : http://www.textyles.be/textyles/pdf/15/EntretienDuboisBourdieu-15.pdf.

DUBOIS, J. *L'institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles, Editions Labor, 1978.

EVEN-ZOHAR, I. *Papers in Culture Research.* Tel Aviv: The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University, 2005. En ligne : http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf.

EVEN-ZOHAR, I. *Polysystem Studies.* [= *Poetics Today* 11:1]. Durham, Duke University Press, 1990.

EXLER, A. « La majorité désarmée. Coopération et concurrence dans la société française », *Le Banquet*, 14, 1999, pp. 1-8.

FUKARI, A. Compte rendu de « Traduction : Les échanges littéraires internationaux », *TTR*, vol. 15, n° 2, 2002, pp. 253-258.

GAMBIER, Y. « Y a-t-il place pour une socio-traductologie », dans M. Wolf, M. et A. Fukari (dir.), *Construction a Sociology of Translation*, Benjamins Press, 2007, pp. 205-218.

GAMBIER, Y. « Pour une socio-traduction », dans João Ferreira Duarte, Alexandra Assis Rosa, Teresa Seruya (dir.), *Translation Studies at the Interface of disciplines*, Amsterdam ; Philadelphia, J. Benjamins Pub. Co., 2006, pp. 29-42.

GENETTE, G. *Seuils*. Paris, Seuil, [1987] 2002.
GENTZLER, E. *Contemporary Translation Theories*, Clevedon, England; Buffalo, N.Y., Multilingual Matters, 2001.
GENTZLER, E. *Contemporary Translation Theories*, London; NewYork, Routledge,1993.
GOUANVIC, J-M. « Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction ». dans Fukari et Wolf (ed.). *Construction a Sociology of Translation*, Benjamins Press, 2007b, pp. 79-92.
GOUANVIC, J-M. *Pratique sociale de la traduction : le roman réaliste américain dans le champ littéraire français, 1920-1960*, Arras, Artois Presse Université, 2007.
GOUANVIC, J-M. « A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, 'Habitus', Capital and 'Illusio' », INGHILLERI, M. (ed.). "Bourdieu and the Sociology of Translation and Interpreting", numéro spécial, *The Translator* 11-2, 2005, pp. 147-166.
GOUANVIC, J-M. *Sociologie de la traduction : la science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*, Arras, Artois Presse Université, 1999.
GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985.
HEILBRON, J. et SAPIRO, G. « La traduction littéraire, un objet sociologique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro spécial « Traductions : les échanges littéraires internationaux », n° 144, septembre 2002, pp. 3-7.
HEILBRON, J. « Towards a Sociology of Translation: Book Translations as a Cultural World-System », *European Journal of Social Theory*, vol. 2, n° 4, 1999, pp. 429-444.
HERMANS, T. *Translation in Systems*: Descriptive and Systemic Approaches Explained, Manchester, St Jerome, 1999.
HERMANS, T. « Norms and the determination of translation: a Theoretical Framework », *Translation, Power, Subversion* (ed. R. Álvarez et M.C. Vidal), Clevedon, Multilingual Matters, 1996, pp. 25-51.
INGHILLERI, M. « The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies », *The Translator*, numéro special, vol. 11, n° 2, novembre 2005, pp. 125-145.
JAKOBSON, R. « Aspects linguistiques de la traduction », R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, pp. 78-86.
JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*. Traduction de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, 1978.
KALINOWSKI, Isabelle. « Traduction n'est pas médiation : un regard sociologique sur les traducteurs français de Hölderlin », *Études de lettres*, 2, 2001, pp. 29-49.
LACROIX, M. « Points, triades, trous ou comment décrire les réseaux littéraires. Le cas des relations entre Léo-Paul Desrosiers et les éditions Gallimard », dans de Marneffe, D. et B. Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, le Cri, 2006, pp. 201-224.
LAMBERT, J. « Aproximaciones sistémicas y la literatura en las sociedades multilingües », dans Montserrat Iglesias (dir.) *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco Libros, 1999, pp. 53-70.
LAMBERT, J. « Itama Even-Zohar's Polysystem Studies: An Interdisciplinary Perspective on Culture Research », *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, March 1997, pp. 7-14.

LAMBERT, J. « Translation, Systems and Research: The Contribution of Polysystem Studies to Translation Studies », *TTR*, vol. 8, n° 1, 1995, pp. 105-152.

LATOUR, B. *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Clarendon, 2005.

LEFEVERE, A. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York Routledge, 1992.

MEIZOZ, J. « La littérature, une pratique sociale "pas comme les autres"», *Versants*, n° 44-45, 2003, pp. 121-165.

MEYLAERTS, R. et BOYDEN, M. Compte rendu de « Traduction : Les échanges littéraires internationaux », *Target*, 16, 2, 2004, pp. 363-368.

NIDA, E. *Toward a science of translating, with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Leiden, E.J. Brill, 1964.

POHL, B. «Todos los caminos llevan a París: acerca de "la république mondiale des lettres"», *Literatura y lingüística,* 13, Santiago, 2001. En ligne : http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071658112001001300002&script=sci_arttext&tlng=es (consulté le 3 septembre 2004).

PYM, A. « Humanizing Translation History ». En ligne: http://www.tinet.org/~apym/on-line/research_methods/2008_humanizing_history_hermes.pdf (consulté le 10 décembre 2008).

PYM, A. « On the social and the cultural in Translation Studies », dans Anthony Pym, Miriam Shlesinger et Zuzana Jettmarová (dir.), *Sociocultural Aspects of Translating and Interpreting,* Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2006, pp. 9-34.

PYM, A. *Method in Translation History,* Manchester, St. Jerome Publishing, 1998.

SAPIRO, G. « Pour une sociologie de la traduction : bilan et perspectives », *La Traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux. Circulation des livres de littérature et de sciences sociales et évolution de la place de la France sur le marché mondial de l'édition (1980-2002)*, rapport de recherche, Centre de sociologie européenne, 2007. Une version anglaise a paru dans Michaela Wolf (dir.), *Constructing a Sociology of Translation*, Benjamins Press, 2007, pp. 93-107.

SAPIRO, G. « Réseaux, institution(s) et champ », dans de Marneffe, D. et B. Denis (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, le Cri, 2006, pp. 44-59.

SAPIRO, G. « L'importation de la littérature hébraïque en France : entre communautarisme et universalisme », Traductions : les échanges littéraires internationaux, numéro spécial, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, septembre 2002, pp. 80-99.

SERRY, H. « Constituer un catalogue littéraire : la place des traductions dans l'histoire des Éditions du Seuil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 144, septembre 2002, pp.70-80.

SHEFFY, R. *Repertoire Formation in the Canonization of Late 18th century German Novel.* Thèse de Doctorat. Université de Tel Aviv, 1992.

SHAVIT, Z. « Fabriquer une culture nationale : le rôle des traductions dans la constitution de la littérature hébraïque », *Actes de la recherche en sciences sociales*, no 144, septembre 2002, pp. 80-99.

SIMEONI, D. « Norms and the State: The Geopolitics of Translation Theory », dans Pym, Shlesinger et Simeoni (ed.), *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in homage to Gideon Toury.* Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins, 2008, pp. 329-342.

SIMEONI, D. « Translation and Society: The Emergence of a Conceptual Relationship », *Journal of Contemporary Thought,* 15, été 2002, pp. 9-24.

SIMEONI, D. *Traduire les sciences sociales. Genèse d'un habitus sous surveillance : du texte support au texte source.* Thèse de doctorat. Paris, EHESS, 2001.

SIMEONI, D. « The Pivotal Status of the Translator's Habitus », *Target,* vol. 10, n° 1, 1998, pp. 1-39.

SIMON, S. *Gender in translation: cultural identity and politics of transmission.* New York, Routledge, 1996.

SIMON, S. *L'inscription sociale de la traduction au Québec*, Québec, Office de la langue française, 1989.

TOURY, G. « A Handful of Paragraphs on "Translation" and "Norms"», dans Christina Schäffner (dir.), *Translation and Norms*, Cleventon; Philadelphia; Toronto; Sydney; Johannesburg, Multilingual Matters, 1999, pp. 9-31.

TOURY, G. *Descriptive translation studies and beyond*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1995. Traduction espagnole : *Los Estudios Descriptivos de Traducción y más allá: metodología de la investigación en Estudios de Traducción* (traducción y edición de Rosa Rabadán y Raquel Merino), Madrid, Cátedra, 2004.

TOURY, G. *In search of a Translation Theory*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, 1980.

TYNJANOV, J. and Roman Jakobson (1928) « Problems in the Study of language and literature », dans Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska (dir.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* Cambridge, MA, MIT Press, 1971. pp. 79-81.

VENUTI, L. (dir.). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London and New York: Routledge, 1992.

VIALA, A. « L'histoire des institutions littéraires », dans H. Béhar et Fayolle (dir.), *L'histoire littéraire aujourd'hui*, Paris, Armand Colin, 1990, pp. 118-128.

VINAY, J. P. et Darbelnet, J. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris, Didier, 1958.

WILFERT, B. « Cosmopolis et l'Homme invisible : les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 144, septembre 2002, pp. 33-46.

WOLF, M. « Translation Activity between Culture, Society and the Individual: Towards a Sociology of Translation », dans Harvey, Keith (éd.). *CTIS Occasional Papers, volume 2*, Manchester, UMIST, 2002, pp. 33-43.

WOLF, M. et A. FUKARI (dir.), *Construction a Sociology of Translation*, Benjamins Press, 2007.

YAHALOM, S. « Le système littéraire en état de crise », *Poetics Today*, vol. 2, n° 4, 1981, pp. 144-170.

2. Politique étrangère et exportation de la culture

48 poètes catalans pour le XXI^e siècle. Traduit et annoté par François-Michel, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 2005.

ASSOCIATION POUR L'EXPORTATION DU LIVRE CANADIEN (AELC), *Rapport annuel 2004-2005*, 2005. En ligne : http://www.aecb.org/gallerylarge/ar_2005_f.pdf (consulté le 13 juin 2008).

BARBERÍA, J. L. « Québec, el modelo que copió Ibarretxe » *El Pais*, 6 juillet 2003, p. 1.

BÉLANGER, L. « La diplomatie culturelle des provinces canadiennes », *Revue études internationales*, vol. 25, n° 3, septembre, 1994, pp. 421-452.

BÉLANGER, L. *Deux analyses sur l'évolution de la politique internationale du Québec (1985-1991)*, Groupe d'études et de recherche en relations internationales, Institut québécois des hautes études internationales, n° 5, juillet 1996.

BLOUIN, L. et Pozier, Bernard. *Poetes quebequesos*, versions d'Anna Montero. Barcelona, ediciones Proa, 2001.

CANADA (GOUVERNEMENT DU). Ministère des Affaires étrangères et du Commerce international, *Fierté et influence : notre rôle dans le monde*, Ottawa, le Ministère, 2005. En ligne : http://geo.international.gc.ca/cip-pic/ips/diplomacy-fr.aspx (15 mai 2008).

CANADA (GOUVERNEMENT DU). MINISTÈRE DES AFFAIRES EXTÉRIEURES, « Jouer dans la cour des grands : Histoire du ministère des Affaires étrangères et du Commerce international ». En ligne : http://international.gc.ca/department/history-histoire/history_department_12-fr.asp (consulté le 12 juin 2008).

CANADA (GOUVERNEMENT DU). MINISTÈRE DES AFFAIRES EXTÉRIEURES, *Le Canada dans le monde*. En ligne : http://www.international.gc.ca/foreign_policy/cnd-world/chap2-fr.asp (consulté le 15 avril 2008).

CANADA (GOUVERNEMENT DU). MINISTÈRE DES AFFAIRES EXTÉRIEURES, *Politique étrangère au service des Canadiens*, Ottawa, Le Ministère, 1970.

CANADA (GOUVERNEMENT DU). MINISTÈRE DES AFFAIRES EXTÉRIEURES, *Rapport annuel du ministère des Affaires extérieures*, 1970b.

CHAMBRES DES COMMUNES, *Débats de la Chambre*, Ottawa, 12 octobre 1971, p. 8580.

« Commerce international des biens de la culture, 2002 », *Le Quotidien*, 9 juillet 2003. En ligne : http://www.statcan.ca/Daily/Francais/030709/tq030709.htm (consulté le 1 avril 2008).

CÔTÉ, J-R. «Une analyse discursive de trois énoncés québécois de politique internationale », *Études internationales*, vol. 37, n° 1, mars 2006, pp. 121-138.

DIZARD Jr. W. *Inventing Public Diplomacy: The Story of the U.S. Information Agency*, Colorado, Lynne Rienner Publichers, 2004.

FERNANDEZ RODRIGUEZ, A. « La création littéraire canadienne d'expression française traduite en Espagne. Une culture peu connue », dans Laliberté, R. et D. Monière (dir.), Actes du Colloque européen *Le Québec au miroir de l'Europe, Chapitre I-Langues, cultures et identités*, Bibliothèque nationale du Canada, 2004, pp. 53-65. En ligne : <http://www.aieq.qc.ca/nouveautes/actes_aieq.doc>.

FILELLA, X. « El Mirall quebequès », *Avui*, 15 mai 2003, p. 14.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, *Le Québec et l'interdépendance, le monde pour horizon. Éléments d'une politique d'affaires internationales*, ministère des Affaires internationales, 19 septembre 1991.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, MINISTÈRE DES RELATIONS INTERNATIONALES, *Le Québec dans le monde. Le défi de l'interdépendance. Énoncé de politique de relations internationales*, 1985.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, MINISTÈRE DES RELATIONS INTERNATIONALES, *Le Québec dans un ensemble. Le Québec dans un ensemble international en mutation.* Plan stratégique 2001-2004, 2001.

GOUVERNEMENT DU QUÉBEC, MINISTÈRE DES RELATIONS INTERNATIONALES, *La Politique internationale du Québec : la force de l'Action concertée*, ministère des Relations internationales, 2006.

GUTIÉRREZ-HACES, M. T. « Identity and Otherness in Canadian Foreign Policy », dans Chad Gaffield and Karen L. Gould (dir.), *The Canadian Distinctiveness into the XX^st century/La disctinction canadienne au tournant du XX^e siècle,* Ottawa, les presses de l'Université d'Ottawa, 2003, pp. 231-250.

HOULE, F. « Citoyenneté, espace public et multiculturalisme : la politique canadienne de multiculturalisme », *Sociologie et sociétés*, vol. 31, n° 2, 1999, pp. 101-123.

INSTITUTO ESPAÑOL DE COMERCIO EXTERIOR, « Canadá más allá de los tópicos », *El Exportador Digital*, n° 59, décembre 2002. En ligne : http://www.el-exportador.com/122002/digital/mundo_pais.asp (consulté le 13 juin 2008).

JACKSON, J. et René LEMIEUX, *Les arts et la politique culturelle canadienne*, Division des affaires politiques et sociales. *Révisé le 15 octobre 1999.* En ligne : http://www.parl.gc.ca/information/library/PRBpubs/933-f.htm (consulté le 3 septembre 2008).

KING DAUM, J. *Selling Canadian Books in Spain*, Ottawa, Association for the Export of Canadian Books, 2005.

MATA BARREIRO, C. « Les études québécoises en Espagne : des indices d'une maturité », *Globe. Revue internationale d'études québécoises*, vol.4, n° 2, 2001, pp. 143-159.

MICHAUD, N. « Le Québec dans le monde : faut-il redéfinir les fondements de son action? », dans Robert Bernier (dir.), *L'État québécois au XXI^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2004, pp. 125-168.

« El nuevo modelo de Quebec », *ABC*, 16 avril 2003, p. 7.

PAQUIN, S. *La revanche des petites nations : le Québec, l'Écosse et la Catalogne face à la mondialisation*, Montréal, VLB, 2001.

POTTER, E. « Branding Canada: the Renaissance of Canada's Commercial Diplomacy », *International Studies Perspectives*, 5, 2004, pp. 55-60.

POTTER, E. « Canada and the New Public Diplomacy », *Discussion Papers in Diplomacy*, n° 81, 2002, pp. 1-19. En ligne : www.clingendael.nl/publications/2002/20020700_cli_paper_dip_issue81.pdf (consulté le 4 avril 2008).

POTTER, E. « Niche Diplomacy as Canadian Foreign Policy », *International Journal*, vol. 52, 1, 1996/1997, pp. 25.

ROUSELL, S. et ROBICHAUD, Ch. « L'État postmoderne par excellence ? Internationalisme et promotion de l'identité internationale du Canada », *Études internationales*, vol. 35, n° 1, mars 2004, pp. 149-170.

