

Université de Montréal

**LA COÉDITION FRANCO-QUÉBÉCOISE ET SES CONSÉQUENCES SUR LES ŒUVRES
DE FICTION PUBLIÉES EN TRADUCTION**

par
Solange Beaulieu

Département de linguistique et de traduction
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise es arts

Mai, 2014

© Solange Beaulieu, 2014

Résumé

La coédition de traductions faites au Québec, puis diffusées sous la marque d'un éditeur français, est une pratique à laquelle ont recours les éditeurs pour accroître le rayonnement de leurs titres. Ces coéditions s'effectuent selon des modalités variées dont l'évolution est parfois imprévisible. Dans le processus, les éditeurs et les traducteurs sont amenés à faire des compromis sur la langue d'arrivée afin de rejoindre les publics cibles outre-Atlantique. En quoi consistent ces compromis? Sont-ils terminologiques, lexicaux, culturels ou purement subjectifs? Comment sont-ils perçus par les traducteurs et les éditeurs? Ce mémoire explore ces questions par le biais de quatre études de cas de coéditions de traductions par des éditeurs et des traducteurs littéraires du Québec.

L'analyse montre que ces compromis, qu'ils soient ou non culturels, affectent peu la qualité du français mais qu'ils créent parfois chez les éditeurs et les traducteurs un sentiment de domination culturelle de la part de la France. Ce discours est cependant nuancé par les types de pratiques de coédition et par la position des traducteurs dans la structure de l'édition. Un meilleur encadrement des pratiques de coédition et une valorisation du statut du traducteur dans le champ littéraire pourraient contribuer à atténuer certaines tensions liées à la coédition.

Abstract

The copublishing of the translated version of literary books in Quebec and then distributed under a French publishing brand, is a practice used by editors to broaden the outreach of their books. The process of copublishing is carried out through various methods which tend to evolve in an unpredictable way : editors and translators make compromises about the target language in order to reach their cross-Atlantic markets. What is the nature of these compromises? Are they terminological, lexicographical, cultural or merely subjective? How are they perceived by translators and publishers? This essay explores these questions through the study of four cases of literary works copublished by publishers and literary translators from Quebec.

The analysis demonstrates that these compromises, be they cultural or not, have little impact on the quality of French in the copublishing market, which is often in France. But they sometimes create a feeling of cultural dominance on the part of France. This discourse is however nuanced by the type of copublishing practice and the position occupied by translators within the publishing structure. A clearer framework for copublishing practices and a better status for the translator of literary works would contribute to mitigate some of the tensions related to copublishing.

Mots-clés : coédition, copublication, traduction, fiction, normes, public-cible, domination culturelle

Keywords : copublishing, translation, fiction, norms, target audience, cultural domination

Table des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1 – Coédition et traduction littéraire, un état de la question.....	6
1.1 Le développement de la coédition internationale.....	6
1.2 Les relations éditoriales France/Québec.....	8
1.3 La coédition, une pratique diversifiée.....	12
1.4 Un objet d'étude pour les traductologues et sociologues de l'édition.....	17
Chapitre 2 – <i>Aminata et L'analyste</i> : des coéditions sans histoire.....	23
2.1 <i>Aminata</i> : deux livres, des changements minimaux.....	23
2.1.1 Notes sur le livre.....	23
2.1.2 Le point de vue de l'éditrice.....	26
2.1.3 Le point de vue de la traductrice.....	31
2.2 <i>L'analyste</i> , un cas de coimpression.....	34
2.2.1 Notes sur le livre.....	34
2.2.2 Le point de vue des traducteurs.....	36
Chapitre 3 – <i>Joueur_1</i> , des changements terminologiques.....	43
3.1 Notes sur le livre.....	43
3.2 Le point de vue de l'éditeur.....	48
3.3 Le point de vue de la traductrice.....	52
Chapitre 4 – <i>Parfum de poussière</i> , l'histoire d'une réécriture.....	56
4.1 Notes sur le livre.....	56
4.2 Le point de vue de l'éditeur.....	62
4.3 Le point de vue de la traductrice.....	67
Chapitre 5 – Analyse et synthèse : la coédition, un portrait nuancé.....	71
5.1 – La coédition internationale dans la « République mondiale des lettres ».....	71
5.1.1. L'expression des rapports de domination culturelle et linguistique.....	71
5.1.2. Derrière le discours, la diversité des pratiques de coédition.....	75
5.1.3. Encadrer les pratiques pour minimiser les tensions?.....	80
5.2. Réflexion sur le métier de traducteur littéraire.....	82

5.2.1 La professionnalisation du métier.....	83
5.2.2 La diversité des parcours.....	85
5.2.3 La traduction littéraire : le Graal	86
5.2.4 À propos de l'invisibilité du traducteur	87
Conclusion.....	89
Bibliographie	91

Liste des tableaux

Tableau 1 : Joueur_1, changements culturels	46
Tableau 2 : Joueur_1, calques et anglicismes	47
Tableau 3 : Joueur_1, pertes	47
Tableau 4 : Joueur_1, idiomes	48
Tableau 5 : Parfum de poussière, ennoblissement	58
Tableau 6 : Parfum de poussière, traduction littérale.....	59
Tableau 7 : Parfum de poussière, appauvrissement	60
Tableau 8 : Parfum de poussière, faux sens.....	62
Tableau 9 : Parfum de poussière, terminologie	62

À Denise

Remerciements

Nous tenons à remercier les éditeurs et les traducteurs qui ont généreusement participé à cette étude. Les entretiens qu'ils nous ont accordés, marqués par l'ouverture et la franchise, nous sont précieux.

Nous tenons également à remercier Hélène Buzelin pour sa clairvoyance et pour avoir contribué à faire de cette aventure une expérience harmonieuse.

Introduction

La taille, relativement mince, de leur marché incite les éditeurs québécois à élaborer de nouveaux modèles d'affaires pour augmenter leurs possibilités de distribution et leurs tirages. En d'autres termes, les éditeurs cherchent des solutions pour être en mesure de continuer à rejoindre les lecteurs. La coédition franco-québécoise représente donc une avenue qu'empruntent certains pour diminuer leurs coûts et accroître leur lectorat.

La coédition peut être définie de façon générale comme « l'action d'éditer ensemble » (Buzelin : 2007, 688). D'abord pratique courante pour le livre illustré, la coédition s'est, au fil du temps, étendue aux livres pratiques et aux essais, puis depuis quelques années aux œuvres de fiction (Buzelin 2006 et 2007). Le phénomène est bidirectionnel : si des éditeurs français publient ici des œuvres en coédition avec des éditeurs québécois, les Québécois gagnent à l'occasion le marché français en partenariat avec des maisons de l'Hexagone.

Le contexte de mondialisation favorise les échanges, permet une communication continue entre les partenaires et, ce faisant, facilite ce genre de projets. D'autre part, la fragmentation des marchés, entre autres en raison de la croissance de l'offre numérique, érode lentement mais sûrement les ventes d'imprimés en général et des livres en particulier (Statistique Canada, 2009). La coédition permet aux éditeurs une certaine forme de partage des coûts. Aussi, chaque partenaire peut-il mettre en place des campagnes de marketing et de relations publiques en s'appuyant sur la notoriété de sa marque sur son marché, ce qui a généralement un bon effet sur les ventes. Ce ne sont là que quelques exemples des motivations pouvant inciter les éditeurs de livres à opter pour la coédition de traductions.

Problématique

La présente recherche vise à documenter et à analyser les pratiques de coédition entre la France et le Québec en lien avec celles de la traduction littéraire. Il s'agit de tenter de déterminer en quoi ces partenariats et ententes ont une influence sur le contenu et la forme des œuvres traduites. L'un des objectifs de la recherche est une meilleure compréhension des décisions qui motivent certains choix de traduction. Nous tenterons aussi de faire ressortir la diversité des scénarios de coédition. Nous interrogerons, à travers l'analyse de

quelques traductions publiées en coédition et d'entretiens conduits avec leurs éditeurs et traducteurs, à quel point cette pratique éditoriale est porteuse de nouvelles normes de traduction et à quel point ces normes, si tant est qu'elles existent, sont intériorisées ou au contraire contestées par les traducteurs.

Ces objectifs contribueront à vérifier l'hypothèse selon laquelle la traduction pour deux marchés favorise la création d'un *mid-atlantic French* littéraire. Notons que cette recherche portera uniquement sur les traductions réalisées par des traducteurs québécois, éditées par des maisons du Québec et coéditées (de façon simultanée ou différée) avec des maisons françaises. Autrement dit, dans les cas que nous étudierons, la maison québécoise jouait le rôle d'éditeur de tête.

Le sujet soulève plusieurs interrogations. Par exemple, est-ce que le fait de traduire pour plaire à deux publics simultanément, dans une langue qualifiée par certains traducteurs et éditeurs de *mid-atlantic French* (Buzelin, 2006 et 2007) a un effet sur la représentation des référents culturels et le style de l'auteur? Est-ce que la coédition dans un contexte de mondialisation conduit à une homogénéisation du français, voire une édulcoration des styles propres à certains auteurs? Est-ce que les éditeurs ont modifié, pour la coédition, des éléments du livre ou des parties du texte? En somme, quelles sont les conséquences de la coédition sur les œuvres de fiction publiées en traduction? Et surtout, est-ce que la coédition contribue à la création d'un *mid-atlantic French* littéraire? On peut croire que les œuvres traduites au Québec en vue d'une coédition sont épurées de québécismes et de canadianismes et visent un français dit « international » ou *mid-atlantic French*. Peut-on parler d'appauvrissement? Est-ce que les rapports de force entre la France et le Québec se perçoivent dans les traductions coéditées dans les deux marchés? Voilà quelques questions sur lesquelles nous nous pencherons dans la présente recherche.

Cadre théorique et méthodologie

L'enquête se situe dans le cadre des approches descriptives en traduction et s'articulera autour des notions de normes et d'habitus. C'est le texte cible qui nous intéresse, en tenant compte de l'interdépendance entre les trois grands pôles des DTS tels que définis par Holmes (1988) : la fonction, le processus et le produit. Les déplacements observables dans

les textes et paratextes des traductions, selon le marché auxquels ceux-ci se destinent, nous intéresseront tout autant que les perceptions de ceux et celles qui les ont signés ou édités, choisis et traduits. Le cadre théorique sera exposé plus en détail dans le premier chapitre consacré à un état des lieux de la question. Notre méthodologie comporte donc deux volets : l'analyse des textes et celle des entretiens réalisés avec les traducteurs et les éditeurs.

1) Établissement du corpus

Notre corpus se compose de quatre œuvres de fiction signées par des auteurs contemporains canadiens anglais, traduites en français par des traducteurs du Québec pour des éditeurs québécois, puis coéditées sous la marque d'un éditeur français, et ce entre 2003 et 2012. Dans notre choix, nous avons privilégié la diversité des maisons d'édition et des traducteurs afin d'obtenir un éventail représentatif.

Nous avons d'abord choisi le roman de Lawrence Hill *The Book of Negroes*, traduit en français par Carole Noël sous le titre d'*Aminata* et publié au Québec par Les Éditions de la Pleine Lune, en 2011, puis en France par Présence Africaine Éditions Éditions en 2012. Une autre œuvre de publication récente figure à notre corpus, le roman *PlayerOne, What is to Become of us* de Douglas Coupland. Ce roman lancé en 2010 a été traduit par Rachel Martinez et publié au Québec par Hurtubise sous le titre de *Joueur_1*, puis en France par les éditions Au Diable vauvert qui ont conservé le même titre. Nous avons également sélectionné le roman *De Niro's Game* de Rawi Hage traduit par Sophie Voillot et publié au Québec par les éditions Alto sous le titre de *Parfum de poussière*. Pour le marché français, la maison Denoël a choisi de garder le titre anglais : *De Niro's Game*. Finalement, nous avons complété notre corpus par *The Speaking Cure* de David Homel, publié en français sous le titre de *L'analyste* et traduit il y a une dizaine d'années par Lori Saint-Martin et Paul Gagné. Cette traduction a été coéditée, et même co-imprimée, par Leméac pour le Québec et Actes Sud pour la France.

2) Analyse des textes

La méthode d'analyse des textes s'articule comme suit :

- a) Lecture du texte de départ et repérage des éléments ayant une forte dimension culturelle (« cultural items »). Aussi, mettrons-nous en relief l'intérêt littéraire de ces textes et les principales difficultés de traduction qu'ils présentent.
- b) Lecture de la traduction faite au Québec, analyse des stratégies de traduction et repérage d'éventuelles régularités de traduction.
- c) Lecture de la version coéditée et repérage des différences entre les deux versions françaises dans le texte et le paratexte.

La stylistique et l'esthétique sont examinées, ainsi que les choix terminologiques et grammaticaux.

3) Entretiens

Des entretiens avec les cinq traducteurs des romans retenus ainsi qu'avec trois des quatre éditeurs de tête ont été réalisés. Ces entretiens viennent enrichir l'analyse, dans la mesure où ils permettent de contextualiser le projet de traduction (et de coédition) et de dégager ainsi des éléments susceptibles d'expliquer les choix traductionnels, stylistiques et éditoriaux observés lors de l'analyse des textes.

Les entretiens se sont déroulés sous forme de questions ouvertes, en français, dans les lieux choisis par les invités. Ces entretiens, dont la durée est d'environ 45 minutes à 1 h 30, ont été enregistrés en format audionumérique et transcrits. À partir des cas à l'étude, nous avons d'abord posé à nos invités des questions factuelles portant sur le titre étudié, pour ensuite passer à des questions plus générales sur leur expérience de la coédition. À chaque éditeur, nous avons demandé comment il définissait la coédition, les raisons pour lesquelles il y avait recours, le genre littéraire auquel cette pratique s'applique le plus; si le coéditeur demandait parfois des changements aux traductions, et si c'est le cas, de quelle nature étaient généralement ces changements. Nous avons demandé aux traducteurs si le fait de savoir que leur traduction serait publiée en France avait un impact sur leurs choix de traduction. Nous leur avons également demandé si les éditeurs leur donnaient parfois des indications pour leur traduction et comment ils définissaient la notion de « français international ». Comme on le verra dans le chapitre d'analyse, les entretiens ont également permis de recueillir des données sur la trajectoire professionnelle de ces traducteurs et, plus

généralement, sur la façon dont ils perçoivent leur rôle et leur profession. Ces entretiens se sont tenus à la suite de l'obtention du certificat d'éthique requis lorsque la recherche implique des sujets humains.

Le mémoire comporte cinq chapitres. Nous commencerons par présenter l'examen de la documentation sur les recherches sur la coédition internationale et la traduction littéraire, en particulier dans le contexte du Québec. Le deuxième chapitre du mémoire sera consacré à l'examen de deux des cas à l'étude qui présentent des similitudes, soit les romans *Aminata* et *L'analyste*. Dans le troisième chapitre, nous présenterons le cas de *Joueur 1*, une traduction qui a subi plusieurs changements de diverses natures. Finalement, nous verrons le cas de *Parfum de poussière/De Niro's Game*, une traduction qui a presque été réécrite pour la France. Dans chacun des chapitres portant sur les romans étudiés, nous ferons ressortir les principaux déplacements observables ainsi que les points les plus significatifs qui sont ressortis des entretiens avec les éditeurs et les traducteurs des œuvres.

Dans notre analyse, nous constatons que les discours des éditeurs et de certains traducteurs expriment une sorte de fossé entre la France et le Québec en matière littéraire. D'autre part, la pratique de la coédition telle que nous l'avons observée révèle une grande diversité d'expériences : certaines frustrantes, d'autres plus harmonieuses. Les traducteurs affichent une certaine forme d'invisibilité et se plient à des normes extrinsèques, celles du public cible réel ou présumé (dans les cas où on ne sait pas encore s'il y aura coédition). Ils ont, pour la plupart, intégré ces normes et les reproduisent plus ou moins consciemment. Nous avons également vu que les changements demandés aux traductions ne touchent, la plupart du temps, qu'une petite partie du texte et s'appliquent toujours plus ou moins aux mêmes termes. De plus, nous constaterons que malgré un bon niveau de professionnalisation au Canada, le traducteur demeure souvent invisible et ne jouit pas du même prestige que les auteurs.

Chapitre 1 – Coédition et traduction littéraire, un état de la question

La coédition internationale, c'est-à-dire une entente selon laquelle deux éditeurs se partagent la diffusion d'un titre sur leurs territoires respectifs est maintenant une pratique courante. Cependant, on trouve relativement peu d'analyses qui portent précisément sur le phénomène, notamment quand il s'agit de coédition franco-qubécoise. Et lorsqu'on tente de trouver des recherches sur les conséquences de la coédition Québec-France pour la facture des traductions de l'anglais au français, le champ des ressources se réduit davantage. Cette question n'a à notre connaissance été l'objet que de quelques études dont celles d'Hélène Buzelin (2005-2007), précieuses à cet égard. En élargissant la perspective, nous avons également consulté la documentation produite sur la coédition et la coédition internationale émanant de spécialistes de l'édition. Nous examinerons également les écrits sur la coédition dans le contexte franco-qubécois en lien avec la traduction.

1.1 Le développement de la coédition internationale

Peu de monographies ont été publiées en français sur les pratiques de coédition, exception faite des ouvrages de l'éditeur et auteur français Philippe Schuwer (1930-2009) qui font encore école. Il a, entre autres, écrit un traité pratique qui décrit bien la coédition et la coproduction internationale de livres. Cet ouvrage, publié en 1991, s'adresse avant tout aux éditeurs. L'auteur y fait le point sur les stratégies et pratiques, et insiste sur la nécessité d'innover dans le domaine. L'auteur nous éclaire d'abord sur la notion de coédition comparativement à celle de coproduction, car il constate qu'il y a souvent confusion entre les deux termes. Également source de confusion : la cession de droits (coédition) et le cofinancement (coproduction). Il propose donc les deux définitions suivantes :

— la coédition (internationale) est un accord pour la traduction-adaptation d'ouvrage (s) généralement illustré (s), conçu (s) par un éditeur, détenteur du copyright, qui en cède à un ou plusieurs confrères étrangers les droits d'édition;

— la coproduction représente l'association d'éditeurs pour concevoir, financer, réaliser, et souvent imprimer, un ou plusieurs ouvrages, généralement en diverses langues étrangères, dont ils détiennent ensemble le copyright (Schuwer : 1991, 16).