SAUL, J.R. « Culture and Foreign Policy », 30 août 1994. En ligne: http://www.media-awareness.ca/english/resources/articles/sovereignty_identity/culture_policy.cfm (consulté le 3 septembre 2007).

SCARCIA, R. « Québec-Catalogne : une délégation pour deux », *Combats*, 4 mai 2005. En ligne : http://www.combats-magazine.net/ ou http://www.eurocanada.info/spip.php?article11&var_recherche=general (consulté le 3 septembre 2007).

SCHNEIDER, P. « The Jewel In The Crown: The International Translation Program delivers Canadian Writing to the world », *Embassy*, April 27, 2005, p. 14.

VALLS, F. « El espejo de Quebec», *El País* (édition catalane), 19 février 2003. En ligne : http://www.elpais.com/articulo/cataluna/espejo/Quebec/elpepuespcat/20030219elpcat_8/Tes (consulté le 13 juin 2008).

VALLVEY, A. « Canadá de costa a costa », *El País*, 18 juin 2006, En ligne : http://www.elpais.es/articulo/portada/Canada/costa/costa/elpepspor/20060618elpepspor_1/Tes/ (consulté le 13 juin 2008).

VAN HAM, P. « The Rise of the Brand State: The Postmodern Politics of Image and Reputation », *Foreign Affairs*, vol. 80, n° 5, septembre/octobre 2001, pp. 2-6.

VANDENDORPE, C. « Marché virtuel et identités culturelles », dans Daniel Castillo Durante et Patrick Imbert (dir.), *L'interculturel et l'économie à l'œuvre : les marges de la mondialisation*, Ottawa, Les Éditions David, 2004, pp. 219-238.

VON BREDOW, W. « Importance de la culture dans la politique étrangère canadienne », *La place du Canada sur la scène mondiale*, 2001. En ligne : http://www.mta.ca/faculty/arts/canadian_studies/francais/realites/guide/mondiale/index.html, (consulté le 12 juin 2008).

VON FLOTOW, L et B. OEDING. « Soft Diplomacy, Nation Branding, and Translation: Telling Canada's "Story" Globally », dans Paul St-Pierre and Prafulla C. Kar (dir.), *Translation. Reflections, Refractions, Transformations*, Pencroft International, New Delhi, 2004, pp. 173-193.

VON FLOTOW, L. et Reingard M. Nischik (ed.), *Translating Canada*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2007.

YERGEAU, R. *Art, argent, arrangement : Le mécénat d'État*, Ottawa, Les Éditions David, 2004.

3. Écriture et femmes

ÁLVAREZ MOLINA et de FERNÁNDEZ, C. « Mujer y escritura en Québec » dans *Mujer e investigación,* Oviedo, Universidad de Oviedo-Principado de Asturias, 1995, pp. 71-78.

BOISCLAIR, I. *Ouvrir la voie/x. Le processus constitutif d'un sous-champ littéraire féministe au Québec (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2004.

BONENFANT, J. et A. Gervais, « Ce qui pouvait être ici une avant-garde ». Entretien avec les membres fondateurs de *La barre du jour, Voix et Images*, vol. 10, n° 2, 1985, pp. 68-85.

BOULANGER, G. *Feintes, essences et mimésis chez Nicole Brossard, Patrick Imbert et Marie-Claire Blais*. Thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 2004.

BROSSARD, N. *Écrire l'horizon du fragment*. Québec, Éditions Trois-Pistoles, 2004.
BROSSARD, N. « Écriture lesbienne : écriture de marque ». *Les études gay et Lesbiennes*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1998, pp. 51-56.
BROSSARD, N. *Baroque at Dawn*. Translated by Patricia Claxton. Toronto, McClelland & Stewart, 1997.
BUTLER, J. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge, 1990.
DELPHY, C. « L'invention du 'French Feminism' : une démarche essentielle », *Nouvelles questions féministes*, vol. 17, n°1, 1995, pp. 15-58.
FALUDI, S. *Backlash. La guerre froide contre les femmes,* traduit par Lise-Eliane Pomier, Édition des femmes, Paris, 1993.
FERNANDEZ RODRIGUEZ, A. « A muller na obra novelesca de Louise Maheux-Forcier à busca da súa liberación», *Boletin Galego de Literatura,* n° 9, mai 1993, pp. 47-56.
FERRÁN, O. « La escritura y la historia: Entrevista con Paloma Díaz-Mas, 9 de diciembre, 1995 », *Anales de la literatura española contemporánea*, 22, 1999, pp. 327-45.
FRANCÉS DÍEZ, M.A. « La represa de la paraula: influència del feminisme em la literatura catalana actual ». *Feminismo/s*, 1, 2003, pp. 117-134.
FREIXAS, L. *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000.
FREIXAS, L. « ¿Literatura femenina? », *Letra*, 49, 1997, pp. 19-22.
GARCÍA VELAYOS, J. « Literatura homosexual: el libro sale del armario ». *Delibros*, 186, 2005, pp. 40-45.
GODARD, B. « La traduction comme réception : les écrivaines québécoises au Canada anglais ». *TTR,* vol. 15, n° 1, 2002, pp. 65-98.
GODARD, B. « Une littérature en devenir : la réécriture textuelle et le dynamisme du champ littéraire. Les écrivaines québécoises au Canada anglais ». *Voix et images,* vol. 24, n° 3, 1999, pp. 495-527.
HENSELER, C. *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2003.
JONES, M.E.W. « *Vindicación feminista* y la comunidad feminista en la España posfranquista », dans Lisa Wollendorf (dir.), *Literatura y feminismo en España*, Barcelona, Icaria, 2005, pp. 285-304.
KING, A. *Figures de subversion : anorexie, prostitution et écriture dans Putain de Nelly Arcan*. Thèse de Maîtrise (non publiée), Queen's University, 2004.
KING, S. *Escribir la catalanidad : lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, Tamesis, Woodbridge, 2005.
LABANYI, J. (dir.) *Constructing identity in contemporary Spain : theoretical debates and cultural practice*, Oxford, Oxford University Press, 2002.
LOTBINIÈRE-HARWOOD DE, S. *Re-belle et infidèle : la traduction comme pratique de réécriture au féminin/The body bilingual: translation as rewriting in the feminine.* Montréal/Toronto, les éditions du remue-ménage/Women's Press, 1991.
MAIER, C. « Issues in the Practice of Translating Women's Fiction ». *Bulletin of Hispanic Studies,* 95, 1998, pp. 95-108.
MASSARDIER-KENNEY, F. « Towards a Re-definition of Feminist Translation Practice ». *The Translator*, vol. 3, n° 1, 1997, pp. 55-70.

MATA BARREIRO, C. « Las escritoras inmigrantes en Québec : trabajo de reconstrucción de la memoria, voluntad de exploración », *Asparkía*, 16, 2005, pp. 115-129.

MATHIEU, N-C. « Identité sexuelle/sexuée/de sexe. Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre », *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe,* Paris, côté-femmes, 1991, pp. 228-267.

MAYOCK, E.C. *The "Strange Girl" in Twentieth Century Spanish Novels Written by Women*, New Orleans, University Press of the South, 2004.

MESSENGER, « El machismo también mata », *El País*, 30 avril 2000.

MOYES, L. « Rien de sacré : *Baroque d'aube* de Nicole Brossard aux limites des discours lesbiens-féministes sur la sexualité ». *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes,* 21, 2000, pp. 35-63.

La Nef des sorcières. Collectif de Luce Guilbeault, Marthe Blackburn, France Théoret, Odette Gagnon, Marie-Claire Blais, Pol Pelletier et Nicole Brossard, Montréal, L'Hexagone, 1992.

NICHOLS, G.C. *Des/cifrar la diferencia: narrativa femenina de la España contemporánea*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1992.

ORDÓÑEZ, E.J. « Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la feminística contemporánea española », dans Iris M. Zavala (dir.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. 5., 1993, pp. 211-238.

PALMA BORREGO, M. J. « La literatura lesbiana española: un lugar casi desierto», 2005. En ligne : http://www.lesgou.com/articulos/articulos/index_lesespana.htm (consulté le 24 juin 2008).

PARKER, A. *Liminal Visions of Nicole Brossard*, New York, P. Lang, 1998.

RODRÍGUEZ, M. P. « Crítica lesbiana: lecturas de la narrativa española contemporánea ». *Feminismo/s*, 1, 2003, pp. 87-102.

RUIZ GUERRERO, *Panorama de escritoras españolas*, vol. II. Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997.

SAINT-MARTIN, L. « Le métaféminisme et la nouvelle prose féminine au Québec », dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'Autre lecture. La critique au féminin et les textes québécois*, t.II, Montréal, XYZ, 1994, pp. 161-170.

SARKAR, P. « Traduire Anne Hébert », dans Christiane Lahaie et Patricia Godbout (dir.), *Traductions d'Anne Hébert*, collection Les Cahiers Anne Hébert, n° 3, Sherbrooke, Que., Centre Anne Hébert, Université de Sherbrooke; Ville Saint-Laurent, Distribution Fides, 2001, pp. 5-14.

SIMON, S. *Gender in translation: cultural identity and politics of transmission*, New York, Routledge, 1996.

SMART, P. *Écrire dans la maison du père : L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec,* Montréal, XYZ éditeur, 2e éd., 2003.

TORRAS, M. « Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente?», dans Marta Segarra y Àngels Carabí (dir.), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 121-142.

VILA, F. « Genealogías del lesbianismo: historias de mujeres y literatura », 2001. En ligne : http://www.hartza.com/orlando.html (consulté le 3 septembre 2005).

VON FLOTOW, *Translation and gender: translating in the "era of feminism"*. Ottawa, University of Ottawa Press, 1997.

VON FLOTOW, L. *Quebec Feminist Writing: Integrating the Avant-Garde and the Political in the works of Nicole Brossard and France Théoret.* Thèse de doctorat publiée, Université de Michigan, Ann Arbor, 1991.
VON FLOTOW, L. « Feminist translation: Contexts, Practices and Theories ». *TTR,* vol. 4, n° 2, 1991b, pp. 69-84.

4. Écriture et immigration

ACTIS, W. Pereda, C. de la Prada, M. « L'immigration étrangère en Espagne », *Migrance,* 21, deuxième trimestre 2002, pp. 106-115.
AGNANT, M-C. « Écrire pour tuer le vide du silence », *Canadian Woman Studies/Les cahiers de la femme,* vol. 23, n° 2, hiver 2004, pp. 86-91.
ANCTIL, P. « Défi et gestion de l'immigration internationale au Québec », *Cités,* n° 23 (3), 2005, pp. 43-55.
ANDRÉS-SUÁREZ, I. Kunz, M. et I. d'Ors, *La inmigración en la literatura española contemporánea,* Madrid, Éd. Verbum, 2002.
BALIBREA, M.P. « La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación », *Iberoamericana,* vol. 2, n° 7, 2002, pp. 111-118.
BERTRAND DE MUÑOZ, M. *Guerra y novela: La guerra española de 1936-1939,* Alfar, Sevilla, 2001.
BISSOONDATH, N. *Selling illusions: the cult of multiculturalism in Canada,* Toronto, Penguin, 1994.
CACCIA, Fulvio, « "Les écritures migrantes" piégées par le "différentialisme "», *Québec-Canada. Cultures et littératures immigrées,* Berlin, Neue Romania, n° 18, 1997, pp. 61-66.
CACCIA, F. *Sous le signe du phénix : entretiens avec quinze créateurs italo-québécois,* Montréal, Guernica, 1985.
CHARTIER, D. « Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles », *Voix et images,* vol. 27, n°2 (80), hiver 2002, pp. 303-316.
COSTA-LASCOUX, J. (2001). « L'ethnicisation du lien social dans les banlieues françaises », *Revue Européenne des Migrations Internationales,* vol. 17, n° 2, 2001, pp. 123-138.
LUCAS, De J. « Une réponse juridique virtuelle : le cadre légal de l'immigration en Espagne », *Migrance,* 21, deuxième trimestre 2002, pp. 140-154.
DUFAUX, G. *Le voyage illusoire.* Film de l'Office national du film avec la participation de Ying Chen, 1997.
Fonds *Jacques-Folch-Ribas* (MSS-478). — 1963-1999. Bibliothèque et Archives nationales du Québec.
GARCÍA CASTAÑO, F.J. et A. Granados Martínez, « Émigration, éducation et dialogue », *Migrance,* 21, deuxième trimestre 2002, pp. 182-198.
GAUVIN, L. « De l'imaginaire à la théorie : quelques concepts élaborés par les écrivains francophones pour décrire/théoriser leur situation à la croisée des langues », dans J.K. Bisanga et M. Tétu (dir.), *Francophonie au pluriel,* CIDEF-AFI, 2003, p.110-122.

GODBOUT, J. « Du fleuve à la mer », présentation d'*Une aurore boréale* de Folch-Ribas, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995.

GUIA I CONCA, A. « Dos mons, una sola llengua. La narrativa en català escrita per immigrants », *Quaderns*, sous presse.

HALEN, P. « Le "système littéraire francophone" : quelques réflexions complémentaires », dans Lieven D'hulst et Jean-Marc Moura (dir.), *Les études littéraires francophones: état des lieux*, Lille, Travaux du Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2003, pp. 25-37.

HAREL, S. *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.

JONASSAINT, J. *Le Pouvoir des mots, les maux du* pouvoir : des romanciers haïtiens de l'exil, Paris, Éditions de l'Arcantère; Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1986.

KUNZ, M. « La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico », dans Andrés-Suárez, I. Kunz, M et I. d'Ors (dir.), *La inmigración en la literatura española contemporánea*, Madrid, Éd. Verbum, 2002, pp. 109-136.

LAMORE, J. « Transculturation : naissance d'un mot », dans Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia (dir.), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Montréal, Éditions Triptyque, 1992, pp. 43-47.

LEQUIN, L. et Verthuy, M. « Multi-culture, multi-écriture : la migrance de part et d'autre » dans Lequin, L. et Verthuy, M. (dir.), *Multi-culture, multi-écriture : la voix migrante au féminin au France et au Québec*, Paris, l'Harmattan, 1996, pp. 1-12.

LÓPEZ SALA, A.M. « La transition migratoire espagnole et sa politique », *Migrance*, 21, deuxième trimestre 2002, pp. 132-139.

MATA BARREIRO, C. « Des écritures migrantes au Québec à la "littérature immigrante" en Espagne : pour un transfert méthodologique », à paraître.

MATA BARREIRO, C. « Las escritoras inmigrantes en Québec : trabajo de reconstrucción de la memoria, voluntad de exploración », *Asparkía*, 16, 2005, pp. 115-129.

MATA BARREIRO, C. « La réception de la littérature migrante au Québec, dans l'Europe francophone et en Espagne », dans Robert Laliberté et Denis Monière (dir.), Actes du Colloque européen *Le Québec au miroir de l'Europe Chapitre I- Langues, cultures et identités.* Dépôt légal : 2e trimestre 2004 Bibliothèque nationale du Canada, pp. 89-98. En ligne : http://www.aieq.qc.ca/nouveautes/actes_aieq.doc.

MATA BARREIRO, C. « Exil, mémoire, acculturation : la reconstruction de l'identité chez les écrivaines migrantes francophones » dans *L'Autre et soi-même*, Madrid, Universidad Autónoma, 2004b, pp. 181-192.

MATA BARREIRO, C. « Écriture migrante et langue française : déconstruction et reconstruction de l'identité dans *Les lettres chinoises* de Ying Chen, *Les raisins de la galère* de Tahar Ben Jelloun et la *Trilogia* de Marco Micone », dans Lídia Anoll et Marta Segarra (dir.), *Voix de la francophonie : Belgique, Canada, Maghreb*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, 225-234.

MATHIS, U. « "Speak what"? Observations à propos de la littérature immigrée au Québec », *Québec-Canada. Cultures et littératures immigrées*, Berlin, Neue Romania, n° 18, 1997, pp. 25-40.

MICONE, M. « L'identité immigrée », *Les écrivains du Québec*, Paris, Association des écrivains de langue française, 1994.

MOISAN, C. et HILDEBRAND, C. *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota bene, « Études », 2001.
NEPVEU, P. *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988.
NORA, P. « Mémoire collective », dans Jacques Le Goff (dir.). *La nouvelle histoire*, Paris: Retz, 1978, pp. 398-401.
OLLIVIER, E. « Et me voilà otage et protagoniste », *Les écrits*, n°95, 1999, p. 161-173.
ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Centro Nacional de Cultura, 1963.
RIBAS, F.R. « Carta de Jacques Folch-Ribas a Maryse Bertrand de Muñoz », *Anthropos*, 39, 2002, p. 148.
ROBIN, R. « Sortir de l'ethnicité », dans Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia (dir.), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Montréal, Éditions Triptyque, 1992, pp. 25-38.
SOLDEVILA DURANTE, I. *Historia de la novela española (1936-2000)*, Vol. I, Madrid, Éd. Cátedra, 2001.
SOLER-ESPIAUBA, D. (dir.) *Literatura y pateras*, Madrid, Universidad Internacional de Andalucía/Ed. Akal, coll. « Sociedad, Cultura y Educación », 2004.