Dans le troisième chapitre de ce même traité, Schuwer explique que la pratique de la coédition était courante en Europe dès le XVI^e siècle (Schuwer : 1991, 37). Déjà, à cette époque, les éditeurs voyaient par là un moyen d'amortir leurs coûts, à l'instar des maisons d'édition d'aujourd'hui. Si, au départ, les éditeurs visaient à partager les coûts très élevés des xylographies (gravures sur bois) et parfois ceux de la composition en grec et en latin, aujourd'hui ils souhaitent surtout partager les frais de traduction, de distribution, de publicité et de marketing. Schuwer suggère d'autre part que ce n'est que vers 1970, à la faveur de l'Année internationale du livre, décrétée par l'Unesco, que la coédition s'est internationalisée. Pourtant, on ne trouve pas d'ouvrage, selon lui, qui permettrait de retracer comment ce marché international s'est développé.

« Force est de constater qu'il n'existe aucun ouvrage permettant de retracer comment ce marché international a pris corps et évolué. Même les archives des maisons d'édition ne recensent pas tous les ouvrages, et la mémoire des hommes qui ont contribué à cet essor s'efface. Les statistiques, elles-mêmes, confondent les importations des imprimeries (très importantes, en provenance d'Italie, d'Espagne et d'Extrême-Orient) ou de firmes d'édition étrangères. De même, les achats et ventes de droits ne permettent pas de distinguer le montant des traductions et des coéditions. L'imprimé a ses limites! » (Schuwer : 1991, 44).

Pour Buzelin (2007, 688-89), qui cite le *Dictionnaire encyclopédique du livre* (2002), la coédition internationale aurait pris son essor dans les années 50 et 60 à la faveur de trois grands facteurs : technologiques d'abord, avec l'utilisation de films qui facilitaient l'échange de matériel d'impression; politiques, ensuite, avec la levée de certaines mesures protectionnistes; économiques, enfin, avec l'internationalisation et la concentration de l'industrie de l'édition. En fait, le développement de la coédition est indissociable du processus d'internationalisation du marché du livre, phénomène sur lequel plusieurs sociologues et historiens de l'édition se sont penchés. Dans son chapitre d'introduction à un ouvrage collectif publié en 2009, *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Gisèle Sapiro lie le développement d'un marché international du livre à l'industrialisation et à l'alphabétisation.

« La nationalisation des marchés et l'accès à la lecture de nouvelles classes sociales non formées aux langues étrangères suscitent un essor des pratiques de traduction, qui devient le principal mode de circulation transnationale des livres à partir de 1850, et à l'élaboration de règles internationales (la Convention de 1886 sur le droit d'auteur). » (Sapiro : 2009, 10-11).

Elle ajoute que cette circulation s'observe à la faveur de l'industrialisation de la production de l'imprimé, du développement des moyens de transport et de la construction des identités nationales. Sapiro note une accélération de la circulation des livres dans les années 60, une tendance qui devient encore plus forte vers 1980 avec la multiplication de lieux d'échange, comme les salons du livre, la professionnalisation des agents en cause et la mise en place de politiques publiques d'aide à la traduction (Sapiro : 2009, 10-11).

1.2 Les relations éditoriales France/Québec

On trouve peu de documentation sur la coédition littéraire en général et guère plus sur la coédition entre la France et le Québec. Le mémoire de maîtrise de Sarah Baju (2004) explore le sujet par le biais de l'histoire et des pratiques de deux maisons d'édition littéraire : les Éditions Actes Sud (Arles) et Leméac Éditeur (Montréal). L'auteure a étudié les catalogues respectifs des deux maisons pour en faire ressortir 134 titres publiés en coédition entre les deux maisons de 1989 à 2003. Elle a également recueilli des témoignages d'éditeurs et des informations sur l'évolution et le fonctionnement de leurs entreprises respectives.

Pour expliquer l'histoire de « l'hégémonie française sur le marché du livre au Québec » de 1960 à 2000, Baju démontre qu'il faut attendre le XIX^e siècle pour voir apparaître les premières œuvres littéraires écrites par des Canadiens français. Malgré la création et l'émergence d'une littérature francophone et québécoise au Canada, Paris reste la capitale administrative et symbolique. Autrement dit, si un auteur québécois veut être reconnu, il doit être publié en France. Pour souligner encore la domination française sur la littérature francophone internationale, Baju mentionne le fait que c'est à Paris que se tiennent les jurys des prix littéraires les plus prestigieux de la francophonie. Un peu plus loin, l'auteure évoque la différence entre les référents culturels québécois, ancrés dans l'américanité, et français, pour ensuite affirmer que même si la littérature française est dominante dans la francophonie,

le volume de la production éditoriale française étant six fois plus élevé en moyenne que le volume québécois (Baju : 2004, 19), elle ne reflète pas toute la diversité des cultures francophones. Baju poursuit son analyse en retraçant l'histoire de l'apparition du champ littéraire québécois entre autres à travers l'émergence de la profession d'éditeur et du métier d'auteur au Québec au début des années 1920. Mais c'est véritablement pendant la Seconde Guerre mondiale, parce que la France ne peut plus exporter de livres au Québec, que l'édition francophone au Québec prend temporairement son envol avant de rendre le terrain à la France à la fin de la guerre. Dans les années 60 et 70, Québec prend un certain nombre de mesures réglementaires pour favoriser le livre québécois. C'est à cette époque que naissent les maisons les plus importantes, maisons qui existent encore aujourd'hui. Et, toujours selon Baju, même si la production de livres québécois a doublé entre 1972 et 1981, la présence française demeure importante en librairie.

En 1981, Québec élabore la loi 51 sur le développement des entreprises québécoises dans le domaine du livre, qui semble avoir créé un milieu favorable au développement des éditeurs, des diffuseurs-distributeurs et des libraires québécois (Baju : 2004, 29). En 1990, le marché stagne et l'instauration de la TPS de même que la saturation du marché et le prix des livres, entre autres, contribuent à une forme de « crise du livre ». À la fin des années 90, Québec tente de trouver des solutions par une série de forums et de sommets. Baju énumère ensuite les programmes de subvention au livre tant du côté de l'administration fédérale que provinciale qui, en 2001 (par le biais de la Société de développement des entreprises culturelles, la SODEC) estime à 35 % les parts de marché des éditeurs québécois contre 65 % celles détenues par des intérêts français (Baju : 2004, 36). Après avoir abordé la question de la présence du livre français au Québec, l'auteure se penche sur la présence québécoise en France. Dans les années 60, les professionnels québécois, soutenus par le gouvernement provincial, créent le Centre de diffusion du livre canadien-français à Paris. De 1967 à 1974, le Centre vend environ 30 000 livres en France (Baju : 2004, 36). Cette initiative entraîne ensuite, en 1978, la création de la Librairie du Québec qui a pour mission de distribuer les livres et les disques québécois en France et dans les autres pays francophones d'Europe. Le rayonnement mitigé de la Librairie pousse des éditeurs à entamer des initiatives de diffusion privées. Sarah Baju souligne que malgré tous ces projets de soutien au livre québécois en France, les littératures francophones disposent de moyens de promotion et de consécration quasiment nuls comparés à ceux des professionnels français.

« Un livre écrit en français, mais n'ayant jamais été publié en France n'a que peu de chance d'être consacré par la capitale de la francophonie. » (Baju : 2004, 16).

Elle ajoute que le marché français est saturé et que le coût d'implantation de nouvelles œuvres en français est très élevé.

« C'est pourquoi les éditeurs littéraires, plus particulièrement, choisissent de recourir à des cessions de droits et de laisser l'acquéreur français se charger de promouvoir l'ouvrage sur son marché. » (Baju : 2004, 39-40).

Baju consacre ensuite son étude à l'histoire de deux maisons d'édition, française et québécoise. Elle retrace l'histoire d'Actes sud, une maison familiale, et résume sa politique éditoriale généraliste tout en soulignant son fonds littéraire prestigieux de quelque 3000 titres dont plusieurs sont issus de l'ensemble de la francophonie. La maison publie également des titres internationaux non francophones en traduction. « Cela lui a donné l'image durable d'une maison d'édition pionnière dans l'exploration de la littérature mondiale. » (Baju : 2004, 58). Elle souligne, à travers le parcours d'Actes sud, à quel point la maison entretient un suivi avec ses auteurs et les accompagne au point que plusieurs deviennent des amis. Indirectement, la qualité de ces relations contribue au rayonnement de la maison. Mais la chercheuse ajoute un bémol : les droits de traduction des œuvres étrangères n'appartenant pas à Actes sud, les coûts de publication sont d'autant plus élevés puisqu'il faut « acquérir les droits des textes et en payer la traduction puisqu'ils sont dans leur majorité des textes jamais publiés en français. » (Baju : 2004, 63). Le portrait d'Actes sud se conclut sur les montages et autres ententes faites par les différentes maisons partenaires de l'éditeur français et qui ont permis à ce dernier d'asseoir sa place dans le marché du livre en France.