5. Littérature pour la jeunesse

BALDAQUÍ ESCANDELL, J. « Panorama actual de la LIJ en las "periferias"», dans Ana Luna Alonso et Silvia Montero Küpper (dir.), *Traducció e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2006, pp. 45-56.
BORJA I SANZ, J. « La traducción de LIJ en catalán », dans Ana Luna Alonso et Silvia Montero Küpper (dir.), *Traducció e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2006, pp. 71-80.
DEMERS, D. *Du petit poucet au dernier des raisins : introduction à la littérature jeunesse*, Boucherville, Québec, Québec/Amérique jeunesse, 1994.
DOMÍNGUEZ PÉREZ, M. « Tendencias de las traducciones entre las lenguas del ámbito español », dans Ana Luna Alonso et Silvia Montero Küpper (dir.), *Traducció e Política editorial de Literatura infantil e xuvenil*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo, 2006, pp. 57-70.
GARRALÓN, A. *La literatura infantil en la España de los noventa*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004, En ligne: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/platero/03694064233526173254480/index.htm, (consulté le 12 juillet 2008).
LAGE, J.J. « Erotismo y sexo en la Literatura Infantil y juvenil », *CLIJ*, n.° 116, mai 1999, pp. 118-126.
LE BRUN, C. « Le roman pour la jeunesse au Québec. Sa place dans le champ littéraire », *Globe. Revue internationale d'études québécoises,* vol. 1, n° 2, 1998, pp. 45-62.
LEMIEUX, L. *Pleins feux sur la littérature de jeunesse au Canada français*, Montréal, Leméac, 1972.

LEPAGE, F. « Le concept d'adolescence : évolution et représentation dans la littérature québécoise pour la jeunesse », *Voix et images*, vol. 25, n° 2, (74) hiver 2000, pp. 240-250.

LEPAGE, F. *Histoire de la littérature pour la jeunesse (Québec et francophonie du Canada)*, Orléans, Les Éditions David, 2000.

Los libros infantiles y juveniles, Subdirección General de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas, 2006. En ligne : http://www.mcu.es/libro/plantilla?id=42&area=libro (consulté le 10 juin 2008).

« La LIJ en catalán: muchos títulos, pocos lectores », *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, n° 149, 2002, pp. 77-78.

MADORE, E. « Statistiques du livre québécois pour la jeunesse et programmes gouvernementaux d'aide à l'édition (1991-1998) », *Canadian Children's Literature*, n° 91/92, 1998, pp. 115-130.

MADORE, E. *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal, 1994.

MADORE, E. « Le livre québécois pour la jeunesse sur le marché international », *Lurelu*, vol. 16, n° 1, printemps-été 1993, pp. 46-47.

MADORE, E. « Québec/Amérique : les romans-jeunesse à l'honneur », *Lurelu*, vol. 14, n° 1, printemps-été 1991, pp. 30-31.

MADUEÑO, D. « Desenvolupament de la literatura infantil i juvenil a Catalunya », *Lletra*, 2004. En ligne : http://www.uoc.edu/lletra/tematica/liteinfantil/index.html (consulté le 10 juillet 2008).

O'SULLIVAN, E. « L'internationalisme, la république universelle de l'enfance et l'univers de la littérature d'enfance », dans Cécile Boulaire (dir.), *Le livre pour enfants : regards critiques offerts à Isabelle Nières-Chevrel*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006, pp. 23-38.

PROULX, M-H. « Lorsque le livre part en voyage », *Lurelu*, vol. 27, n° 2, automne 2004, pp. 81-84.

PRUD'HOMME, J. « La traduction du roman québécois pour la jeunesse : le cas du mini-roman », dans Virginie Douglas (dir.), *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 95-110.

RAUSELL KÖSTER, P. « ¿Qué puede decir la Economía de la Literatura Infantil y Juvenil? Muchas cosas », *Primeras noticias: revista de literatura infantil y juvenil*, n° 18, 2006, pp. 41-46.

SERNINE, D. « Bologne : la mecque des éditeurs pour la jeunesse », *Lurelu*, vol. 17, n° 2, automne 1994, pp. 5-11.

SERNINE, D. « Présentation », *Lurelu*, vol. 16, n° 1, printemps-été 1993, pp. 1-8.

6. Autres références

ANDERSON, B. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism,* London, Verso, 1983.

ANOLL VENDRELL, L., *et al.* (dir.). *Literaturas francófonas de América y de Europa*, Madrid, Síntesis, 2006.

ARSENAULT, M. « L'Espagne se dévergonde ». *L'Actualité*, mars 2005, p. 24

AYÉN, X. « Entrevista a Carmen Balcells: la dueña del boom », *Clarín*, 29 juillet 2006. En ligne : http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/07/29/u-01242143.htm (consulté le 14 mars 2008).

BELLEAU, A. *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal, 1986.

BILLIG, M. *Banal Nationalism*. London, Sage Publications, 1995.

COLLERA, V. « Traducciones crecientes, dinero menguante », *El País*, 6 janvier 2007, p. 39.

DARRIEUSSECQ, M. « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique,* 107, 1996, pp. 369-80.

DÍAZ FOUCES, O. « Políticas de traducción en Cataluña y en Galicia », 5TH Symposium on Translation, Terminology and Interpretation in Cuba and Canada, 2004. En ligne:http://www.cttic.org/ACTI/2004/papers/Oscar_Diaz_Fouces_Politicas_en_Cataluna_y_Galicia.pdf. (consulté le 10 juillet 2008).

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, A. « Création littéraire canadienne d'expression française traduite en Espagne. Une culture peu connue », dans Robert Laliberté et Denis Monière (dir.), Actes du Colloque européen *Le Québec au miroir de l'Europe Chapitre I- Langues, cultures et identités.* Dépôt légal : 2e trimestre 2004, Bibliothèque nationale du Canada, pp. 53-65. En ligne : http://www.aieq.qc.ca/nouveautes/actes_aieq.doc.

FERRANDO FRANCÉS, A. et Nicolás Amorós, M. *Història de la llengua catalana.* Barcelona, Editorial Pòrtic, 2005.

FORT, C. « El agente literario en España », *Revista de libros*, n° 166, juin 2003, pp. 34-37.

FORTUÑO LLORENS, S. Introduction de *Memorias* par Alberto Insúa, Fundación Santander Central Hispano, 2003. En ligne : http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ffgs/12260176448009300754624/012864.pdf (consulté le 4 mars 2008).

FUSTER, J. *L'aventura del llibre català*. Barcelona, Editorial Empúries, 1992.

GAUVIN, L. « Décalage langagier : le sentiment de la langue chez les écrivains québécois » dans Robert Laliberté et Denis Monière (dir.), Actes du Colloque européen *Le Québec au miroir de l'Europe Chapitre I- Langues, cultures et identités.* Dépôt légal : 2e trimestre 2004 Bibliothèque nationale du Canada, pp. 124-129. En ligne : http://www.aieq.qc.ca/nouveautes/actes_aieq.doc.

GEROLS, J. *Le roman québécois en France*, Québec, Hurtubise HMH, 1984.

GIMFERRER, P. *Interludio azul*. Barcelona, Seix Barral, 2006.

GLISSANT, E. « L'imaginaire des langues », entretien avec Lise Gauvin, dans *Introduction à une Poétique du divers*, Montréal, P.U.M, 1995; Paris, Gallimard, 1996.

GODIN, J-C. « Littérature québécoise à l'étranger », dans *Développement et rayonnement de la littérature québécoise : un défi pour l'an 2000*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1994, pp. 101-103.

GREIF, H-J. et OUELLET, F. *La littérature québécoise 1960-2000*, Montréal, L'instant même, 2004.

GREMI D'EDITORS DE CATALUNYA, *Hábitos de Lectura y Compra de libros en Cataluña*, Barcelona, Gremi d'editors de Catalunya, 2003.

GRUTMAN, R. « La traduction ou la survie : Jorge Semprún, Carlos Barral et le Prix Fomentor », *TTR*, vol. 18, n° 1, 2005, pp. 127-156.

GRUTMAN, R. « Refraction and recognition: literary multilingualism in translation », *Target*, 2006, vol. 18, n° 1, pp. 17-47.
KING, S. *Escribir la catalanidad: lengua e identidades culturales en la narrativa contemporánea de Cataluña*, Tamesis, Woodbridge, 2005.
MERINO, R. et R. RABADÁN (2002). « Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE project–Theatre and Fiction (English-Spanish) ». *TTR*, vol.15, n° 2, pp. 125-152.
MERLE D'AUBIGNÉ, L. « Los agentes literarios hoy », *Quimera*, n° 223, 2002, pp. 30-34.
OTERO, M.A. « Análisis económico del sector editorial español », *Revista de libros*, n° 179, septembre 2004, pp. 22-37.
PÉREZ, M.J. « La industria cultural en punto muerto », *ABC*, 31 décembre 2006, En ligne: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-31-12-2006/abc/Economia/la-industria-editorial-en-punto-muerto_153694393569.html (14 mai 2008).
SCIOLINO, E. « A New Future for Spain: Call it Social Socialism ». *New York Times*, 31 mars 2004, p. A4.
SÒRIA, E. « El somni i la paraula », *Lletra: espai virtual de la literatura catalana*, 2001, En ligne: http://www.uoc.edu/lletra/noms/tgarces/index.html (consulté le 28 février 2008).
« Spanish-language publishing: Lost in Translation no more », *The Economist*, « Spanish-language publishing: Lost in Translation no more », *The Economist*, vol. 386, n° 8563, janvier 19-25 2008, pp. 71-72.
SUBIRANA, J. « Josep M. Cruzet i la fundació de l'Editorial Selecta », *Lletra: espai virtual de la literatura catalana*, 1995. En ligne: http://www.uoc.edu/lletra/editorials/jmcruzet/index.html. Consulté le 28 février 2008.
THÉRIAULT, J-Y. « La nation francophone d'Amérique: Canadiens, Canadiens français, Québécois », dans Caroline Andrew (dir.), *Dislocation et permanence : L'invention du Canada au quotidien*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1999, pp.111-138.
VILANOVA, A. *Auge y supervivencia de una cultura prohibida*, Barcelona, Ediciones Destino, 2005.
WHITE, H. « The Historical Text as Literary Artifact », dans Brian Bay, *et al.* (dir.), *History and Theory: Contemporary Readings*, Malden, Mass, Blackwell Publishers, 1998, pp. 15-33.

ENTREVUES ET COURRIELS

Entrevue avec Laura Ballesteros, attachée culturelle de l'Ambassade du Canada en Espagne, Madrid, 16 juin 2006.
Entrevue avec María Jesús Bronchal, attachée aux affaires publiques et culturelles du Bureau du Québec à Barcelone, Barcelone, 21 juin 2006.
Entrevue avec Carmen Mata, professeure de l'Universidad Autónoma de Madrid en Espagne, Madrid, 15 juin 2006.
Entrevue avec Catherine Montgomery, agente du Service des lettres et de l'édition du Conseil des Arts du Canada, Ottawa, 18 octobre 2006.

Entrevue avec Jesús Espino, directeur éditoriale d'Akal, Madrid, 14 janvier 2008
Entrevue électronique avec Maria Àngels Vilana et David Zabala, 4 avril 2008.

Courriels électroniques :

- Communication personnelle avec Alix Laveugle, maison d'édition Salamandra, 22 février 2007.
- Communication personnelle avec Anik Lapointe, directrice éditoriale de La Magrana, 11 décembre 2006.
- Communication personnelle avec Anne-Marie Vallat, 28 mars 2008.
- Communication personnelle avec Lídia Anoll, 30 septembre 2006.
- Communication personnelle avec Lluís Maria Todó Vila, 9 septembre 2008.
- Communication personnelle avec Madeleine Gagnon, 25 mai 2007.
- Communication personnelle avec Mari Jose Ruiz, directrice littéraire de Txalaparta, 16 avril 2007.
- Communication personnelle avec María de los Ángeles Pérez, responsable des droits étrangers, Québec Amérique, 6 juin 2008.
- Communication personnelle avec Marta Tey, d'Ediciones El Cobre, 26 janvier 2007.
- Communication personnelle avec Michelle Laplante, du Ministère de la Culture et des Communications, 27 avril 2007.
- Communication personnelle avec Nicole Brossard, 27 février 2007.
- Communication personnelle avec Patricia Claxton, 3 mai 2005.
- Communication personnelle avec Pau Joan Hernàndez, 19 juillet 2007.
- Communication personnelle avec Pilar Giralt Gorina, 14 avril 2005.
- Communication personnelle avec Silvia Duso, département commercial de Plaza & Janés, 18 mai 2007.
- Communication personnelle avec le personnel de Booket, 15 mai 2007.

ANNEXE 1

Liste de traductions espagnoles et catalanes de la fiction québécoise

Légende :
*** = traductions catalanes**
LJ = littérature pour la jeunesse

AGNANT, Marie-Célie. *El libro de Emma*, Tafalla, Txalaparta, 2003 (Traduction en espagnol de José Antonio Jimeno. Original français : *Le livre d'Emma*, Montréal, les éditions du remue-Ménage, 2001).
ARCANT, Nelly, *Puta*. Barcelona, Seix-Barral, 2002. Réédité chez Planeta en 2005 (Traduction en espagnol de Guadalupe Ramírez. Original français : *Putain*, Paris, Seuil, 2001).
***ARCANT**, Nelly, *Puta*. Barcelona, Columna, 2002 (Traduction en catalan de Pau Joan Hernàndez. Original français : *Putain*, Paris, Seuil, 2001).
BEAUCHEMIN, Yves. *Gatuperios*, Madrid, Alianza, 1989, (Traduction en espagnol de María Teresa Gallego Urrutia et de María Isabel Reverte Cejudo. Original français : *Le Matou,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1981).
BRIERE, Paule. *Leoncito tiene dos casas*, Madrid, Edelvives, 2003, (Traduction en espagnol de P. Rozarena. Original français : *P'tit lion a deux maisons*, Paris, Père Castor Flammarion, 2000). LJ
BROSSARD, Nicole. *Barroco al alba,* Barcelona, Seix-Barral, 1998. (Traduction en espagnol de Pilar Giralt Gorina. Original français : *Baroque d'aube,* Montréal, L'Hexagone,1995).
BRULE, Michel. *El niño que quería dormir*, Barcelona, Obelisco, 2004 (Traduction en espagnol de Javier Aguirre. Original Français, *L'enfant qui voulait dormir,* Montréal, Les Intouchables, 2004). LJ
CHEN, Ying. *La ingratitud,* Barcelona, Emecé, 1998. (Traduction en espagnol de María Luz García de la Hoz. Original français : *L'ingratitude,* Montréal, Leméac, 1995).
CÔTÉ, Denis. *El parque de los sortilegios,* Zaragoza, Edelvives, 2000. (Traduction en espagnol de Susana Vázquez Jiménez. Original français : *Le parc aux sortilèges,* Montréal, La Courte échelle, 1994). LJ
CÔTÉ, Denis. *Rehenes del terror,* Zaragoza, Edelvives, 2001. (Traduction en espagnol de Susana Vázquez Jiménez. Original français : *Les otages de la terreur,* Montréal, La courte échelle, 1998). LJ
COURTEMANCHE, Gil. *Un domingo en la piscina en Kigali,* Barcelona, Emecé, 2003. (Traduction en espagnol de María José Furió. Original français : *Un dimanche à la piscine à Kigali,* Montréal, Boréal, 2000).
***COURTEMANCHE**, Gil. *Un diumenge a la piscina a Kigali,* Barcelona, La Magrana, 2003. (Traduction en catalan de Anna Casassas. Original français : *Un dimanche à la piscine à Kigali,* Montréal, Boréal, 2000).
DAVIDTS, Jean-Pierre. *Reencuentro con «El Principito»,* Barcelona, Ediciones B, 1999. (Traduction en espagnol de Teresa Clavel. Original français : *Le petit prince retrouvé,* Montréal, Les Intouchables, 1997). LJ
DEMERS, Dominique. *El viejo Tomás y la pequeña hada,* Barcelona, Juventud, 2003. (Traduction en espagnol d'Élodie Bourgeois. Original français : *Vieux Thomas et la petite fée,* Saint-Lambert, Dominique et cie, 2000). LJ

*DEMERS, Dominique. *El vell Tomàs i la petita fada,* Barcelona, Juventud, 2003. (Traduction en espagnol de Teresa Farrán. Original français : Vieux *Thomas et la petite fée,* Saint-Lambert, Dominique et cie, 2000). LJ
DUCHESNE, Christiane. *La verdadera historia del perro de Clara Vic,* Barcelona, Edebé, 1992. (Traduction en espagnol d'Amada Perelló. Original français : *La vraie histoire du chien de Clara Vic,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1990). LJ
DUCHESNE, Christiane. *Víctor,* Barcelona, Edebé, 1993. (Traduction en espagnol de Dominique Delandre. Original français : *Victor,* Éditions Québec/Amérique, 1992). LJ
*FILION, Jean-Paul. *Del cap tempesta al cap de Joia,* Lleida, Pagès Editors, 1993. (Traduction en catalan de Lídia Anoll Vendrell. Original français : *Cap Tourmente,* Montreal, Leméac, 1980).
FISHER, Mark. *El regalo del millonario: un cuento sobre el trabajo y el amor,* Barcelona, Gedisa, 2002. (Traduction en espagnol de Rosa Solà Maset. Original français : *Le cadeau du millionnaire : un conte sur le travail et l'amour,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1998).
FISHER, Mark. *El testamento del millonario: un relato sobre el arte de triunfar y ser feliz,* Barcelona, Gedisa, 2003. (Traduction en espagnol de Jose Luis Sánchez. Original français : *Le testament du Millionnaire : sur l'art de réussir et d'être heureux,* Saint-Hubert, Éditions un Monde différent, 2002).
FOLCH-RIBAS, Jacques. *Una aurora boreal,* Madrid, Selections de Reader's Digest. Biblioteca de Selecciones, 1978. (Traduction en espagnol d'Ana Cela. Original français : *Une aurore boréale,* Paris, Laffon, 1974).
FOLCH-RIBAS, Jacques. *Fuera perros,* Barcelona, Laia. Collect. Los Extraordinarios, 1987. Réédité dans Laia. Collect. Alfa 7, 1988. (Traduction en espagnol de Jordi Marfà. Original français : *Dehors les chiens,* Acropole, Paris, Acropole, 1986).
GAGNON, Cécile. *Un barril en el mar,* Madrid, SM&B, 1991. Réédité à Barcelona : Bayard, 2001. (Traduction en espagnol de Luis Prensa et illustrations de Catherine Munière. Original français : *Une lettre dans la tempête,* Paris, Centurion, 1989). LJ
GAGNON, Cécile. *El arco iris,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en espagnol: *L'arc-en-ciel* Toulouse, Milan, 1991). LJ
GAGNON, Cécile. *El disfraz,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en espagnol. Original français : *Le déguisement,* Toulouse, Milan, 1991). LJ
GAGNON, Cécile. *La pelea,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en espagnol. Original français : *La dispute,* Toulouse, Milan, 1991). LJ
GAGNON, Cécile. *El para-viento,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en espagnol. Original français : *Le paravent,* Toulouse, Milan, 1991). LJ
GAGNON, Cécile. *Demasiado ruido,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en espagnol. Original français : *Trop de bruit,* Toulouse, Milan, 1991). LJ
GAGNON, Cécile. *La pista de patinaje,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en espagnol. Original français : *La patinoire,* Toulouse, Milan, 1991). LJ
*GAGNON, Cécile. *L'arc de Sant Martí,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en catalan: *L'arc-en-ciel,* Toulouse, Milan, 1991). LJ
*GAGNON, Cécile. *El paravent,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en catalan. Original français : *Le paravent,* Toulouse, Milan, 1991). LJ
*GAGNON, Cécile. *La disfressa,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en catalan. Original français : *Le déguisement,* Toulouse, Milan, 1991). LJ
*GAGNON, Cécile. *La baralla,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en catalan. Original français : *La dispute* Toulouse, Milan, 1991). LJ
*GAGNON, Cécile. *Massa soroll,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en catalan. Original français : *Trop de bruit,* Toulouse, Milan, 1991). LJ
*GAGNON, Cécile. *La pista de patinatge,* Barcelona, Milán, 1991. (Traduction en catalan. Original français : *La patinoire,* Toulouse, Milan, 1991). LJ

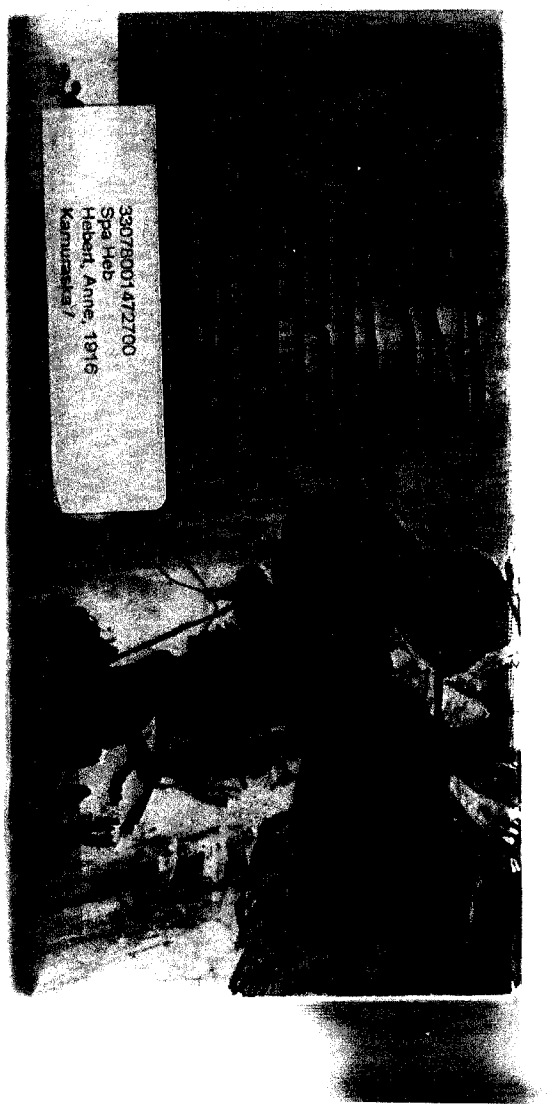
GAGNON, Madeleine. *Las mujeres dan la vida, los hombres la quitan*, Barcelona, Crítica, 2001. (Traduction en espagnol de Silvia Furió. Original français : *Les femmes et la guerre,* Montréal, VLB, 2000).
GAUTHIER, Gilles. *El gran problema del pequeño Marcos*, Zaragoza, Edelvives, 2002. (Traduction en espagnol de P. Rozarena et illustrations de Pierre-André Derome. Original français : *Le gros problème du petit Marcus,* Montréal, la Courte échelle, 1992). LJ
HACIKYAN, Agop J. et **SOUCY**, Jean-Yves. *Un verano sin alba.* Barcelona, Emecé, 1997. (Traduction en espagnol de Amanda Forns. Original français : *Un été sans aube* Montréal, Libre expression, 1991).
HARVEY, André. *El último perdón,* Barcelona, Luciérnaga, 2001 (Traduction espagnole de Blanca Ávalos. Original français : *L'ultime pardon*, Boucherville, Éditions de Mortagne, 1993).
HEBERT, Anne. *Kamuraska,* Barcelona, Edición de Plaza & Janés, 1972. Réédité en 1977 chez Plaza & Janés et chez G.P. (Traduction en espagnol de J. María Martinez Monasterio Original français : *Kamouraska.* Original français : *Kamouraska*, Paris, Édition du Seuil, 1970).
*__HÉBERT__, Anne. *Les cambres de fusta,* Lleida, Pagès editors, 2001 (Traduction en catalan de Lídia Anoll. Original français : *Les chambres de bois* Paris, Édition du Seuil, 1958).
HEBERT, Bruno. *¡Yo no fui, lo juro!*, Barcelona, Andrés Bello, 2000 (Traduction en espagnol de Pierre Jacomet. Original français : *C'est pas moi, je le jure*, Montréal, Boréal, 1998).
HEMON, Louis. *María Chapdelaine,* Madrid : Rivadeneyra, cop. 1923, Réédité chez Rivadeneyra en 1929, chez Nausica en 1942 et en 1945, chez José Janés Editor en 1950; chez Ariel, 1952; chez Plaza & Janés en 1975. (Traduction espagnole de A. Hernández Catá. Original français: *Maria Chapdelaine,* Paris, Les Temps/J.A. Lefebvre, 1914).
*__HÉMON__, Louis. *Maria Chapdelaine*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1925. Réédité en 1952 chez Selecta ; en 1984 et 1986 chez Proa. (Trad. de Tomàs Garcés. Original français : *Maria Chapdelaine,* Paris, Les Temps/J.A. Lefebvre, 1914).
LAFERRIERE, Dany. *Cómo hacer el amor con un negro sin cansarse,* Barcelona, Destino, 1997. (Traduction en espagnol de Lluís Maria Todó Vila. Original français : *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer,* Montréal, VLB, 1995).
LAFERRIERE, Dany. *¿Esa granada en la mano del joven negro es un arma o una fruta?,* Barcelona, Ed. Cobre, 2004 (Traduction de l'espagnol de Manuel Serrat Crespo. Original français : *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit?*, Montréal, VLB, 2002).
LEMIEUX, Jean. *Los conquistadores del infinito,* Madrid, Edelvives, 2003 (Traduction en espagnol de Elena del Amo. Original français : *Les conquérants de l'infini*, Montréal, La courte échelle, 2001). LJ
LEMIEUX, Jean. *Por tu bien,* Madrid, Edelvives, 2004 (Traduction en espagnol de Elena del Amo. Original français : *Le bonheur est une tempête avec un chien,* Montréal, La courte échelle, 2002). LJ
MARCOTTE, Gilles. *Una misión difícil,* Barcelona, Andrés Bello, 1998. (Traduction en espagnol de Alejandro Madrid-Zan. Original français : *Une mission difficile,* Montréal, Boréal, 1997).
*__MARINEAU__, Michèle. *Cassiopea o l'estiu polonès*. Barcelona, La Galera, 1990. Réédité chez Columna en 1993. (Traduction en catalan de Álvar Valls. Original français : *Cassiopée ou l'été polonais,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988). LJ

MARINEAU, Michèle. *Casiopea o el verano polaco,* Barcelona, La Galera, 1990. (Traduction en espagnol de Angelina Gatell. Original français : *Cassiopée ou l'été polonais*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988). LJ
*__MARTEL__, Suzanne. *Surreal 3000.* Barcelona, Bruño, 1995. Réédité chez Bruño en 1996. (Traduction en catalan de Josep A. Vidal. Original français : *Surréal 3000,* Montréal, Héritage, 1989). LJ
OLLIVIER, Émile, *Pasos,* Tafalla, Txalaparta , 2004. (Traduction en espagnol de Rafael Yáñez Durán. Original français : *Passages,* Montréal, l'Hexagone, 1991).
*__PLANTE__, Raymond. *La màquina de la bellesa,* Barcelona, La Galera, 1985. (Traduction en catalan d'Àlvar Valls. Original français : *La machine à beauté,* Montréal, Québec/Amérique, 1982). LJ
PLANTE, Raymond. *La máquina de la belleza,* Barcelona, La Galera, 1985. (Traduction en espagnol d'Angelina Gatell. Original français : *La machine à beauté,* Montréal, Québec/Amérique, 1982). LJ
PLANTE, Raymond. *El récord de Philibert Dupont,* Barcelona, La Galera, 1986. (Traduction en espagnol d'Angelina Gatell. Original français : *Le record de Philibert Dupont*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1984). LJ
*__PLANTE__, Raymond. *El rècord d'en Philibert Dupont,* Barcelona, La Galera, 1986. (Traduction en catalan d'Àlvar Valls. Original français : *Le Record de Philibert Dupont,* Éditions Québec/Amérique, 1984). LJ
*__PLANTE__, Raymond. *L'ultim estaquirot,* Barcelona, La Galera, 1987. Réédité en 1991 dans la même maison d'édition et chez Columna en 1993. (Traduction en catalan d'Alvar Valls. Original français : *Le dernier des raisins,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1986). LJ
PLANTE, Raymond. *El último pasmarote*, Barcelona, La Galera, 1987. (Traduction en espagnol d'Angelina Gatell. Original français : *Le dernier des raisins,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1986). LJ
*__PLANTE__, Raymond et André Melançon. *El gos salsitxa i els lladres de diamants,* Barcelona, Édit. Cruïlla, 1992. (Traduction en catalan de Pau-Joan Hernàndez. Original français : *Le Chien saucisse et les voleurs de diamants*, Montréal, Boréal, 1991). LJ
*__PLANTE__, Raymond. *El rei de la salsitxa*, Barcelona, La Galera, S.A. Editorial, 1992 (Traduction en catalan de Francesc Garriga. Original français : *Des hot dogs sous le soleil,* Montréal, Boréal Express, 1991). LJ
SAVOIE, Jacques. *La más popular del mundo,* Zaragoza, Edelvives, 1999. (Traduction en espagnol de Susana Vázquez Jiménez. Original français : *La plus populaire du monde,* Montréal, La courte échelle, 1998). LJ
SCHINKEL, David et Yves **BEAUCHESNE**. *Ida y vuelta,* León, Everest, 1994. (Traduction en espagnol de Ángel García Aller. Original français : *Aller retour*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1986). LJ
SCHINKEL, David et Yves **BEAUCHESNE**. *El don,* León, Everest, 1994. (Traduction en espagnol de Ángel García Aller. Original français : *Le don,* Montréal, Pierre Tisseyre, 1990). LJ
SOUCY, Gaétan. *La absolución,* Barcelona, Andrés Bello, 1999 (Traduction en espagnol de Óscar Luis Molina. Original français : *L'Acquittement*, Montréal, Boréal, 1997).
SOUCY, Gaétan. *La niña que amaba las cerillas,* Akal Literaria, 2001. (Traduction en espagnol de Oscar Luis Molina. Original français : *La petite fille qui aimait trop les allumettes,* Montréal, Boréal, 1998).
*__SOUCY__, Gaétan. *La nena que li agradaven massa els llumins,* Edit. Limits, 2000. (Traduction en catalan de Joan Casas. Original français : *La petite fille qui aimait trop les allumettes*, Montréal, Boréal, 1998).
SOUCY, Gaétan. *¡Music-hall!,* Akal Literaria, 2004. (Traduction en espagnol de Esperanza Martínez. Original français : *Music-hall!*, Montréal, Boréal, 2002).