Baju retrace ensuite l'histoire de la maison Leméac, fondée en 1957. Au départ, cette maison se consacre uniquement à l'impression d'ouvrages destinés à être diffusés par la librairie Leméac et se spécialise dans le livre scolaire. C'est dans les années 1970 que Leméac prend véritablement son essor, jusqu'à traverser une crise dans les années 1980. Après ces difficultés, l'entreprise garde une bonne place dans le paysage littéraire québécois des années 1990 et bénéficie de subventions importantes. La maison monte ainsi un catalogue qui s'enrichit d'une quarantaine de titres par année. La particularité de Leméac est qu'il s'agit de la seule maison d'édition littéraire québécoise spécialisée dans la publication de

théâtre. Les ouvrages dramaturgiques occupent une grande place dans le catalogue de la maison avec 300 titres. En général, comme l'a constaté Bajou, le catalogue compte un grand nombre d'auteurs différents et la maison (mis à part deux ou trois auteurs) n'a publié qu'un ou deux textes de chaque auteur. Contrairement à leurs homologues des Éditions Actes sud, les éditeurs de Leméac n'ont donc pas effectué un suivi systématique du travail de leurs auteurs. En 2003, Sarah Bajou a établi que sur les 1200 titres du catalogue de Leméac, seuls 69 sont des traductions publiées dans les 15 années précédentes, ce qui s'explique, du moins en partie, par les programmes de subvention à la traduction des gouvernements provincial et fédéral. Aussi, si Leméac a tardé à publier des traductions, c'est que sa mission éditoriale était au départ d'éditer de la littérature québécoise.

Bajou a constaté, au fil de ses entretiens, que les éditeurs québécois ont pour motivation de faire rayonner leurs livres en France et que les auteurs québécois veulent être lus par les Français (Bajou : 2004, 84). Et pour cela, selon Pierre Filion de Leméac (cité par Bajou : 2004, 85-91), il y a trois possibilités : premièrement, qu'un livre soit publié au Québec par un éditeur québécois, puis exporté et vendu en France, ce qui est envisageable, mais loin d'assurer une visibilité au livre et à son auteur. La deuxième option, toujours selon Filion, est de publier l'auteur au Québec chez un éditeur québécois et en France chez un éditeur français qui peut y promouvoir et y diffuser le livre.

« Dans ce cas de figure, il y a beaucoup d'appelés pour peu d'élus et Pierre Filion pense que la dimension particulière des textes disparaît souvent. Soit parce qu'ils sont présentés comme des ouvrages français, soit parce qu'on met seulement en avant leur dimension folklorique liée à des représentations stéréotypées du Canada : les Autochtones, les grands espaces, l'usage particulier du français... » (Bajou : 2004, 88).

Enfin, la troisième solution évoquée par Filion est la coédition, une pratique selon lui, promise à un bel avenir (Bajou : 2004, 91).

Dans son article de 2007, Buzelin se penche également sur la coédition France-Québec par le biais d'études de cas. Nous citerons ici ses observations sur une situation précise où les Éditions du Boréal qui, à l'occasion d'un achat de droits de traduction en français pour leur territoire, avaient négocié également la possibilité d'acquérir automatiquement les droits mondiaux pour le français si ceux-ci étaient encore libres un an après la signature du contrat.

L'éditeur avait donc la possibilité d'exporter sa traduction partout dans le monde un an après la signature du contrat, mais la faible notoriété de sa marque à l'étranger l'avait plutôt incité à trouver un partenaire français, cela pour assurer un meilleur rayonnement au titre. L'éditeur, cité par Buzelin, affirme que faute de réseau de communication, de distribution et d'accès aux plateformes comme les salons du livre, il vaut mieux tenter de dénicher un partenaire français, autrement dit un coéditeur, qui possède déjà ces structures et qui est bien implanté sur son marché (Buzelin : 2007, 691). Ce sont des motivations que nous a confirmées la directrice générale des Éditions de la Pleine Lune :

« Parce que c'est une question d'abord... je dirais... financière, faire la promotion d'un livre en France... je préfère me consacrer à mon marché et travailler avec un éditeur français, qui lui, est connu, qui a toutes les ressources et qui grâce à sa notoriété, peut porter un livre. » (Entretien en personne avec Marie-Madeleine Raoult, le 22 juin 2013, Lachine).

1.3 La coédition, une pratique diversifiée

Dans un texte sur la coédition entre la France et le Québec, Denis Vaugeois souligne qu'il y a autant de modèles qu'il y a de coéditions. Il conclut son article sur le constat que la coédition est une réalité multiple où il n'existe pas de règle préétablie, qu'il est impossible de généraliser et qu'il faut donc plutôt examiner les projets cas par cas, la coédition consistant essentiellement, pour un éditeur, à être à la bonne place au bon moment (Vaugeois : 2002, 247).

Même si tous les cas d'espèce rendent difficile toute généralisation, certains modèles servent de base et sont reconnus et pratiqués par les éditeurs. Ces modèles regroupent au moins deux éditeurs qui travaillent collectivement à un titre ou un projet en particulier. Leur entente peut aller de la coproduction avec partage des risques, des coûts et des droits jusqu'à la « simple » cession de droits de traduction pour un territoire particulier, incluant la vente du texte traduit avec ou sans modification (Buzelin : 2006, 161). Selon les cas, on se rapproche de la simple cession de droits, par exemple dans le cas d'un éditeur qui cède, à un confrère œuvrant sur un autre territoire, les droits de diffuser sous sa marque une traduction qu'il a mise au point. La coédition est dite « simultanée » si les différentes éditions paraissent en même temps et « différées » si les dates de lancement sont différentes. Elle peut, d'autre

part, prendre la forme d'une coimpression lorsque les deux livres sont alors imprimés en même temps. Les livres coûteux, comme les encyclopédies ou les beaux livres, qui comportent beaucoup de photos, peuvent faire l'objet d'une coproduction (Combet : 2007, 49).

La définition du Guardian (2006, 48) ajoute la dimension internationale à ces définitions de la coédition. Selon cette source, la coédition consiste en la publication d'un livre par deux éditeurs dans différents pays avec un éditeur de tête qui initie le travail et revend les pages au deuxième éditeur (ou donne les droits au second éditeur de réimprimer localement le livre). Dans le *Glaister's Glossary of the Book* (1979, 100) l'article *co-edition work* ne concerne que les travaux d'impression. C'est sous l'article *co-publishing* qu'est décrit le phénomène de la coédition : une publication sous licence dans un deuxième pays d'un livre imprimé dans le pays d'origine (Glaister : 1979, 114). Cette définition précise que le marché de la coédition inclut principalement des livres d'art et des livres pour enfants qui comportent beaucoup de photos et d'illustrations. Dans le passage de son livre où il définit la coédition, Philippe Schuwer insiste sur le livre illustré comme étant le principal objet de la coédition. Il énumère les champs éditoriaux de la coédition et de la coproduction internationales : beaux livres, mais aussi livres scientifiques et pratiques, encyclopédies, dictionnaires et atlas, albums, livres jeunesse et bandes dessinées de même que livres scolaires et parascolaires (Schuwer : 1991, 21-35).

Dans leur article de 2001, *Co-prints and Translation*, les traductologues Cay Dollerup et Silvana Orel-Kos se concentrent pour leur part sur le livre illustré, précisément sur les livres pour enfants et les beaux livres. Dans leur article, qui porte essentiellement sur les co-impressions de livres illustrés en traduction, les auteurs observent que sur les marchés occidentaux de langues minoritaires, le nombre de livres pour enfants et de beaux livres publiés en coédition augmente avec régularité. Ces livres sont généralement publiés par un éditeur majeur (*supranational*), dans un marché dominant, qui négocie ensuite la distribution du livre dans des marchés nationaux de moindre importance. Les livres sont publiés simultanément dans beaucoup de pays et sont traduits et vendus dans les langues des marchés dits « nationaux », c'est-à-dire les marchés plus petits que celui de l'éditeur de tête. Les auteurs démontrent dans l'article qu'une telle pratique de coédition et de coimpression permet la distribution de livres illustrés dans de petits pays qui n'y auraient pas accès

autrement. En ce sens, cette pratique contribue à enrichir la culture locale et l'offre de lire dans ces « petites » langues. Dans certains cas étudiés par les auteures, les textes ont été légèrement adaptés, mais les illustrations demeuraient les mêmes.

Les auteurs que nous venons de citer dans cette section ont étudié les manuels, livres illustrés, ouvrages scolaires et autres ouvrages de référence. Il n'est jusqu'ici pas question de romans, ni d'œuvres de fiction. Buzelin (2007) vient pallier cette lacune, en démontrant que la coédition se généralise et, par le fait même ne se confine plus aux petits marchés ni aux petites langues, non plus qu'aux éditions de livres illustrés. Elle s'étend notamment aussi au domaine littéraire (Buzelin : 2007, 690). L'auteure y documente les activités de trois maisons d'édition québécoises : Boréal, Les Éditions de l'Homme et Fides, des entreprises solidement établies dans leur marché et qui publient à un rythme similaire, soit une centaine de titres par année. Elle énonce les principales conditions à la coédition : l'existence d'une certaine concurrence entre les éditeurs, la fragmentation des territoires et des compétences de chacun de même qu'un lien social et une forme de confiance mutuelle (Buzelin : 2007, 703). Toujours dans ce texte, Buzelin observe que si la coédition permet à de petits éditeurs de réaliser des projets qu'ils ne pourraient pas faire seuls, elle est parfois vue par les observateurs comme proposant des concepts faciles et apparaît, de ce point de vue, comme un vecteur de standardisation culturelle (Buzelin : 2007, 710). Ces observations rejoignent celles de Dollerup et d'Orel-Kos qui ont également remarqué que les ouvrages publiés en coédition et en coimpression sont parfois reçus dans le milieu du livre et de l'édition avec une certaine condescendance (2001, 87).