SOULIÈRES, Robert. *Rompecabezas chino,* Barcelona, Aliorna, 1988 (Traduction en espagnol de Caterina Molina. Original français : *Casse-tête chinois*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985). LJ
*__SOULIÈRES__, Robert. *Trencaclosques xinès,* Barcelona, Aliorna, 1988 (Traduction catalane de Araceli Bruc. Original français : *Casse-tête chinois,* Montréal, Pierre Tisseyre, 1985). LJ
TALBOT, Gilbert. *Félix y Sofía,* Madrid, Ediciones de la Torre, 1992 (Traduction et adaptation espagnole de Alicia Poza Sebastián. Original français : *Félix et Sofia,* Québec, Édition du Loup de Gouttière, 1992). LJ
TRUDEL, Sylvain. *Los domingos de Julia,* Madrid, Edelvives, 2001 (Traduction espagnole de Lourdes Huanqui. Original français : *Les dimanches de Julie*, Montréal, La courte échelle, 1998). LJ
TRUDEL, Sylvain. *El niño que soñaba con ser héroe,* Madrid, Edelvives, 2002 (Traduction et espagnole de P. Rozarena. Original français : *Le garçon qui rêvait d'être un héros*, Montréal, La courte échelle, 1995). LJ
*__TRUDEL__, Sylvain. *El nen que somiava ser heroi,* Barcelona, Baula, 2003 (Traduction catalane d'Elena Martín i Valls. Original français : *Le garçon qui rêvait d'être un héros*, Montréal, La courte échelle, 1995). LJ
*__TURCOTTE__, Élise. *El soroll de les coses vives,* Barcelona, La Magrana, 2001. (Traduction en catalan de Lourdes Bigorra. Original français : *Le bruit des choses vivantes*, Montréal, Leméac, 1991).
*__VANASSE__, André. *Milions per una cançó,* Barcelona, La Galera, 1991 (Traduction catalane de Jacint Creus. Original français : *Des millions pour une chanson,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988). LJ
VANASSE, André. *Millones por una canción,* Barcelona, La Galera, 1991 (Traduction espagnole de Mercedes Caballud. Original français : *Des millions pour une chanson,* Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1988). LJ

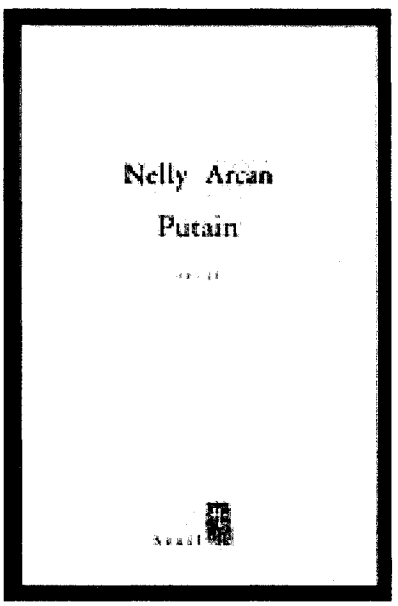
ANNEXE 2

Couverture de *Kamuraska* (Anne Hébert)



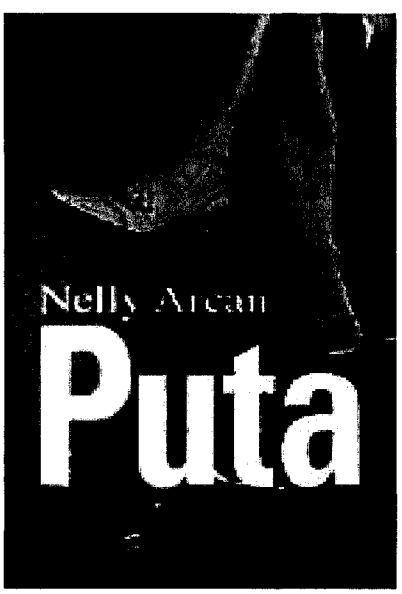
Couvertures de *Putain* (Nelly Arcan)

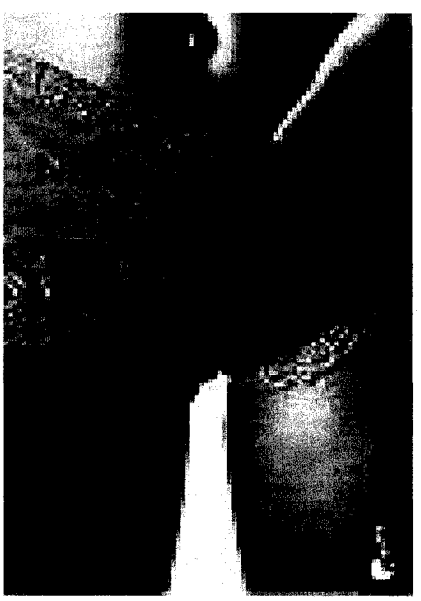
Édition originale chez Le Seuil

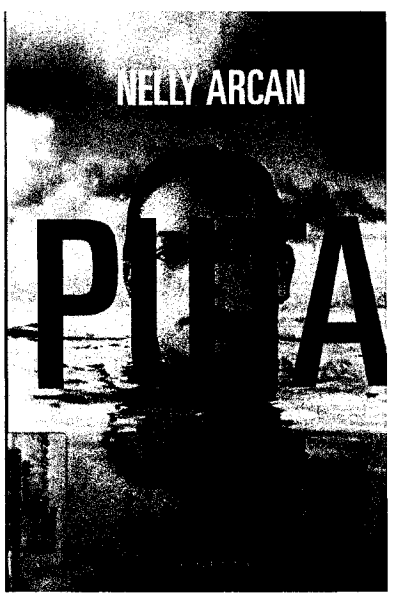


Édition originale de poche chez Points

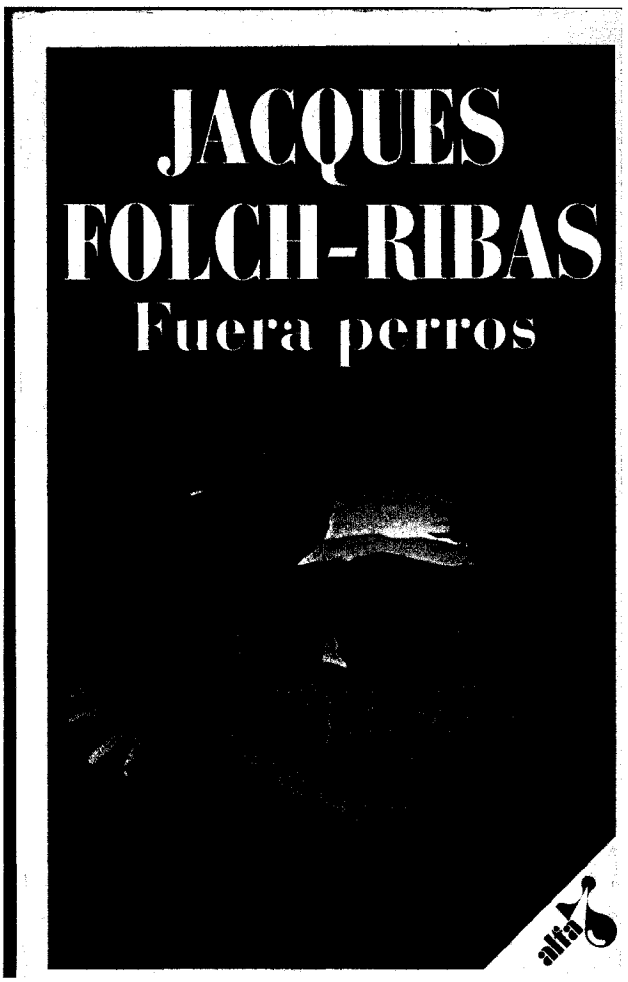




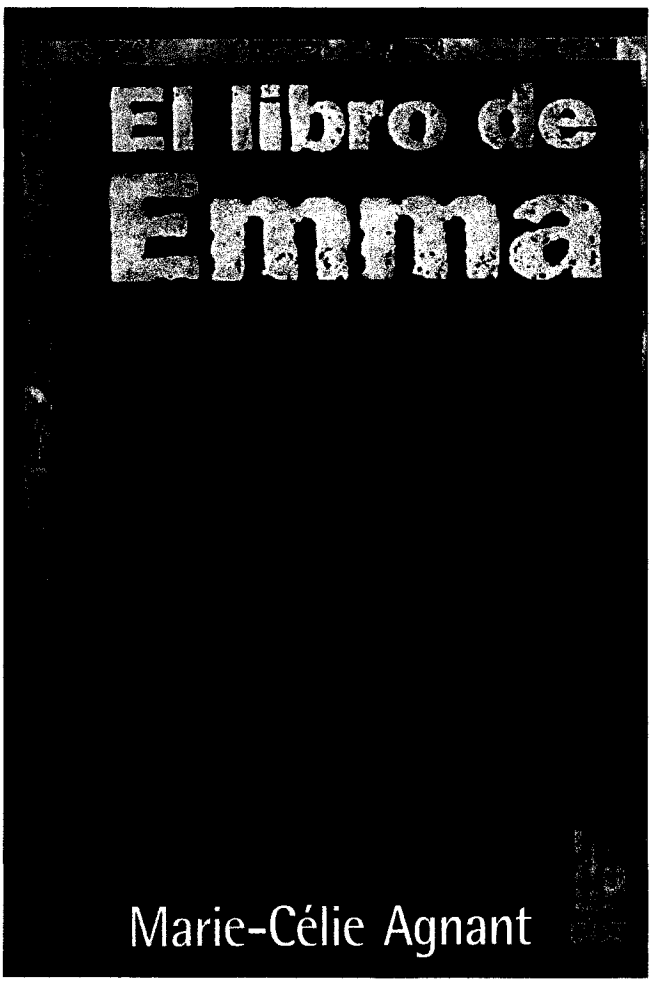




Édition espagnole chez Seix Barral Édition espagnole chez Booket Éd. catalane chez Columna



Couverture de *Fuera perros* (Folch-Ribas)



Couverture de *El Libro de Emma* (Agnant)



Pasos



Couverture de *Pasos* (Ollivier)

ANNEXE 3

Université d'Ottawa · University of Ottawa

María Sierra Córdoba Serrano
School of Translation and Interpretation
Ph.D. (c)

Proyecto de investigación doctoral: La littérature québécoise traduite en Espagne (1975-2004): un transfert littéraire politisé ?

Entrevista a María Jesús Brochal Torres, attachée aux affaires publiques et culturelles del Bureau du Québec à Barcelone

Este documento incluye los siguientes apartados:

1) Resumen del proyecto de investigación
2) Objeto de la entrevista
3) Instrucciones y cuestionario
4) Formulario de consentimiento

1) Resumen del proyecto de investigación

El proyecto que nos ocupa versa sobre el estudio de los transvases literarios entre Quebec y España en el período comprendido entre 1975 y 2004. En concreto, nos centramos en el análisis de la traducción al castellano y al catalán de la narrativa quebequesa (lo que también incluye literatura infantil). Nuestro objetivo es estudiar cómo las producciones literarias y paraliterarias quebequesas logran existir en España y crearse un espacio de recepción a pesar de que la mayor parte de los textos procedentes del continente americano y destinados a la traducción están escritos en inglés y a pesar de que los editores y traductores que traducen del francés están más familiarizados con los textos procedentes de Francia, textos a los que se les ha dotado de un mayor capital simbólico. ¿Cómo, pues, a pesar de estos obstáculos existe un corpus de 77 traducciones castellanas y catalanas de narrativa quebequesa? Nuestra hipótesis inicial sostiene que si este espacio de recepción de narrativa quebequesa existe en España es gracias a la acción de ciertas instituciones y organismos (tanto públicos como privados) y de ciertos individuos, tanto del espacio cultural de origen como del meta, cuyo dinamismo y esfuerzo permiten un mejor conocimiento de Quebec y de sus distintas expresiones literarias en España.

Por lo tanto, una parte central de nuestro proyecto consiste en estudiar el papel de los actores, instituciones, asociaciones, etc., tanto canadienses/quebequenses como españolas/catalanas, que contribuyen a un mayor conocimiento de Quebec en España/Cataluña y que colaboran, directa o indirectamente, en el transvase literario que nos ocupa.

2) Objeto de la entrevista

Con esto último en mente, el objetivo de esta entrevista es doble:

a) Objetivo general: estudiar en profundidad el papel del Bureau du Québec à Barcelone, en su calidad de representante del gobierno de Quebec, en la difusión y promoción de la cultura quebequense en España, así como en la diseminación de los estudios sobre Quebec en dicho país.
b) Objetivo particular: analizar el papel del Bureau du Québec à Barcelone en la iniciación y posterior promoción del transvase literario en cuestión, es decir, averiguar si dicha representación del gobierno de Quebec en España promociona la literatura quebequense de cara a las editoriales españolas y catalanas para que estas últimas decidan traducir obras quebequenses (por ejemplo, informando a las editoriales sobre las subvenciones para la traducción de obras canadienses que el Consejo de las Artes de Canadá pone a su disposición y que consisten en la financiación de un 50% de los gastos de traducción). Asimismo, se trataría de ver cuál es el papel del Bureau en la promoción de estas traducciones, una vez que éstas han sido publicadas por editoriales españolas y/o catalanas.

3) Instrucciones y preguntas

Las preguntas que presentamos a continuación son en su mayoría preguntas abiertas. Si usted considera que hay aspectos interesantes que le gustaría tratar, pero que no hemos incluido en las preguntas, no dude en mencionarlos.

* Bureau du Québec à Barcelona será abrevido así Qc Barcelona

I. Cuestiones relativas a la financiación de las actividades llevadas a cabo por Qc Barcelona en el ámbito de la cultura

a) ¿De dónde (de qué ministerios del gobierno de Quebec) proceden los fondos que el Qc Barcelona recibe para llevar a cabo actividades en el sector cultural? ¿y en el ámbito de la Educación y de la investigación? (¿existe algún tipo de colaboración entre Qc Barcelona y la Association internacional d'études québécoises?).

b) ¿Cuál es el presupuesto anual del que dispone Qc Barcelona para la realización de programas o proyectos en el sector cultural? ¿Existe un porcentaje destinado para cada industria cultural, es decir, existe un porcentaje específico para la literatura, el cine, etc.?

c) ¿Se emplea este presupuesto exclusivamente para llevar a cabo actividades culturales en el contexto del acuerdo marco Québec-Catalunya o una parte del presupuesto se destina a actividades fuera de este acuerdo?

II. Cuestiones relativas a la labor del QC Barcelona en proyectos en el ámbito de la cultura

Nos decía usted en su correo electrónico (con fecha del 18 de enero del 2006) que el acuerdo de cooperación Québec-Catalunya es un paraguas institucional en diversos sectores y entre ellos el sector cultural y que dicho acuerdo otorga un presupuesto fijo para fomentar la cooperación entre Cataluña y Quebec sobre la base de proyectos concretos presentados y aceptados por el Comité de Cooperación que tiene lugar cada dos años.

d) En el ámbito de la cultura ¿podría indicarme los proyectos que han sido aprobados hasta el momento y el presupuesto que se invirtió en los mismos? ¿Usted es la única persona responsable de gestionar dichos proyectos o existen más agentes que intervengan?

e) Además de los proyectos que acabamos de mencionar, ¿existen otro tipo de actividades, programas o proyectos en el ámbito cultural para promocionar o fomentar un mejor conocimiento de Quebec en la totalidad del territorio español, y no sólo en Cataluña?

f) ¿Existe algún tipo de relación entre Qc Barcelona y la Asociación Española de Estudios Canadienses (AEEC) o los centros universitarios españoles de Estudios Canadienses? Es decir, ¿colabora o apoya económicamente el Bureau du Québec en Barcelona a dicha asociación en actividades relacionadas con el estudio de Quebec, la organización de congresos, etc.?

III. Cuestiones con respecto a la labor de Qc Barcelone en relación a la iniciación de la traducción de obras quebequesas en España (en catalán o en español) y en la posterior promoción de las mismas

g) ¿Cuál es la labor de Québec Barcelone en la promoción de la literatura quebequense, en general, y de cara a las editoriales, en particular? En otras palabras, ¿existen iniciativas por parte de su institución para fomentar la selección por parte de las editoriales españolas/catalanas de obras literarias procedentes de Quebec para que sean traducidas y publicadas en España/Cataluña? ¿Recomiendan ustedes a las editoriales obras quebequenses para que las traduzcan?¿Informan a las editoriales de las subvenciones que el Consejo de las Artes de Canadá otorga a las editoriales para que traduzcan obras literarias procedentes de Quebec?

h) De las traducciones de la lista que le adjunto ¿podría indicar alguna en la que el papel de la Oficina de Quebec en Barcelona para que esa obra fuese traducida y publicada en España/Cataluña haya sido primordial?

i) Una vez que la traducción ha sido publicada en España ¿realizan ustedes alguna labor de promoción de estas traducciones (por ejemplo, ayudando y organizando tournées por España o por Cataluña de los autores quebequenses que han sido traducidos)?

III. Miscelánea

j) ¿Qué tipo de relaciones existen entre el Bureau du Québec en Barcelona y la Embajada de Canadá en España? ¿Existe algún tipo de coordinación con respecto a sus actividades culturales referentes a Quebec? Es decir, ¿cómo se reparten las competencias en el terreno cultural entre estos dos organismos? ¿Existe colaboración o el Bureau se ocupa más bien de la promoción de Quebec en Cataluña y de los acuerdos entre estas dos provincias/comunidades autónomas?

k) Según usted, ¿cuál es la imagen/imágenes y percepción de Quebec que la institución para la que trabaja intenta transmitir a la población española/catalana?¿cree que esa imagen completa o, por el contrario, compite con la imagen que se intenta transmitir desde la Embajada de Canadá en España?

Université d'Ottawa - University of Ottawa

María Sierra Córdoba Serrano
School of Translation and Interpretation
Ph.D. (c)

Proyecto de investigación doctoral: La littérature québécoise traduite en Espagne (1975-2004): un transfert littéraire politisé ?

Entrevista a Laura Ballesteros, agregada cultural de la Embajada de Canadá en España
(16 de junio de 2006)

Este documento incluye los siguientes apartados:

1) Resumen del proyecto de investigación
2) Objeto de la entrevista
3) Instrucciones y cuestionario
4) Formulario de consentimiento

1) Resumen del proyecto de investigación

El proyecto que nos ocupa versa sobre el estudio de los transvases literarios entre Canadá y España en el período comprendido entre 1975 y 2004. En concreto, nos centramos en el análisis de la traducción al castellano y al catalán de la narrativa canadiense de expresión francesa (lo que también incluye literatura infantil), y más específicamente, de narrativa quebequesa. Nuestro objetivo es estudiar cómo las producciones literarias y paraliterarias canadienses de expresión francesa logran existir en España y crearse un espacio de recepción a pesar de que la mayor parte de los textos procedentes del continente americano y destinados a la traducción están escritos en inglés y a pesar de que los editores y traductores que traducen del francés están más familiarizados con los textos procedentes de Francia, textos, por otra parte, más dotados capital simbólico. ¿Cómo, pues, a pesar de estos obstáculos existe un corpus de 77 traducciones castellanas y catalanas de narrativa quebequense? Nuestra hipótesis inicial sostiene que si este espacio de recepción de narrativa quebequesa existe en España es gracias a la acción de ciertas instituciones y organismos (tanto públicos como privados) y de ciertos individuos, tanto del espacio cultural de origen como del meta, cuyo dinamismo y esfuerzo permiten un mejor conocimiento de Canadá y de sus distintas expresiones literarias en España.

Por lo tanto, una parte central de nuestro proyecto consiste en estudiar el papel de los actores, instituciones, asociaciones, etc., tanto canadienses/quebequenses como españolas/catalanas, que contribuyen a un mayor conocimiento de Canadá o de Quebec en España/Cataluña y que colaboran, directa o indirectamente, en el transvase literario que nos ocupa.

2) Objeto de la entrevista

Con esto último en mente, el objetivo de esta entrevista es doble:

a) Objetivo general: estudiar en profundidad el papel de la Embajada de Canadá en la difusión y promoción de la cultura canadiense en España, así como en la diseminación de los Estudios Canadienses en dicho país. En este sentido, nos gustaría obtener información sobre el apoyo de la Embajada a proyectos culturales específicos llevados a cabos por iniciativa propia o en colaboración con las distintas asociaciones y fundaciones de carácter educativo que trabajan en este campo.
b) Objetivo particular: analizar el papel de la Embajada en la iniciación y posterior promoción del transvase literario en cuestión, es decir, averiguar si la Embajada promociona la literatura canadiense de cara a las editoriales españolas para que estas últimas decidan traducir obras canadienses (por ejemplo, informando a las editoriales sobre las subvenciones para la traducción de obras canadienses que el Consejo de las Artes de Canadá pone a su disposición y que consisten en la financiación de un 50% de los gastos de traducción). Asimismo, se trataría de ver cuál es el papel de la Embajada en la promoción de estas traducciones una vez que han sido publicadas por editoriales españolas.

3) Instrucciones y preguntas

Las preguntas que presentamos a continuación son preguntas abiertas. Sin embargo, lo incluido entre guiones hace referencia a aspectos que nos gustaría que usted intentase cubrir en la medida de lo posible. Por supuesto, puede incluir aspectos que considere importantes y que no hayamos mencionado. La sección II constituye una sección de particular interés para nuestro proyecto, pero el resto nos ayudaría asimismo a entender mucho mejor la labor de la Embajada en el fenómeno cultural que nos proponemos estudiar.

I. Cuestiones relativas a la labor de la Embajada en actividades culturales y académicas que contribuyen a un mejor conocimiento de Canadá en España

a) ¿Cuál es el papel que desempeña la Embajada de Canadá en España con respecto a la promoción de la cultura y de la literatura canadiense en España? ¿y en la implantación y la difusión de los Estudios Canadienses en España?

- acciones o proyectos culturales que lleva a cabo por iniciativa propia y cuya iniciación, gestión y toma de decisiones dependen directamente de la Embajada.
- acciones o proyectos iniciados por el DFAIT y cuya gestión en España corresponde a la Embajada de Canadá en España. ¿Recibe la Embajada de Canadá en España fondos de otros ministerios canadienses además de los procedentes del Ministerio de Asuntos Exteriores y Comercio Internacional para financiar programas culturales? Si es así, ¿podría proporcionarnos cifras de esos fondos?
- apoyo a la Asociación Española de Estudios Canadienses (AEEC), a la Fundación Estudios Canadienses y a los distintos centros de Estudios Canadienses en España. ¿Qué tipo de filiación existe entre esta asociación/institución/centros y la Embajada? Es decir ¿cómo ayuda la Embajada en la consecución de los objetivos de esta asociación/institución/centros?

b) Con respecto a la pregunta a), ¿existe un presupuesto destinado a este tipo de actividades culturales y académicas? ¿Me podría proporcionar el presupuesto de algún año relativamente reciente, si dispone de estos datos?

II. Cuestiones con respecto a la labor de la Embajada en la iniciación de la traducción de obras canadienses/quebequesas y en la posterior promoción de las mismas

c) ¿Cuál es la labor de la Embajada en la promoción de la literatura canadiense/quebequense, en general, y de cara a las editoriales, en particular? En otras palabras, ¿existen iniciativas por parte de la Embajada y de su sección cultural para fomentar la selección por parte de las editoriales españolas de obras literarias procedentes de Canadá para que sean traducidas y publicadas en España? ¿Recomienda la Embajada a las editoriales obras canadienses para que las traduzcan?¿Informa la Embajada a las editoriales de las subvenciones que el Consejo de las Artes de Canadá otorga a las editoriales españolas para que traduzcan obras literarias procedentes de Canadá? Es decir, ¿actúa la Embajada como intermediario, como agente de información, para que las editoriales conozcan este tipo de subvenciones?

d) De las traducciones de la lista que le adjunto ¿podría indicar alguna en la que el papel de la Embajada para que esa obra fuese traducida y publicada en España haya sido primordial?

e) Una vez que la traducción ha sido publicada en España ¿realiza la Embajada alguna labor de promoción de estas traducciones (por ejemplo ayudando y organizando tournées por España de los autores traducidos)?

III. Miscelánea

f) En la labor de promoción de la cultura canadiense en España ¿se pretende mantener un equilibrio entre la cultura canadiense de expresión anglófona y francófona que se promociona o no es criterio que se tiene en cuenta? Es decir, ¿existe un porcentaje mínimo de autores francófonos que la Embajada tiene que promocionar para fomentar la idea de Canadá como país oficialmente bilingüe?

g) ¿Qué tipo de relaciones existen entre la Embajada de Canadá en España y el Bureau du Québec à Barcelone? ¿Existe algún tipo de coordinación con respecto a sus actividades culturales? Me refiero sobre todo en lo que atañe a las actividades relacionadas con Quebec (p.ej. en el programa « Quebec a Catalunya », ¿tuvo la Embajada algún tipo de implicación?) ¿Significa eso que la promoción cultural de Quebec en España es de la competencia del Bureau du Québec? ¿cómo se reparten las competencias en el terreno cultural? ¿o la Embajada se ocupa más bien del resto del Canadá francófono?

h) Según usted, ¿cuál es la imagen/imágenes y percepción de Canadá que se intenta transmitir a la población española?¿se insiste sobre la presencia del elemento francófono en Canadá?

Université d'Ottawa · University of Ottawa

María Sierra Córdoba Serrano
École de traduction et d'interprétation
Doctorat en traductologie

Projet de recherche: ***La littérature québécoise traduite en Espagne (1975-2004): un transfert littéraire politisé ?***

Entrevue avec Catherine Montgomery, agente du Service des lettres et de l'édition du Conseil des arts du Canada

Ce document comprend quatre sections:

1) Résumé du projet de recherche
2) Objectifs de l'entrevue
3) Questionnaire
4) Formulaire de consentement

1) Résumé du projet de recherche

Mon projet de recherche porte sur les transferts culturels du Canada vers l'Espagne et, plus précisément, sur la production littéraire et paralittéraire québécoise traduite vers l'espagnol et vers le catalan en Espagne entre 1975 et 2004. Je tente d'étudier comment cette production traduite en espagnol et en catalan réussit à se procurer un espace de réception dans l'espace cible, malgré le fait qu'en Espagne, comme ailleurs, les textes choisis pour la traduction provenant du continent américain sont surtout écrits en anglais, et que les traducteurs et les éditeurs de textes en français ont la possibilité de choisir et connaissent mieux –entre autres, pour des raisons évidentes de proximité géographique– le corpus littéraire hexagonal. Comment, donc, malgré ces obstacles il existe en Espagne un corpus de 77 traductions espagnoles et catalanes de littérature québécoise ? Notre hypothèse soutient que l'existence de cet espace est largement attribuable aux investissements consentis par le gouvernement fédéral, notamment dans le cadre du programme de subventions à la traduction internationale du Conseil des arts du Canada.

2) Objectifs de l'entrevue

a) Objectif général: mieux connaître, de manière générale, le mandat du Conseil des arts en ce qui concerne la diffusion et la promotion de la littérature canadienne-française à l'étranger.

b) Objectif particulier: analyser en profondeur le programme de subventions à la traduction internationale : critères de sélection, budget, agents intervenants, etc. surtout en ce que concerne les subventions dans le contexte espagnol.

3) Questionnaire

Les questions qui suivent sont des questions ouvertes. Cependant, si vous considérez que d'autres aspects intéressants méritent d'être mentionnés, n'hésitez pas à le faire.

Volet financier

a) Quel est le budget annuel consacré au programme de subventions à la traduction internationale du Conseil des arts du Canada ?

b) Quelle est la contribution économique du MAÉCI à ce programme ? Pourriez-vous me parler un peu du partenariat entre le Conseil des arts et le MAÉCI en ce qui concerne le programme de subventions à la traduction internationale?(ex. le rapport entre ce programme de subventions et le programme de diplomatie publique du MAÉCI).

c) Un pourcentage précis de ce budget est-il destiné à des pays particuliers? Autrement dit, certains pays sont-ils prioritaires lorsqu'il est question d'attribuer des subventions?

d) Pourriez-vous m'indiquez le budget total dépensé dans le cadre des subventions de traductions publiées en Espagne (en espagnol et en catalan)?

e) Selon la liste des subventions publiée sur le site du Conseil, en Espagne, entre 1991 et 2005, un total de 76 traductions d'œuvres canadiennes (anglophones et francophones comprises) ont été subventionnées par le Conseil, ce qui situe

l'Espagne – après les Pays-Bas (126 subventions), l'Italie (125 subventions) et l'Allemagne (124 subventions) – parmi les pays qui ont reçu le plus de subventions du Conseil. Selon votre expérience, et en fonction du nombre de demandes reçues, êtes-vous d'avis que la littérature canadienne semble susciter un grand intérêt en Espagne (étant donné que ce sont les maisons d'éditions elles-mêmes qui doivent demander ces subventions et payer la portion des coûts de traductions qui n'est pas couverte par la somme reçue du Conseil)? A quels facteurs tient, selon vous, cet intérêt? (Par exemple, j'étais étonnée de voir que seulement dix traductions publiées au Mexique ont été subventionnées par le Conseil pendant la même période alors que les relations entre le Mexique et le Canada semblent –à priori et pour des raisons de proximité géographique– plus intenses que celles qui existent entre l'Espagne et le Canada).

Volet diplomatie publique

a) Quels sont les objectifs spécifiques et les critères d'évaluation dans le cadre du programme de subventions à la traduction internationale? («La priorité sera accordée aux livres qui ont remporté des prix littéraires ou qui ont été en lice pour ces prix», est-ce que ce critère prime toujours sur le reste?).

b) Est-ce que les images ou les représentations du Canada reflétées par les œuvres originales influencent votre décision à l'heure de retenir certaines demandes de subvention à la traduction et d'en refuser d'autres? Si oui, quelles images du Canada sont privilégiées?

c) Un pourcentage des subventions est-il réservé à la traduction d'œuvres francophones ? Ou bien, les subventions sont-elles attribuées en fonction des demandes reçues, qu'il s'agisse d'une œuvre en français ou en anglais ?

d) Selon vos directives et en ce qui concerne les comités de sélection, « à chacun des concours, les agents choisissent des pairs oeuvrant dans la discipline ou les disciplines visées par le programme ou le domaine de pratique des candidats ». Je voudrais savoir quel est le profil des membres du comité de sélection pour le programme à l'étude (par exemple choisit-on des personnes qui connaisssent bien le contexte culturel canadien ou plutôt le contexte du pays où la traduction à subventionner sera « consommée »)?

e) Comment conciliez-vous l'idée d'appuyer financièrement une œuvre qui exhibe une spécificité culturelle particulière (en l'occurrence la spécificité québécoise) et l'idée de transmettre une représentation « unifiée » du Canada?

Volet promotion des subventions et des traductions

a) Par quels moyens faites-vous connaître l'existence de ces subventions à la traduction internationale aux maisons d'édition étrangères?

b) Quels sont les auteurs ou les traducteurs qui ont obtenu une subvention du voyage du Conseil pour assister au lancement de leur livre par un éditeur étranger (en particulier les auteurs qui ont obtenu des subventions pour le lancement de leur livre en Espagne)?

Volet incidence de la subvention

a) Le Conseil demande aux bénéficiaires de subvention de présenter un rapport d'activités et de rendre compte de l'utilisation de leur subvention. J'ai vu que dans le rapport d'activités, sont demandés des renseignements à propos de l'incidence de la subvention sur le public et la diffusion de l'œuvre. Est-ce que vous tenez compte des renseignements fournis par les récipiendaires des subventions dans cette section à propos de la réception de la traduction de l'oeuvre dans le pays d'accueil à l'heure de prendre une décision sur des demandes futures provenant du même pays? Il me serait particulièrement utile de pouvoir consulter les rapports d'activités des maisons d'édition espagnoles (et catalanes) qui ont reçu des subventions du Conseil, si tant est que cette information est accessible en vertu de la *Loi sur l'accès à l'information.* M'intéresserait tout particulièrement, dans la partie B2, la section sur l'incidence de la subvention sur le public et la diffusion de l'oeuvre.

Votre collaboration est précieuse et je vous en suis extrêmement reconnaissante.

Université d'Ottawa • University of Ottawa

María Sierra Córdoba Serrano
Faculté des arts
École de traduction et d'interprétation

Projet de recherche: La littérature québécoise traduite en Espagne (1975-2004): un transfert littéraire politisé ?

Entrevista a Carmen Mata Barreiro, profesora titular de la Universidad Autónoma de Madrid y especialista en Estudios Quebequenses, Miembro del Consejo Editorial de la *Revista Española de Estudios Canadienses,* Miembro del Comité Scientifique de *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, además de tener numerosas publicaciones en este campo.
Marisa Calés, secretaria de la Asociación Española de Estudios Canadienses (AEEC) la identificó como una actora clave en la red de canadianistas españoles.
Fecha de la entrevista: 15 de junio de 2006

Este documento incluye los siguientes apartados:

1) Resumen del proyecto de investigación (documento adjunto)
2) Objeto de la entrevista
3) Instrucciones y cuestionario
4) Formulario de consentimiento

1) Objeto de la entrevista

El objetivo de esta entrevista es doble:

1) Mostrar la trayectoria (Bourdieu, 1992) de una actora clave del desarrollo en España del campo de los Estudios Canadienses/Quebequenses (sobre todo, en su vertiente literaria).
2) Mostrar un punto de vista más académico y menos gubernamental (en comparación con las entrevistas realizadas a los representantes de ciertas instituciones, p. ej. Laura Ballesteros, María Jesús

Bronchal, etc.) con respecto al campo intelectual que nos ocupa, con respecto a su evolución, sus luchas simbólicas, los intereses de sus agentes etc., y la influencia (directa o indirecta) de estos agentes en el transvase literario en cuestión.

2) Instrucciones y preguntas

Las preguntas que presentamos a continuación son preguntas abiertas. Por supuesto, puede incluir aspectos que considere importantes y que no hayamos mencionado en este cuestionario.

I. Los Estudios Canadienses/Quebequenses en España: análisis de su evolución y factores determinantes de la misma

a) En su artículo « Les études québécoises en Espagne : des indices d'une maturité », *Globe. Revue internationale d'études québécoises,* vol. 4, nº2, 2001, pp. 143-159, usted habla de « l'équilibre entre l'offre des différents organismes politiques ou associatifs et la demande des différents acteurs du monde de la formation et de la recherche » (p. 144). Asumimos que se refiere en el caso de los organismos políticos al Gobierno federal canadiense, en concreto al *Ministère des affaires étrangères et commerce internacional*, y al Gobierno provincial de Quebec, en concreto *Relations internacionales* y *Culture et Communications Quebec*; en el caso de asociaciones, asumimos que se refiere al CIEC, a la AEEC, a la Fundación Estudios Canadienses y a la AIÉQ, y en el caso del resto de los agentes, a los profesores universitarios canadianistas o especialistas en Estudios Quebequenses (refrésquenos la memoria si olvidamos alguno).