Cela dit, Buzelin (2009) a poursuivi sa recherche sur la coédition par d'autres études de cas relevant plus particulièrement de l'édition littéraire. Elle a observé que les pratiques de coédition aux éditions du Boréal, aux Écrits des Forges et chez Leméac peuvent prendre de multiples formes. Il peut s'agir d'un double étiquetage avec tirage et produit fini communs, d'un double étiquetage sans tirage commun ou de la publication d'éditions parallèles. Dans le même article, l'auteure souligne qu'à mesure que s'estompent les traces concrètes du partenariat, la coédition en vient à se confondre avec la cession de droits. Elle observe aussi que la pratique de la coédition est valorisée par les éditeurs québécois dont le discours public sur la question est très positif (Buzelin : 2009, 52-53). Enfin, malgré toutes les définitions de la coédition proposées par différentes sources, la difficulté de circonscrire la pratique

demeure. Buzelin (2009) attribue cette difficulté à deux facteurs : d'une part les lexicographes sont souvent à la remorque des usages et des pratiques qu'ils tentent de décrire; d'autre part, si les pratiques éditoriales s'internationalisent, les discours sur ces pratiques demeurent ancrés dans les préoccupations très nationales (Buzelin : 2007, 703).

Pendant ce temps, les statistiques de l'édition au Québec révèlent que le nombre d'ouvrages publiés en coédition internationale, c'est-à-dire les titres portant la marque de deux éditeurs, ne cesse de diminuer passant de 203 en 2008, à 70 en 2011. Buzelin soulève ici une contradiction entre ces statistiques et la tendance mondiale à la coédition, incluant les éditeurs québécois qui prétendent faire de la coédition. Elle pose la question : font-ils réellement de la coédition ou pratiquent-ils autre chose? De plus, la coédition internationale, telle que définie entre autres par Schuwer (1991), qui limite la coédition au domaine du livre illustré à l'exclusion des œuvres de fiction, marginalise d'autres formes de coédition telles que celles étudiées dans le cadre de ce mémoire. Son acception tend également à marginaliser les ententes qui unissent les éditeurs de même langue. C'est la raison pour laquelle, dans ses études de cas, Buzelin a choisi de s'en tenir à une « acception intuitive », soit à la définition la plus simple possible parce que tout à fait générique du terme coédition : coéditer, c'est éditer ensemble (Buzelin : 2007, 706).

Dans son étude de cas, Buzelin note que le partenariat qu'elle a observé entre les Éditions du Boréal et un éditeur français ne correspond à aucune des définitions existantes. Il s'agit davantage de ce qu'elle appelle une entente de diffusion, c'est-à-dire que Boréal a cédé au Seuil le droit de reprendre la traduction effectuée au Québec et lui a facturé une partie des coûts qu'il avait assumés pour mettre au point cette traduction. Cela dit, l'expression « entente de diffusion » ne doit pas minimiser l'importance de l'éditeur français pour lequel la traduction a largement été produite, cela sans nécessairement qu'il le sache. Buzelin ajoute qu'on parle peut-être alors davantage de coédition différée où l'éditeur d'origine, Boréal, fait avancer son projet tout en gardant à l'esprit les partenaires étrangers auxquels il le montrera (Buzelin : 2007, 705). L'auteure conclut que, dans les cas où certains titres coédités sont traduits au Québec, c'est tout simplement que l'éditeur québécois a été le premier à en acheter les droits ou que l'éditeur français peut ainsi profiter d'une traduction à moindre coût, car elle se trouvera subventionnée par le Conseil des arts. Les titres canadiens-anglais coédités avec des éditeurs français sont par conséquent traduits au Québec tandis que les

autres titres anglos saxons (britanniques, états-uniens, d'auteurs prestigieux) seront traduits en France (Buzelin : 2007, 706).

Les modèles de coédition sont influencés par les raisons pour lesquelles les éditeurs y ont recours. C'est une pratique qui leur permet entre autres de publier davantage de livres, de réduire les coûts et de multiplier les marchés potentiels d'un titre (Buzelin : 2009, 46). Ces motifs pour lesquels les éditeurs ont recours à la coédition nous ont été confirmés par la directrice littéraire des Éditions de la Pleine Lune, Marie-Madeleine Raoult :

« Nous avons recours à la coédition pour permettre à un livre, à un auteur, d'avoir un rayonnement plus large. Il y a un marché en France, et ce marché, je n'y ai pas accès. J'y ai accès par la librairie du Québec, mais c'est par la bande, là. S'implanter sur ce marché-là ce serait une fortune, c'est un gouffre. Donc la coédition pour moi, c'est trouver un partenaire avec qui on a des points communs et de céder un territoire. » (Raoult : 2013).

Autre élément faisant partie des conditions de la coédition : la dimension interpersonnelle, à ne pas négliger. Buzelin (2006, 2007) démontre que la qualité de la relation interpersonnelle et les rapports historiques entre des maisons peuvent contribuer au rapprochement entre les éditeurs en vue d'une coédition. Bajou cite pour sa part l'éditrice Lise Bergevin de chez Leméac pour laquelle il importe, dans le domaine de la coédition littéraire, de trouver un partenaire avec lequel l'éditeur a le plus d'affinités. L'auteure a également observé que les éditeurs partenaires occupent des positions similaires dans leur champ éditorial respectif et qu'ils peuvent s'entraider dans la réalisation de projets de coédition (Baju : 2004, 95). Cela dit, Baju a dégagé des constantes dans les modèles de coédition qui lient les deux maisons qu'elle a étudiées. Chaque titre doit pouvoir s'inscrire au catalogue et convenir au marché de son éditeur. Les éditrices se soumettent mutuellement des titres et coéditent ceux qui font l'unanimité.

« Lors d'un contrat de coédition, l'éditeur propriétaire cède les droits d'exploitation à son coéditeur. Dès lors, l'ouvrage est présent dans le fonds des deux maisons d'édition et s'inscrit dans la ligne éditoriale propre à chaque maison. » (Baju : 2004, 109).

1.4 Un objet d'étude pour les traductologues et sociologues de l'édition

La coédition internationale s'inscrit donc dans le cadre plus large de la globalisation éditoriale et la question de ses effets sur la facture des biens culturels doit être posée. C'est un vaste sujet qui touche également la traduction, laquelle représente, selon Pascale Casanova « la grande instance de consécration spécifique de l'univers littéraire » (1999, 188). La coédition, dans le contexte où nous l'étudions, soulève inévitablement la question des rapports de force entre la capitale littéraire mondiale de langue française qu'est Paris, un marché dominant, face à ce que Pascale Casanova appelle les « petites littératures ». L'auteure française explique entre autres que le monde littéraire est organisé selon l'opposition entre les espaces littéraires les plus anciens, qui sont aussi les plus dotés et les espaces littéraires plus récents et moins dotés (Casanova : 1999, 120). Le niveau hiérarchique occupé par une littérature donnée est donc basé sur sa proximité à l'un des deux pôles en fonction de son volume de capital littéraire, de son autonomie dans son champ littéraire et de son ancienneté. La thèse de Pascale Casanova offre un cadre qui permet de mieux comprendre les rapports entre les éditeurs français et québécois, des rapports largement basés sur la valeur respective de leur capital littéraire. Même si la présente recherche ne s'attarde pas à creuser en profondeur l'idée de domination culturelle de la France sur le Québec, il est impossible d'en faire totalement abstraction. Pour employer une métaphore, c'est un peu la forêt derrière cet arbre qu'est l'homogénéisation de la langue qui affecterait les traductions produites en coédition. Une neutralisation de la langue qui s'effectuerait en fonction de la domination de Paris, capitale littéraire mondiale qui impose ses goûts aux autres champs littéraires nationaux.

Si bien des éditeurs reconnaissent la domination culturelle de Paris sur les lettres en français, d'autres choisissent la résistance. Gaston Bellemare des Écrits des Forges en constitue un bon exemple. Il soutient avoir été l'un des premiers éditeurs de poésie à participer à la mondialisation des marchés tout en s'opposant à la mondialisation de la culture (Bellemare : 2005, 142). Pour cet éditeur, la coédition participe à la résistance face à la montée de « l'intégrisme culturel » (Bellemare : 2005, 144). Il faut préciser que l'éditeur coédite des livres de poésie qu'il publie, dans des formats parfois bilingues, sur des marchés autres que francophones comme le Mexique. Cela dit, les résultats sociologiques de la position de

Bellemare étant difficiles à mesurer, il est quasi impossible de savoir si une telle pratique a eu des effets positifs sur le champ littéraire québécois à l'étranger. Dans le cas présent, Gaston Bellemare parle de poésie. Est-ce que, pour lui, le terme « mondialisation de la culture » est synonyme d'homogénéisation culturelle? La question est ouverte, mais il est intéressant de voir un éditeur connu, dont la maison d'édition est assez prolifique malgré sa spécialisation (en 2005, il avait publié 405 livres de poésie avec 52 éditeurs de 22 pays), énoncer publiquement cette position avec une telle franchise.