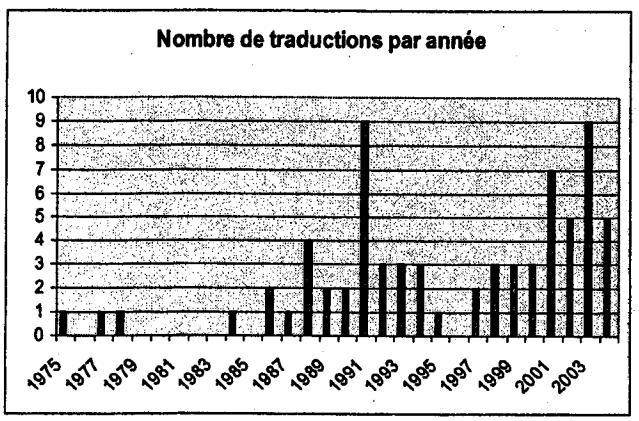
Ahora bien, nuestra pregunta es la siguiente: en lo que se refiere a ayudas, becas o subvenciones etc. para llevar a cabo proyectos de investigación, participar en congresos, estancias en Canadá o en Quebec, llevar a cabo publicaciones, etc. específicamente en el campo de los Estudios sobre Quebec, ¿cuál es, según usted, el principal motor de financiación para este tipo de actividades académicas: las ayudas del gobiernos federal, las del gobierno provincial o las ayudas propias de las asociaciones (que son financiadas en parte por estos gobiernos, pero que también cuentan con las cuotas de sus socios, lo que les permite tener sus becas propias)?¿Cree usted que la « maturité » de la que habla

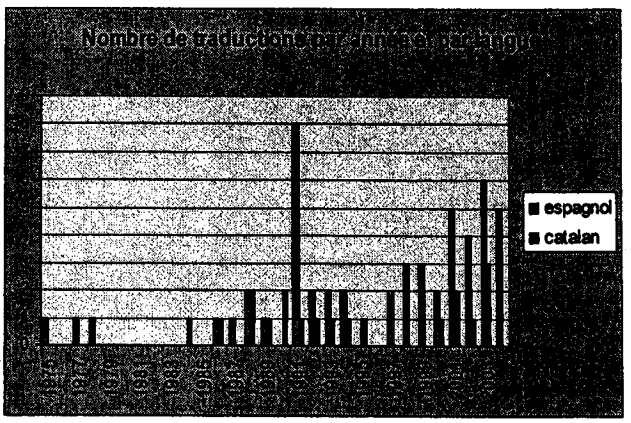
en el artículo mencionado existiría en España sin este tipo de subvenciones o, por el contrario, le parece a usted que el desarrollo de este campo intelectual en España (o en Cataluña, más concretamente) es relativamente «natural» debido a la estructura política y a las diversas afinidades entre Canadá/España y Quebec/Cataluña?

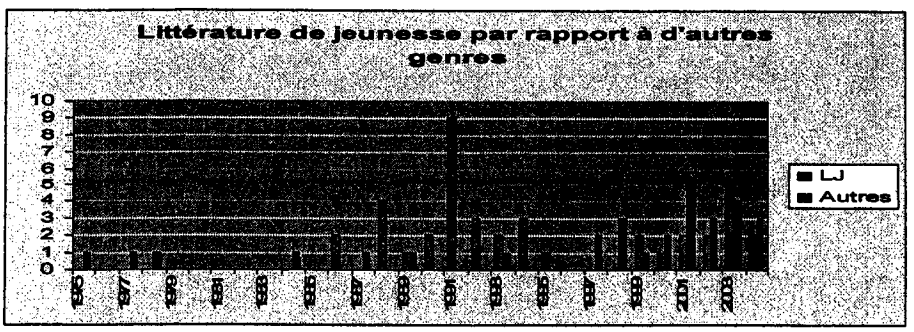
b) ¿Ve alguna relación entre el desarrollo de los Estudios Quebequenses o Canadienses en España y el transvase literario que nos ocupa? Dicho en otras palabras ¿cree que las traducciones de literatura quebequense llevadas a cabo en España se desarrollan paralelamente a la emergencia y autonomización de los Estudios Canadienses/Quebequenses en España o considera que 1) la traducción de este tipo de literatura obedece más bien a las leyes del mercado o 2) que obedece a asuntos más puramente literarios (y menos comerciales) relacionados con el valor literario y la innovación literaria que introducen dichas obras en el campo literario español?

A continuación le ofrecemos tres gráficas que muestran la evolución de dichas traducciones en el tiempo (véase, asimismo, la lista de traducciones en fichero adjunto).

Por favor, haga clic en el espacio en blanco para que aparezcan las gráficas.







II. Aspectos institucionales relacionados con la promoción de Quebec en España, de su literatura y de las traducciones de dicha literatura

c) Las traducciones de literatura quebequense que constituyen nuestro corpus y que han sido subvencionadas por parte de la cultura de origen, es decir por parte de Canadá[1], han sido subvencionadas exclusivamente por el gobierno federal canadiense, en concreto por el *Conseil des arts* de Canadá en colaboración con *le Ministère des affaires étrangères et du commerce internacional* en el marco de su programa de ayuda a la traducción internacional. En lo que respecta a Quebec, el *Conseil des arts et des lettres du Québec*, sólo subvenciona la traducción de obras de teatro y la AIÉQ subvenciona la traducción de obras de carácter académico y los manuales sobre Quebec. Es decir que la traducción de narrativa quebequense, de mayor difusión que el resto de los géneros que acabamos de mencionar, está subvencionada exclusivamente por el gobierno federal. ¿Qué lectura podría hacer de esta información? (¿Ha oído hablar de la iniciativa del Ministerio de Asuntos Exteriores de Canadá conocida con el nombre de *diplomatie douce* o *diplomatie publique* y llevada a cabo por dicho ministerio a partir de los años 90?).

d) Nuestra siguiente pregunta se refiere al ámbito cultural y se centra en la imagen/imágenes de Quebec que se intenta proyectar en España y en Cataluña, ¿A su parecer, coincide la imagen de Quebec que se intenta transmitir desde la Embajada de Canadá en España, que depende del gobierno federal, y la que se proyecta desde el Bureau du Québec à Barcelone (que depende del gobierno provincial de Quebec). ¿Diría usted que existe una cierta competencia o más bien existe colaboración entre las dos representaciones en España de los gobiernos a nivel federal y provincial? Evan Potter (2002: 20)[2] afirma que "Where some confusion can occur among foreign offices is if the provinces engage in high-visibility events abroad that project a partial image of Canada's identity", ¿cree que tal confusión se produce en España, donde la visibilidad de Quebec, sobre todo en Cataluña, no es nada desdeñable?

e) ¿Podría hablarme de su proyecto « les Espagnes imaginaires au Québec »? Hemos encontrado unas líneas de resumen sobre el mismo en la siguiente página web

[1] Como sabe usted, también existen subvenciones por parte de la Generalitat, en concreto de la Institució de les Lletres catalanes. Que sepamos, no existen subvenciones del gobierno central.

[2] POTTER, E. « Canada and the New Public Diplomacy », *Discussion Papers in Diplomacy*, nº 81, 2002, pp. 1-19. En ligne: www.clingendael.nl/publications/2002/20020700_cli_paper_dip_issue81.pdf.

http://www.sif.uji.es/indexes.php?c=curriculaver&cvid=26&lang=es y nos preguntamos lo siguiente: en el caso de la traducción de obras literarias españolas que integran dicho proyecto y que usted menciona, ¿a qué traducciones se refiere: a retraducciones realizadas en Quebec o a traducciones de obras que no se han traducido antes en Francia, país que ha sido tradicionalmente el proveedor de Quebec en materia de traducción (Brisset, 1990)?
Asimismo, en la misma fuente que le acabo de mencionar, habla de « literatura inmigrante de autores de origen español », además del escrito de origen catalán Folch-Ribas ¿nos podría indicar a qué otros autores se refiere?

III. Agentes

f) En la labor de promoción de la literatura quebequense en España: ¿podría citar a 5 agentes claves del mundo académico principalmente, pero no exclusivamente, que llevan a cabo esta labor (y los proyectos o programas en los que participan)?

g) En su caso particular, además de sus múltiples publicaciones sobre literatura quebequense (en particular, sobre la *écriture au féminin* y sobre la literatura migrante), de su participación en congresos, ¿qué otro tipo de actividades lleva a cabo con respecto a la promoción de la literatura franco-canadiense en España?
¿Ha recomendado alguna vez obras quebequenses a las editoriales españolas para que se traduzcan y publiquen en España? Si la respuesta es afirmativa, dígame qué obra.

h)Aparte de Lídia Anoll, que ha traducido al catalán *Les chambres de bois* de A. Hébert, y *Cap Tourment* de Jean-Paul Filion, ¿conoce usted a otros académicos especialistas en literatura quebequense y que ellos mismos hayan realizado traducciones de estas obras?

IV. Subcorpus

Las preguntas de esta sección hacen referencia a dos de los subcorpus que constituyen nuestro corpus final de traducciones (véase lista en fichero adjunto con todos los títulos de narrativa traducidos). En concreto, nos referimos a:

- ***Écriture des femmes*** (9 traducciones) : M-C. Agnant, N. Arcan (x2), N. Brossard, Y. Chen, M. Gagnon, A. Hébert (x2) y E. Turcotte.
- ***Écriture migrante*** (7 traducciones) : M-C. Agnant, Y. Chen, D. Laferrière (x2) y E. Ollivier, Folch-Ribas (x2).

i) Cuestiones sobre las traducciones del primer grupo

A diferencia de otros países como Estados Unidos, en general y hasta el momento, hemos observado que en España la traducción de estas obras ha generado un volumen bastante limitado de discurso crítico, tanto en la prensa cultural, como en otras revistas más académicas. Una excepción sería quizás el caso de Nicole Brossard, cuya obra (sobre todo poética) ha llamado bastante la atención de la prensa cultural catalana, en concreto la del periódico catalán *Avui*.

En la única reseña en castellano propiamente dicha de *Barroco al alba* que hemos encontrado (hallada en el periódico *La Rioja* del 25 de diciembre de 1999) su autora, María Luisa Lázaro, profesora del departamento de Filologías Modernas, hace las observaciones siguientes:

> No es ésta una novela fácil de leer. [...] No estamos los españoles demasiado acostumbrados a leer literatura canadiense, y casi con toda seguridad éste es el problema.

Prosigue la autora diciendo: « Es la canadiense una literatura escrita mayoritariamente por mujeres que en sus novelas reflexionan sobre la creación literaria, y que al hacerlo reflexionan al mismo tiempo sobre la creación de su propia identidad como mujeres y como escritoras ». Curiosamente, asistimos aquí a una especie de confusión metonímica, a una feminización de la literatura canadiense y a una identificación de la literatura canadiense con la literatura quebequense feminista de vanguardia. ».

¿Cree usted que esta confusión metonímica está generalizada entre los filólogos españoles o la afirmación de María Luisa Lázaro le parece más bien puntual?

ii) Sobre las traducciones de literatura migrante

¿Qué función cree usted que podría o puede tener la traducción de esta literatura migrante del Quebec en el campo literario español y, en general, en la sociedad receptora española?

Al formular esta pregunta, tenemos en mente dos aspectos (que no desarrollo para no condicionar su respuesta):

- algo que ya sabe: a pesar del crecimiento elevado del número de inmigrantes que llevan a España desde los años 90, en el terreno literario, los inmigrantes todavía apenas han logrado ser escuchados y crease un espacio de recepción en el campo literario español.

- Todas las traducciones de estos autores « venus d'ailleurs » que se han llevado a cabo en España, con excepción de Folch-Ribas (que fue traducido antes de que comenzara el programa canadiense de subvenciones para la traducción internacional), han sido subvencionadas por el gobierno federal canadiense.

Université d'Ottawa · University of Ottawa

María Sierra Córdoba Serrano
School of Translation and Interpretation
Ph.D. (c)

Proyecto de investigación doctoral: *Cartographie socio-traductionnelle des transferts littéraires Québec-Espagne (1975-2004)*

- **Entrevista a la editorial Akal**

Agente entrevistado:
Cargo:
Objetivo de la entrevista: estudiar el papel de Akal, una editorial española donde prima una lógica autónoma (Bourdieu, 1992) y no comercial, en el descubrimiento, traducción y difusión de Gaétan Soucy en España.

BLOQUE DE PREGUNTAS

I. Descubrimiento inicial del autor y de su obra

¿Quién descubrió a Soucy y recomendó por primera vez su traducción a Akal?(¿fue alguien de su editorial?¿un agente literario?¿el propio traductor, Óscar Luis Molina, que ya había traducido *La absolución* de Soucy para la editorial Andrés Bello?).
¿Descubrieron a Soucy gracias al catálogo de la editorial quebequesa Boréal o a través de sus ediciones/coediciones francesas, por ejemplo las de la editorial Seuil?¿Descubrieron a Soucy en ferias del libro? Si es así, ¿podría indicarme cuál en concreto?

II. Motivaciones para traducir *La niña que amaba las cerillas* de Gaétan Soucy.

(1. Sin importancia alguna; 2. Poco importante; 3. Importante; 4. Muy importante; 5. Crucial)

a) La dimensión existencialista y universal de su obra
   1 2 3 4 5
b) La dimensión feminista de la obra
   1 2 3 4 5
c) Aspectos relacionados con la temática, la estructura o el lenguaje de dicha obra (si lo considera oportuno, puede desarrollar más este aspecto)
   1 2 3 4 5

d) El hecho de que el libro hubiese tenido una buena acogida en Québec.
1 2 3 4 5

e) El hecho de que el libro hubiese tenido una buena acogida en Francia y hubiese estado en la lista de finalistas de varios premios franceses.
1 2 3 4 5

f) El hecho de que el libro se hubiese traducido a 10 lenguas.
1 2 3 4 5

g) El hecho de que la obra esté ambientada en Québec y que el autor provenga de Québec (que yo sepa, creo que G. Soucy es el primer autor quebequés en su catálogo, ¿estoy en lo cierto?).
1 2 3 4 5

h) Si ninguno de estos criterios se aplica, indíquenos, por favor, por qué decidió publicar esta traducción

_____

_____

_____

_____

- ¿Han sido motivaciones similares las que le han llevado a traducir las otras dos obras de Soucy, *Music Hall* y *La Inmaculada Concepción*?

III. Política editorial

- En las colecciones que Akal dedica a la literatura (no me refiero a teoría literaria, sino a obras literarias propiamente dichas), ¿cuál es el porcentaje aproximado de traducciones en relación con las obras escritas en castellano?¿además del inglés, de qué lenguas traducen con más frecuencia?¿suelen traducir autores provenientes de literaturas minoritarias, como es el caso de Gaétan Soucy?

- ¿Puede hablarme de su colección «Akal literaria» y el lugar que ocupan las traducciones en dicha colección?¿Quién es el director de dicha colección?¿Cuál suele ser la tirada media por traducción?

- Para que usted como editor se sienta satisfecho de la publicación de una traducción literaria, ¿cuáles son los criterios mínimos que dicha traducción debe cumplir (por ejemplo, número mínimo de ejemplares vendidos, número de reseñas en prensa, etc.). En otras palabras, ¿cómo mide el éxito de los libros que traducen?¿se siente satisfecho de la publicación de las obras de Soucy?

- ¿Suelen pedir subvenciones para la traducción de obras literarias?
  En el caso de Soucy, tanto el gobierno federal canadiense, como el provincial quebequés ofrece subvenciones para la traducción de autores canadienses/quebequenses, pero veo que ninguna de las traducciones de Soucy publicadas en su editorial han sido subvencionadas: ¿simplemente porque no solicitaron dichas subvenciones? ¿desconocían dichas ayudas o simplemente no quisieron solicitarlas?¿qué importancia atribuye Akal a la solicitud de subvenciones a la traducción?

IV. Recepción de Soucy en España

- Gaétan Soucy y en concreto la traducción de *La petite fille*, ha sido objeto de reseñas en *El País*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, *Avui*. Para *Music-Hall* también, existe una reseña en *El País* y en *Avui*. Se trata, de hecho, del autor quebequés que, hasta el momento, ha captado más la atención de la crítica periodística española (ya que otros autores quebequeses publicados en España han pasado prácticamente desapercibidos, excepto en la prensa catalana). ¿Cómo se refleja este éxito relativo de crítica en el número de ejemplares vendidos?¿podría indicarme cuántos ejemplares de las obras de Soucy se han vendido en España?¿y en Latinoamérica?
- ¿Llevó a cabo Akal algún tipo de actividad promocional de Soucy en España?¿o dicha promoción corrió a cargo de otros organismos, como, por ejemplo, la Embajada de Canadá en España, por mencionar algún ejemplo?