En fait, les questions que soulève la coédition de traduction entre la France et le Québec rejoignent celle de l'adaptation culturelle de romans québécois pour le marché français, une réalité analysée et documentée par Denis Vaugeois (2002). L'auteur note par exemple que les versions publiées en France et au Québec du roman d'Yves Beauchemin, *Le matou*, sont différentes l'une de l'autre et qu'une quarantaine de termes jugés trop québécois ont été modifiés dans la version française. Il juge, dans le même article, que le marché du livre français est assez protectionniste et que les éditeurs de l'Hexagone n'hésitent pas à « européeniser » une bibliographie « étrangère », par exemple ou à faire appel à un auteur français pour rédiger une nouvelle préface. Vaugeois fait également remarquer qu'un auteur québécois aura meilleure presse au Québec si son livre est également publié en France (Vaugeois : 2002, 248). Cette dernière observation va dans le même sens que la thèse de Pascale Casanova citée précédemment.

Sarah Baju a également évoqué la notion de centre/périphérie dans le monde littéraire. Elle souligne que le français québécois, teinté de jocal et « d'anglicismes », est différent de ce à quoi le lecteur est habitué. Elle soutient par ailleurs que les différences culturelles entre la France et le Québec reflètent des réalités différentes et que ce n'est pas le fait de partager une langue commune qui permettra de combler ce fossé (Baju : 2004, 15). Ailleurs dans son texte, Baju pose au passage un regard critique sur la domination du champ littéraire français au sein de la francophonie en soulignant qu'il ne peut en refléter toute la diversité (Baju : 2004, 15). Ceci n'empêche pas les éditeurs québécois, lorsqu'ils visent la diffusion à l'étranger, de cibler d'abord la France qui constitue le principal débouché pour leurs livres (Baju : 2004, 84). Dans le contexte des coéditions France/Québec, Hélène Buzelin a pour sa part remarqué qu'à l'exception des titres de fiction anglo-canadienne (dont la traduction peut être subventionnée par le Conseil des Arts du Canada) l'éditeur québécois semble plus

souvent coéditeur qu'éditeur de tête (Buzelin : 2009, 56). Elle souligne que si des expressions jugées trop québécoises sont parfois gommées par le coéditeur français, les éditeurs québécois ne manquent pas non plus de souligner et de critiquer les nombreux régionalismes que l'on trouve dans les traductions faites en France et circulant au Québec (Buzelin : 2009, 67). Plusieurs remarques de la directrice littéraire Marie-Madeleine Raoult (2013) vont dans le même sens. « J'ai observé le terme *quidam* employé dans le contexte d'un camp de bûcheron en Amérique...et aussi, des policiers montréalais qui mangeaient des chocolaines » nous a-t-elle donné comme exemples de traductions françaises qui ne tenaient pas compte du contexte de l'action ni des récepteurs du livre. De toute évidence, les textes avaient été traduits pour le public français et importés au Québec tel quel.

Mais qu'en est-il des textes traduits au Québec et exportés en France? Buzelin (2006) souligne que la recherche de partenaires d'édition rend les processus de traduction et de publication plus complexes. Elle explore également dans cet article jusqu'à quel point la pression et l'insécurité croissantes que subissent les éditeurs indépendants du Québec ont un impact sur leur attitude à l'égard de la traduction et la manière dont ils mènent leurs projets de traduction. Elle met en lumière en quoi les décisions éditoriales, traductives et stylistiques interagissent de manière complexe et parfois imprévisible. L'auteure s'attaque à la question par une étude de cas détaillée conduite chez Boréal. Cette étude indique que la coédition est un facteur supplémentaire qui incite les traducteurs à utiliser un français plus européen. Dans les cas où les dialogues comportent des idiomes difficiles à traduire, l'un des deux traducteurs ayant participé à l'étude suggérait que pour certains éléments culturels, le compromis n'était pas possible et que la meilleure solution était peut-être de réaliser deux versions légèrement différentes. Au Québec, les lecteurs sont très sensibles aux anglicismes, tandis que les Français seront davantage sensibles aux québécismes, écrit encore Buzelin, citant un directeur littéraire de la maison. Plusieurs corrections remarquées dans le texte étudié affectaient des expressions ou des anglicismes que les lecteurs européens auraient été susceptibles de ne pas aimer, ni de comprendre. L'auteure cite les traducteurs et le directeur littéraire réfléchissant, non sans ironie, sur leur tentative de produire un texte dans ce qu'il nomme le *mid-atlantic French* et testant parfois leurs choix lexicaux sur Google.fr, pour voir si des expressions pour eux idiomatiques existaient de l'autre côté de l'océan. Buzelin a également observé que ce sont les éditeurs qui recommandent des termes plus européens alors que les traducteurs défendent leurs choix initiaux. Ces décisions des

éditeurs semblent motivées par la compétition qui existe sur le marché du livre, comme le souligne la conclusion de l'article.

Ce point soulève la question de l'adaptation des œuvres en fonction du lectorat auxquelles elles sont destinées. Michon et Mollier soutiennent que l'adaptation à la culture d'accueil (dans le cas dont nous discutons, il peut s'agir de la culture dominante) peut conduire à la neutralisation de ce qui est différent, à la négation de l'œuvre en tant qu'*étrangère*, à la naturalisation, à l'ethnocentrisme, à l'annexion impérialiste (2001, 514). Il est important de préciser que les auteurs font référence ici à des œuvres du XVIII^e et XIX^e siècles où des lieux géographiques et des personnages ont été substitués par des éléments culturels qui correspondaient davantage à ceux de la culture cible. Notre étude n'inclut pas d'œuvres qui ont été l'objet d'une adaptation draconienne au point d'être sorties de leur contexte culturel. Mais il reste que cette remarque de Michon et Mollier est pertinente dans le cadre de cette étude. L'adaptation de certains termes pour le lectorat français est une réalité que nous avons observée dans les œuvres analysées. Doit-on parler d'impérialisme culturel? Disons simplement que Michon et Mollier ajoutent, dans le même essai, que la barrière des langues est moins difficile à surmonter que celle des rapports de pouvoir (2001, 525). À ce titre, la littérature et ce qu'en font les instances qui la produisent serait-elle instrument de pouvoir? Est-ce à dire que ce sont les livres, et leurs traductions, qui doivent se fondre dans les cultures d'arrivée? Ou bien est-ce qu'au contraire une accessibilité accrue doit se faire par la neutralisation de la langue et la création d'un *mid-atlantic French* littéraire?

Notons que la notion de normes de traduction, telle qu'elle a été introduite par le traductologue israélien Gideon Toury, fournit un cadre descriptif pour expliquer certains comportements de traduction. Selon lui, les normes englobent le type d'œuvres choisies pour la traduction et touchent le choix des livres à traduire en fonction de divers impératifs. Parmi les critères possibles, on note la notoriété de l'auteur dans sa culture d'origine, le succès avéré ou anticipé de l'œuvre originale et la portée du sujet du roman. On doit ajouter à ces normes la dimension culturelle, qui devra rejoindre un minimum de lecteurs qui cherchent à se reconnaître dans les univers des auteurs. Voilà donc une première série de normes, ce que Gideon Toury appelle les normes préliminaires, qui encadrent les choix en matière d'achat de droits de traduction, puisqu'il n'est question dans la présente recherche que d'œuvres de fiction. Une autre série de normes opère pendant le processus de traduction,

puis de révision, jusqu'à la réception du texte traduit. C'est ce que Toury appelle les normes opératoires. (Toury : 2000, 202).

La question qui nous préoccupe ici peut être examinée à la lumière de deux cadres théoriques tels que décrits par Buzelin (2009, 69-70) : la théorie du polysystème d'ltamar Even-Zohar et le modèle du champ littéraire inspiré de Pierre Bourdieu et appliqué par Pascale Casanova aux échanges littéraires mondiaux. Le premier modèle repose sur l'opposition centre/périphérie tandis que le second est basé sur l'opposition dominant/dominé.

« Selon cette perspective, la traduction d'un champ dominant vers un champ dominé est une stratégie d'accumulation (qui permet d'importer du capital littéraire), tandis que l'inverse est une forme de consécration (toujours pour le champ dominé). » (Buzelin : 2009, 70).

Dans le même article (2009, 69-70), Buzelin souligne que ces modèles issus de la traductologie et de la sociologie peuvent être utilisés pour analyser les rapports de force en jeu dans les pratiques de coédition internationale et les implications linguistiques, politiques et identitaires de ces pratiques. Dans l'une de ses études de cas auprès de maisons d'édition québécoises, Buzelin a noté que les personnes ayant travaillé sur le texte, les traducteurs de même que le directeur littéraire se sont comportés dès le départ comme s'il y avait coédition en France. Ce fait était intériorisé par les participants au projet au point de conditionner les choix d'écriture (Buzelin : 2007, 691). L'auteure a également noté que quels que soient les efforts des parties en présence pour tenter d'atteindre une forme de français neutre, la réception du texte restait imprévisible, et ce *mid Atlantic French* une chimère. Les traducteurs expérimentés rencontrés par l'auteure dans le cadre de ses recherches ont appris à choisir leurs combats linguistiques. Ils séparent, en quelque sorte, les différences d'ordre linguistique (le fait de choisir le terme « parking » ou « stationnement », par exemple) de celles qui relèvent de la culture (Buzelin : 2007, 692). Les normes linguistiques suivies sont, selon elle, imposées indirectement par l'éditeur en fonction du potentiel international du titre dont il a acquis les droits (Buzelin : 2007, 694). Les traducteurs rencontrés dans ces recherches de Buzelin concluaient également qu'il valait peut-être mieux publier des versions légèrement différentes sur les deux territoires et éviter la coimpression.

Un des objectifs de cette étude est de déterminer si certaines pratiques de coédition de traductions au Québec en vue d'une publication en France contribuent à la création d'un *mid-atlantic French* littéraire. À ce jour, ce sont les travaux d'Hélène Buzelin qui semblent apporter le plus au sujet. Il faut cependant souligner qu'ils reposent sur un nombre très limité de cas. Ainsi, nous tenterons de voir si ses conclusions se vérifient sur une base plus générale, en étudiant quatre romans anglo-canadiens traduits puis coédités par des maisons d'édition littéraires du Québec.

Chapitre 2 – *Aminata* et *L'analyste* : des coéditions sans histoire

2.1 *Aminata* : deux livres, des changements minimes

2.1.1 Notes sur le livre

Le roman de Lawrence Hill *The Book of Negroes* a été publié en 2007 par l'éditeur Canadien-Anglais HarperCollins. Dans certains pays, dont les États-Unis, le livre a été publié sous le titre *Someone Knows My Name*. Il a ensuite été publié en 2011 en français, dans une traduction de Carole Noël, par Les Éditions de la Pleine Lune sous le titre d'*Aminata*, du prénom de l'héroïne du roman. *Aminata* a ensuite été publié en 2012 chez Présence Africaine Éditions Éditions, une maison basée à Paris qui a reçu pour cette publication le concours de la Région Île de France. L'éditeur français détient les droits pour les pays membres de l'Organisation internationale de la Francophonie, sauf le Canada.

L'auteur, Lawrence Hill, est né en 1957 d'un couple d'immigrants américains, un père noir et une mère blanche, qui vinrent s'installer au Canada peu après leur mariage. Après des études en sciences économiques et en création littéraire, Hill a travaillé comme journaliste et comme coopérant dans plusieurs pays d'Afrique au sein de l'organisme Carrefour Canadien International. *Aminata* est son septième ouvrage. Outre le français, le livre a également été traduit en norvégien, en portugais, en arabe, en hébreu et en néerlandais. Il a valu à son auteur le Commonwealth Writers' Prize et le Rogers Writers' Trust Fiction Prize en plus de devenir un grand succès public. *The Book of Negroes* a remporté le Canada Read de la Canadian Broadcasting Corporation en 2009 et le Combat des livres 2013 de Radio-Canada. L'auteur vit à Hamilton en Ontario.

Pour la traduction et la publication d'*Aminata*, Les Éditions de la Pleine Lune ont reçu l'aide du Conseil des arts du Canada (programmes de publication, de traduction et d'aide à l'édition de livres), de la SODEC (Société de développement des entreprises culturelles) et du gouvernement du Canada par le biais du Programme national de traduction pour l'édition du livre. La traductrice Carole Noël a, pour sa part, bénéficié du soutien du Centre international de traduction littéraire de Banff en Alberta.

Aminata raconte l'histoire d'Aminata Diallo, enlevée dans son village malien à l'âge de onze ans pour être vendue comme esclave en Amérique. Le roman retrace la vie de celle qui deviendra une femme admirable, malgré un destin tragique, depuis les plantations de Caroline du Sud jusqu'en Sierra Leone, puis Londres, en passant par New York et la Nouvelle-Écosse. L'auteur a eu l'idée de ce roman en lisant l'ouvrage *The Black Loyalists : The Search for a Promised Land in Nova Scotia and Sierra Leone, 1783-1870* de James W.St.G. Walker. Il précise, dans des commentaires en postface du roman, que cette histoire est le fruit de son imagination, mais qu'elle reflète sa compréhension de l'histoire des loyalistes noirs. Lawrence Hill s'est basé sur des faits réels, mais certains ont été modifiés pour les faire correspondre aux objectifs du roman.

Aminata mobilise beaucoup d'éléments culturels liés à l'histoire de l'esclavage et à l'histoire des Noirs, particulièrement en Amérique. Il est également question du mouvement loyaliste noir aux États-Unis, en Nouvelle-Écosse et au Sierra Leone de même que des courants anti-esclavagistes, surtout en Grande-Bretagne. Dans un sens plus générique, les éléments culturels du roman touchent l'histoire des États-Unis, du Canada et de plusieurs pays d'Afrique. En plus de sa valeur historique, le récit comporte des dimensions anthropologiques, sociales, politiques, géographiques et psychologiques. L'auteur a effectué des recherches de nature anthropologique sur les peuples africains en général, mais aussi sur la scarification, l'asservissement et les musulmans en Afrique de l'Ouest. Il a lu sur les langues et les groupes ethniques de la région d'Afrique de l'Ouest devenue aujourd'hui le Mali. Hill a également poursuivi des recherches sur la vie des Noirs de Manhattan au XVIII^e siècle, de même que sur les conditions de vie des esclaves de la Caroline du Sud. Il a étudié la coiffure et l'habillement des esclaves. Il a consulté maints récits et correspondances de négriers, de médecins et de commerçants sur la vie à bord des vaisseaux de l'époque, les conditions de traversée et le déroulement de ces voyages, depuis la capture des sujets en Afrique, jusqu'à leur débarquement outre-Atlantique. Il a consulté des archives sur la politique de l'époque et s'est documenté sur les audiences du Parlement britannique pour l'abolition de la traite des esclaves. Il a également étudié la progression du mouvement loyaliste noir, surtout en Nouvelle-Écosse, jusqu'à la création de la Sierra Leone par d'anciens esclaves partis de cette province maritime canadienne. La dimension économique n'est pas non plus absente du roman, principalement en ce qui touche le commerce des êtres humains et la production de l'indigo aux États-Unis. En sous-texte, on sent l'impact des revenus du

commerce et du travail des esclaves sur le développement des sociétés de l'époque. L'auteur a étudié des cartes anciennes de l'Afrique et autres éléments documentaires permettant de comprendre les différents lieux d'origine des esclaves, de même que les installations des colons dans le Nouveau-Monde.

Finalement, nous ne pouvons conclure sans aborder la dimension psychologique du roman. La formulation des pensées d'Aminata Diallo reflète les différents âges de la vie. L'enfant, la jeune adulte, la nouvelle maman, la femme mûre, puis la femme vieillissante. Le discours devient plus mature à mesure que l'histoire progresse. Une difficulté particulière de traduction. Un concept, popularisé par Boris Cyrulnik, peut contribuer à résumer la psychologie du personnage principal du roman, qui donne toute sa force au récit : la résilience.

Devant les dimensions historiques du sujet et la psychologie des personnages, la traductrice a été confronté à des difficultés particulières. La recherche historique étendue faite par l'auteur, sur un épisode bien précis de l'histoire, a amené la traductrice à rechercher des traductions en français des mêmes ouvrages que ceux utilisés par l'auteur. Le contexte de l'esclavage, assez détaillé dans le roman, constitue également une difficulté de traduction de nature terminologique. Les dialogues et les pensées formulées par la narratrice ont également demandé une recherche du ton le plus juste possible de la part de la traductrice. Les émotions de l'héroïne, formulées de façon différentes selon les périodes de sa vie, ont également exigé une recherche du niveau de langue le plus approprié de la part de la traductrice.

L'analyse paratextuelle comparative des deux éditions de langue française révèle d'abord des différences sur la page couverture. Le *Commonwealth Writer's prize* est mentionné sur la page de couverture de la version québécoise, mais pas sur la version française. Le fait que le Canada soit membre du Commonwealth et pas la France y est sans doute pour quelque chose. Les deux versions portent la même photographie, tirée de la banque internationale d'images Getty. Notons que les pages couvertures en français ne portent pas la même photo que l'édition originale en anglais. La directrice littéraire des Éditions de la pleine lune a expliqué son choix de photo par le fait qu'il fallait à ses yeux « qu'Aminata soit belle ». (Raoult : 2013).

Dans la version française, le résumé est publié en quatrième de couverture et s'amorce sur des notes biographiques sur l'auteur, qui a donné à son héroïne le prénom de sa propre fille. On y fait également référence au livre *Racines* d'Alex Haley, un détail absent de l'édition québécoise. Les deux ouvrages ne portent pas le même ISBN. Il est intéressant de remarquer que Présence Africaine Éditions publie dans la page de verso du grand titre la bibliographie de l'auteur, omise dans le livre québécois. Les dédicaces et les citations sont les mêmes, mais la page d'introduction à la première partie du livre sont différentes : l'édition québécoise présente une photo d'Alberto Henschel (1827-1882), *Femme noire au turban*, qui ne figurait pas dans l'original et qui n'a pas non plus été imprimée dans l'édition française. Les postface, références bibliographiques et remerciements de l'auteur sont les mêmes dans les deux versions.

2.1.2 Le point de vue de l'éditrice

L'éditrice québécoise aux Éditions de la Pleine Lune, Marie-Madeleine Raoult, nous a transmis par courriel une version électronique de la liste des modifications à la traduction demandées par l'éditeur français. Elles sont mineures et concernent surtout des coquilles et de la ponctuation, à deux exceptions près. Dans les deux cas, il s'agit du respect d'un temps de verbe : dans un discours direct, et ensuite dans une phrase de la narratrice, Aminata. Ces deux derniers changements demandés par l'éditeur français ont été refusés par l'éditrice des Éditions de la pleine lune qui les a jugés inappropriés. Dans un cas elle a tenu à conserver « ont entraîné la mort » au lieu de « avaient entraîné la mort », car selon l'éditrice l'un des personnages a employé le présent. Même situation dans le deuxième cas où « ici c'était bien différent » a été refusé pour conserver le présent « ici, c'est bien différent ». Les autres changements demandés par Présence Africaine Éditions, la correction d'une coquille et la substitution de minuscules par des majuscules, principalement dans des points cardinaux (nord/Nord), ont pour la plupart été acceptées par l'éditrice. Pour le reste, la traduction d'*Aminata* par Carole Noël a, pratiquement, été publiée intégralement outre-Atlantique.