V. Los traductores y revisores de las obras de Soucy

- ¿Qué papel tuvieron Óscar Luis Molina y Esperanza Martínez en el descubrimiento de Soucy: tuvieron un papel central, tenían un interés particular en este autor o se limitaron a aceptar la oferta que ustedes les propusieron?
- De Óscar Luis Molina, dispongo de información, pero no he encontrado nada de la trayectoria profesional de Esperanza Martínez, ¿podrían sobre ella o su trabajo para Akal?
- Me imagino que las versiones españolas de las obras de Soucy pasaron por un revisor antes de publicarse, ¿cuál es la función concreta del revisor en su editorial?¿Coteja original y traducción o se limita a revisar el castellano de la versión traducida?¿el revisor conoce siempre la lengua del original?

Les agradezco muchísimo su tiempo e interés.

Université d'Ottawa • University of Ottawa

Editorial Límits
Font del Puial, 6
Andorra la Vella
AD 500
Principat d'Andorra

Benvolgut/da senyor/senyora,

Permeteu-me que em presenti breument. El meu nom és María Sierra Córdoba Serrano i sóc una investigadora, d'origen espanyol, a la Universitat d'Ottawa, al Canadà. El meu projecte d'investigació (*Cartographie socio-traductionnelle des transferts littéraires Québec-Espagne (1975-2004)*) consisteix en un estudi de la traducció catalana i espanyola d'autors quebequesos i una de les parts se centra en els editors que publiquen i tradueixen aquests autors en català.

Us escric perquè m'agradaria investigar sobre la tasca de Límits com a descobridora i introductora de Gaétan Soucy als Països Catalans. En concret, m'agradaria fer-vos una sèrie de preguntes sobre *La nena que li agradaven massa els llumins,* la traducció catalana del llibre de Gaétan Soucy que vau publicar l'any 2000.

Atès que l'editorial juga un paper clau en la difusió de la literatura estrangera i que fins ara els estudis literaris o traductològics no han rebut l'atenció que es mereixen, la meva investigació pretén compensar aquesta mancança. És per això que necessito la vostra col·laboració. A més a més, atès que el Québec serà el convidat d'honor de Liber 2008, com a preparació per a aquest esdeveniment ens agradaria posar-nos en contacte amb editorials que, com Límits, han traduit autors quebequesos.

Sóc conscient de la gran quantitat de correu que els deu arribar, però respondre al meu qüestionari no els ocuparà gaire temps i crec que les publicacions que derivin d'aquest estudi contribuiran a donar una major visibilitat a la vostra obra editorial. Estic disposada a compensar-vos económicament pel temps que dediquem a respondre les meves preguntes. Espero poder comptar amb la vostra valuosa contribució.

Les preguntes que voldria fer-vos són les següents:

I. Descobriment inicial de l'autor i la seva obra

a) Qui va descobrir Soucy i en va recomanar per primera vegada la traducció catalana a Límits? va ser algú de la seva editorial? un agent literari? (en aquest cas, ¿podríeu donar-me'n el nom), el propi traductor, Joan Casas?

b) Vau descobrir Soucy gràcies al catàleg de l'editorial quebequesa Boréal o a través de les seves edicions/coedicions franceses? Vau descobrir Soucy a fires del llibre? En aquest cas, podríeu indicar-me a quina en concret?

II. Motivacions per traduir *La nena que li agradaven massa els llumins* de Gaétan Soucy.

1. En concret, què us va portar a publicar el llibre en qüestió? Indiqueu-me la importància dels següents factors a l'hora de prendre una decisió respecte a la traducció i la publicació de *La nena* (1. Sense cap importància; 2. Poc important; 3. Important; 4. Molt important; 5. Crucial).

a) La dimensió existencialista i universal de la seva obra
   1 2 3 4 5
b) La dimensió feminista de l'obra
   1 2 3 4 5
c) Aspectes relacionats amb la temàtica, l'estructura o el llenguatge d'aquesta obra (si ho considereu oportú, podeu desenvolupar més aquest aspecte)
   1 2 3 4 5
d) El fet que el llibre tingués una bona acollida al Québec.
   1 2 3 4 5
e) El fet que el llibre tingués una bona acollida a França i hagués estat a la llista de finalistes de diversos premis francesos.
   1 2 3 4 5
f) El fet que el llibre s'hagués traduït a 10 llengües.
   1 2 3 4 5

g) El fet que l'obra estigui ambientada al Québec i l'autor vingui del Québec.
1 2 3 4 5

h) Si no s'aplica cap d'aquests criteris, indiqueu-me, si us plau, per què vau decidir publicar aquesta traducció o qui us la va recomanar.

III. Política editorial

a) Quin percentatge dels títols que heu publicat a Límits són traduccions?

b) Perquè com a editors us sentiu satisfets de la publicació d'una traducció literària, quins són els criteris mínims que aquesta traducció ha de complir? (per exemple: nombre mínim d'exemplars venuts, nombre de ressenyes a la premsa, etc.) En unes altres paraules, com mediu l'èxit dels llibres que traduiu? Esteu satisfets de la publicació de les obres de Soucy? Quin és el volum de vendes d'aquesta traducció?

c) Quina incidència creieu que ha tingut el fet que existeixi una traducció castellana de *La nena que li agradaven massa els llumis,* publicada per Akal l'any 2001? Hauríeu publicat Soucy si la traducció espanyola ja hagués estat a la venda en el moment de la publicació de la traducció catalana? Jesús Espino, editor de Akal, em va dir en una entrevista que vaig tenir amb ell que, en principi, no va haver-hi coordinació específica perquè la traducció catalana de *La petite fille* sortís abans que la castellana, però m'agradaria saber si Límits n'estava al corrent que la traducció castellana sortiria el 2001.

d) Quina importància tingué l'ajut que vau obtenir del Conseuil de les Arts del Canadà per poder traduir aquest relat? i del Ministeri de Turisme i Cultura del Govern d'Andorra? Escolliu una de les tres opcions següents:

1. Sense aquesta ajuda no l'hauríem traduïda.
2. La subvenció va ser una gran ajuda, però hauríem apostat per aquesta obra de totes maneres.
3. La subvenció no ens va ajudar gaire.

IV. Recepció de Soucy a Espanya

a) Límits va dur a terme algun tipus d'activitat promocional de Soucy a Catalunya? O d'altres organismes com, per posar algun exemple, l'ambaixada del Canadà a Espanya o el Bureau du Québec à Bercelone es van encarregar d'aquesta promoció?

V. El traductor i els revisors de les obres de Soucy

a) Quin paper va jugar el traductor Joan Casas en el descobriment de Soucy: va tenir un paper central, tenia un interès especial per aquest autor o es va limitar a acceptar l'oferta que li vau fer?

Si considereu que respondre per escrit us portarà massa temps, puc trucar-vos quan us vagi bé. Només cal que em feu saber l'opció que preferiu. La vostra opinió és essencial per a la meva recerca.

Us agraeixo per endavant l'atenció que pogueu donar a la meva sol·licitud.

Atentament,

María Sierra Córdoba Serrano

School of Translation and Interpretation/École de traduction et d'interprétation
University of Ottawa/Université d'Ottawa
Pavillon des arts, Pièce 401
70, rue Laurier Est
Ottawa (ON)
K1N 6N5

Ottawa, 1 d'abril del 2007

Exemple 1 de questionnaire pour la deuxième série de questions

Ottawa, 1 de abril del 2006

COLUMNA EDICIONS
Peu de la Creu, 4
08001 Barcelona

Estimad@s señor@s:

En primer lugar, déjenme que les congratule por la riqueza de un catálogo que, desde la creación de la editorial en el 85, no ha hecho sino deleitar al público catalán. El equilibrio entre su apuesta editorial por jóvenes escritores catalanes, la publicación de autores ya consagrados, pero al mismo tiempo la importancia atribuida a la traducción catalana de clásicos de la literatura universal, son, en mi modesta opinión, los ingredientes esenciales a los que toda editorial debería aspirar. Por desgracia, quedan pocas editoriales que practiquen esta filosofía y por ello no puedo sino felicitarlos.

Permítanme que me presente brevemente: Me llamo María Sierra Córdoba Serrano y soy una investigadora de origen español de la Universidad de Ottawa. Mi proyecto de investigación actual versa sobre la traducción de autores quebequeses y una parte del mismo se centra en los editores que publican y traducen a estos autores en España.

En concreto, les escribo en esta ocasión para hacerle una serie de preguntas con respecto a *Puta* de Nelly Arcan, cuya traducción catalana fue publicada por su editorial en el 2002.

Puesto que la labor de la editorial con respecto a la difusión de la literatura extranjera traducida es crucial y puesto que hasta ahora los Estudios Literarios o Traductológicos no le han prestado toda la atención que merece, mi investigación pretende colmar esta laguna. Para ello, necesito su colaboración. Soy consciente de la cantidad de correspondencia que les debe de llegar, pero no le llevará mucho tiempo (mi cuestionario consta de tan sólo cuatro preguntas) y creo que las publicaciones que saldrán de este estudio contribuirán a dar una mayor visibilidad a su labor editorial. Espero pues poder contar con su valiosa contribución.

Las preguntas que quiero formularles son pues las siguientes:

1. ¿Qué les llevó en concreto a publicar el libro mencionado?

Indique la importancia de los siguientes factores a la hora de tomar una decisión en torno a la traducción y publicación de *Puta*? (1. Sin importancia alguna; 2. Poco importante; 3. Importante; 4. Muy importante; 5. Crucial).

a) El hecho de que el libro haya sido nominado para los galardones franceses Premio Médicis y Premio Femina en el 2001.
   1 2 3 4 5
b) El gran éxito de ventas que esta obra ha tenido en Francia.
   1 2 3 4 5
c) La temática « chocante » de la obra (la prostitución, crítica de la feminidad, anorexia, sexo, etc.)
   1 2 3 4 5
d) La dimensión quebequesa de la obra (el hecho de que la autora provenga de Quebec y la acción transcurra en Montréal)
   1 2 3 4 5
e) La dimensión canadiense de la obra
   1 2 3 4 5
f) Si ninguno de estos criterios se aplica, indíquenos, por favor, por qué decidió publicar esta traducción o quién se la recomendó.

_____

_____

_____

_____

2. ¿Podrían indicarme el volumen de ventas de dicha traducción?

3. ¿Qué incidencia cree usted que ha tenido el hecho de que exista también una traducción castellana de *Puta* publicada por Seix-Barral en 2002 (precisamente el mismo año de publicación de la traducción catalana) y reeditada por Booklet en 2005?

4. ¿Qué importancia tuvo la subvención que obtuvieron de la Institució de les Lletres Catalanes para poder traducir este relato de autoficción?
   a) Sin dicha ayuda, no la hubiésemos traducido.
   b) La subvención fue de gran ayuda, pero hubiésemos apostado por esta obra de todas formas.
   c) La subvención no ayudó demasiado.

Si consideran que una respuesta por escrito les llevaría demasiado tiempo, puedo llamarlos cuando sea más oportuno para ustedes. Sólo tienen que indicarme la opción más conveniente. Su opinión es crucial para mi investigación.

Reitero mi agradecimiento por la atención que pudieran prestarle a mi solicitud.
Atentamente,

María Sierra Córdoba Serrano

School of Translation and Interpretation/École de traduction et d'interprétation
University of Ottawa/Université d'Ottawa
Pavillon des arts, Pièce 401
70, rue Laurier Est
Ottawa (ON)
K1N 6N5

Exemple 2 de questionnaire pour la deuxième série de questions

Ottawa, 1 de julio del 2006

Seix Barral
Avinguda Diagonal, 662-664, 7ª planta
08034 Barcelona
España

Estimado señor Gonzalon Pontón:

El señor Segimon Borràs me ha pasado sus datos de contacto y me dijo que usted sería la persona más idónea para ayudarme. He intentado ponerme en contacto con su editorial en varias ocasiones, pero hasta ahora sin éxito. Mireia Lite me aconsejó esperar hasta mediados de julio, una vez que se hubiesen liberado de los preparativos de los lanzamientos de septiembre y así lo he hecho. He tenido el placer de contar con la respuesta de otras editoriales del grupo Planeta (El Bronce, Booklet, etc.), y me gustaría asimismo poder contar con la colaboración de una editorial tan central como la suya. Su colaboración, sea mucha o poca la información que pueda proporcionarme, me será muy valiosa.

En primer lugar, déjeme que me presente: me llamo María Sierra Córdoba Serrano y soy una investigadora de origen español de la Universidad de Ottawa. Mi proyecto actual de investigación versa sobre la traducción de autores canadienses y más concretamente de autores quebequeses y una parte del mismo se centra en las editoriales que publican este tipo de literatura en España. Seix Barral es uno de ellas.

En concreto, le escribo para hacerle una serie de preguntas con respecto a *Barroco al alba* de Nicole Brossard y *Puta* de Nelly Arcan, cuyas traducciones han sido publicadas por su editorial en el 1998 y 2002 respectivamente (*Puta* ha sido también reeditada por el sello Booklet de la editorial Planeta). Se trata de dos traducciones muy distintas con respecto al público al que van dirigidas y su grado de innovación literaria, lo que muestra también la diversidad de su catálogo, diversidad por la que no puedo sino felicitarles.

Puesto que la labor de la editorial con respecto a la selección y la difusión de la literatura extranjera traducida es crucial y puesto que hasta ahora los Estudios Literarios o Traductológicos no le han prestado toda la atención que merece, mi investigación pretende colmar esta laguna. Para ello, necesito encarecidamente su colaboración. Soy consciente de la cantidad de correspondencia que les debe de llegar, pero no le llevará mucho tiempo (mi cuestionario consta de tan sólo varias preguntas y la mayoría son de tipo test). Espero pues poder contar con su valiosa contribución.

Las preguntas que quiero formularles son pues las siguientes. Cualquier dato que me puedan proporcionar (forme parte o no de las preguntas) me será de gran ayuda:

Con respecto a *Puta* de Nelly Arcan

1. ¿Qué les llevó en concreto a publicar el libro mencionado?

Indique la importancia de los siguientes factores a la hora de decidir sobre la publicación de *Puta*? (1. Sin importancia alguna; 2. Poco importante; 3. Importante; 4. Muy importante; 5. Crucial)

a) El hecho de que el libro hubiese sido nominado para los galardones franceses Premio Médicis y Premio Femina en el 2001.
1 2 3 4 5

b) El gran éxito de ventas que esta obra ha tenido en Francia.
1 2 3 4 5

c) La temática de la obra (la prostitución, crítica de la feminidad, anorexia, sexo, etc.)
1 2 3 4 5

d) La dimensión quebequesa de la obra (el hecho de que la autora provenga de Quebec y que la novela transcurra en Montreal)
1 2 3 4 5

e) La dimensión canadiense de la obra (el hecho de que la autora provenga de Canadá).
1 2 3 4 5

f) Si ninguno de estos criterios se aplica, indíquenos, por favor, por qué decidió publicar esta traducción o quién se la recomendó.

_____

_____

_____

_____

2. ¿Podría indicarme el volumen de ventas de dicha traducción (antes de vender los derechos de la versión española a Planeta)?¿Podría indicarme qué los llevó a vender dichos derechos a Planeta?

Con respecto a *Barroco al alba*

1. ¿Qué les llevó en concreto a publicar el libro mencionado?

Indique la importancia de los siguientes factores a la hora de decidir sobre la publicación de esta traducción? (1. Sin importancia alguna; 2. Poco importante; 3. Importante; 4. Muy importante; 5. Crucial)

a) La dimensión feminista de la obra
1 2 3 4 5

b) La dimensión lésbica de la obra
1 2 3 4 5

c) La experimentación formal de la obra
1 2 3 4 5

d) La dimensión quebequesa de la obra
1 2 3 4 5

e) La dimensión canadiense de la obra
1 2 3 4 5

f) Si ninguno de estos criterios se aplica, indíquenos, por favor, por qué decidió publicar esta traducción o quién se la recomendó. La autora, Nicole Brossard, comentó que fue Pere Gimferrer quien la recibió en España y la acompañó en la promoción de su novela, ¿tuvo este último algo que ver también en la selección de esta obra para ser traducida?

---

2. ¿Podría indicarme el volumen de ventas de dicha traducción?

3. ¿Conocen las ayudas a la traducción que concede el *Conseil des Arts du Canada* para la traducción de autores canadienses?

Si considera que una respuesta por escrito le llevaría demasiado tiempo, puedo ponerme en contacto con usted por teléfono cuando le sea más oportuno o fijar una cita (estaré en Barcelona el 24 y 25 de julio y posteriormente del 8 al 18 de enero). Sólo tiene que indicarme la opción más conveniente. Su opinión es crucial para mi investigación.

Reitero mi agradecimiento por la atención que pudiera prestarle a mi solicitud.
Atentamente,

María Sierra Córdoba Serrano

School of Translation and Interpretation/École de traduction et d'interprétation
University of Ottawa/Université d'Ottawa
Pavillon des arts, Pièce 401
70, rue Laurier Est
Ottawa (ON)
K1N 6N5