La manière dont la directrice générale des Éditions de la Pleine Lune entre en contact avec les œuvres qu'elle choisit de publier en traduction est variée. Dans le cas qui nous concerne,

elle découvre le roman *The Book of Negroes* dans une librairie anglophone de Montréal. Après l'avoir lu, elle l'achemine à la traductrice Carole Noël pour mesurer son intérêt pour la traduction du livre.

« Je savais que Carole suivait, par intérêt personnel, des cours sur l'histoire des Noirs. D'autre part, elle avait fait d'autres traductions pour moi et c'est une excellente traductrice. Après, je me suis renseignée et j'ai acheté les droits. » (Raoult : 2013).

L'acquisition des droits pour la traduction française du roman de Lawrence Hill s'est faite par l'entremise d'un agent littéraire new-yorkais. Le roman original avait été publié chez Harper Collins qui a initialement proposé aux Éditions de la Pleine Lune de ne lui céder que les droits pour le Québec.

« Alors là j'ai dit, non, je ne les prends pas, car c'est un investissement trop important. Finalement, ils m'ont cédé les droits pour le monde, en langue française. Quand j'achète les droits d'une traduction, j'exige ça parce qu'il n'y aura pas d'autre traduction. Au Québec, on est capables de faire une bonne job. » (Raoult : 2013).

Quand elle choisit un roman en vue de le faire traduire, Marie-Madeleine Raoult dit procéder comme lorsqu'elle publie un auteur en langue originale. L'œuvre doit avoir une valeur littéraire en plus de présenter un certain potentiel « universel ». L'éditrice exerce son métier depuis trente ans et avoue choisir ses livres par coups de cœur et se tenir loin des modes (Raoult : 2013). Selon elle, c'est le fait de diriger une maison indépendante qui lui permet de prendre les risques associés aux dits « coups de cœur ».

Après avoir acquis les droits mondiaux pour le français, Raoult s'est mise en quête d'un coéditeur qui pourrait publier le roman outre-Atlantique. Ce sont des raisons financières qui motivent son geste et elle compte sur la notoriété et les moyens de promotion des éditeurs français sur leur territoire, que n'ont pas Les Éditions de la Pleine Lune, pour faire rayonner le livre.

« Le recours à la coédition, c'est pour permettre à un livre, à un auteur d'avoir un rayonnement plus large. Il y a un marché en France, et ce marché-là, je n'y ai pas accès, j'y ai accès par la librairie du Québec. La coédition, pour moi, c'est trouver un partenaire avec qui on a des points en commun et de céder un territoire. » (Raoult : 2013).

Parce qu'à ses yeux *The Book of Negroes* est un livre destiné au grand public, Marie-Madeleine Raoult contacte d'abord, pour une éventuelle coédition, des maisons d'édition littéraires généralistes. La pertinence, pour elle, de publier ce roman en France ne fait pas de doute compte tenu de l'implication historique de la France dans la traite négrière. Elle a alors des contacts avec Albin Michel et Lattès, entre autres, mais ces démarches s'avèrent peu concluantes. Elle entreprend ensuite, avec l'auteur Lawrence Hill, des démarches auprès de l'éditeur Présence Africaine Éditions. Aux yeux de l'auteur de *The book of Negroes*, la maison française détient un grand prestige auprès de la communauté noire internationale pour avoir publié des grands noms de la littérature noire comme Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire. C'est avec l'auteur internationalement reconnu Alain Mabanckou, engagé auprès de Présence Africaine Éditions, que se dérouleront les pourparlers pour publier le livre en France sous forme de cession de droits pour l'ensemble des pays membres de la francophonie, sauf le Canada. Pourtant, malgré le capital littéraire de Présence Africaine Éditions, la notoriété de Mabanckou, qui porte le livre en Europe et orchestre un important lancement, plusieurs voyages de l'auteur du roman dans la francophonie et une conférence de l'Unesco sur la traite négrière, seuls quelque 1000 exemplaires du livre s'écouleront en France. Marie-Madeleine Raoult soutient, même si elle avait contacté deux autres éditeurs auparavant, que son choix de céder les droits à Présence Africaine Éditions était délibéré et qu'il s'agissait de rendre à une communauté un sujet qui lui appartient.

« On savait que les ventes seraient moins importantes, mais symboliquement, c'était important d'être là. (...) Le livre est entré dans une forme de réappropriation de l'histoire des Noirs par eux-mêmes. C'était également politique, dans le fond. » (Raoult : 2013).

Même si le choix de Présence Africaine Éditions s'est fait d'un commun accord avec l'auteur, que le respect mutuel entre les éditeurs s'est avéré tout au long du projet et que le livre a été bien soutenu des deux côtés de l'Atlantique, le fait d'avoir vendu seulement 1000 exemplaires du livre dans un marché tel que la France, alors que Les Éditions de la Pleine Lune en ont vendu 10 000 au Canada (au Québec surtout) a été décevant pour l'éditrice. À posteriori, elle attribue à une forme de racisme le fait que le livre ait été boudé. « Je dirais que partout, il y a du racisme, mais qu'en France, c'est effrayant. » (Raoult : 2013). Elle évoque encore la maigre visibilité médiatique et la faible reconnaissance littéraire obtenue par le livre en France comparativement à celles qu'il a eues au Canada où il a reçu nombre

de prix et a même remporté le prix des lecteurs de Radio-Canada en anglais et en français. Si le livre ne s'est pas vendu en France, c'est, selon elle davantage en raison du sujet qu'en vertu de la qualité de la traduction.

Marie-Madeleine Raoult inclut dans tous ses contrats de coédition une clause selon laquelle Les Éditions de la Pleine Lune doivent approuver tous les changements que l'éditeur français souhaiterait apporter au texte. Selon elle, les coéditeurs avec lesquels elle travaille respectent généralement ces conditions.

« S'il y a des corrections, on tient à savoir lesquelles et on veut donner notre accord. Cela me paraît important, d'abord par respect pour le traducteur et aussi parce que je crois que nous pouvons faire comprendre à un éditeur français pourquoi on tient à nos choix de traduction. Quand on travaille avec des gens ouverts, moi, je n'ai pas eu de problème. » (Raoult : 2013).

Nous avons vu que Présence Africaine Éditions a respecté cette partie du contrat en soumettant les petites modifications souhaitées à l'éditrice et à la traductrice avant la publication d'*Aminata* outre-Atlantique. Mais si Raoult estime que cela se passe en général plutôt bien avec ses coéditeurs, c'est qu'elle les choisit. Elle évoque dans l'entretien une expérience avec une maison en particulier : « J'ai arrêté de faire affaire avec eux parce qu'eux, ils vont réécrire un livre, là. Au niveau littéraire, je trouve que... c'est pas intéressant » explique-t-elle.

Les éditeurs et traducteurs rencontrés pour cette recherche ont tous fourni spontanément des exemples de termes que les coéditeurs souhaitent substituer à la traduction initiale et Marie-Madeleine Raoult ne fait pas exception à la règle. Elle donne comme exemple une traduction d'un roman de Trevor Ferguson dans lequel on a voulu lui faire remplacer « épinette » par « épicea » et « orignal » par « élan d'Amérique ». Elle a défendu ses canadianismes parce qu'à ses yeux ils traduisent le lieu géographique où se déroule l'action. « Moi j'y tiens énormément à ça parce que, autrement, on perd quelque chose de l'univers culturel. Puis les Français comprennent très bien le mot orignal, puis épinette, ils savent que c'est un arbre. » (Raoult : 2013).

Toujours selon l'éditrice, il est important de défendre ses traductions non seulement pour la réputation de sa maison d'édition, mais dans un sens plus large pour l'ensemble de la

littérature québécoise. « Il ne faut pas s'asseoir sur ses lauriers, mais il ne faut pas se déprécier non plus », affirme-t-elle. D'autre part, la directrice des Éditions de la Pleine Lune se fait critique de nombre de traductions françaises qui arrivent dans le marché québécois. Selon elle, bien des traductions françaises ne font pas le poids devant une traduction québécoise, surtout quand il s'agit de littérature américaine. « Il y a de bons livres là (qui arrivent de France), mais c'est pas tous de bons livres, là. » (Raoult : 2013). Et elle donne comme exemple cette traduction d'un roman de Trevor Ferguson, publiée sous le pseudonyme de John Farrow, où des policiers montréalais mangent des « chocolatines » et où les Torontois étaient plutôt des « Torontoiens ».

« Ça, c'est du mépris, vraiment basic. Ils n'ont pas fait de recherche du tout, là? L'histoire se passe à Montréal, l'auteur habite à Montréal, ils vendent le livre à Montréal, ils traduisent en France puis ils nous envoient ça... moi je trouve ça méprisant. C'est comme si nous on se mettait à traduire quelque chose qui se passe à Bordeaux en disant que les policiers vont manger des binnes. » (Raoult : 2013).

Pour Raoult, la notion de français international n'existe pratiquement pas, car la langue française est partout la même. Mais un peu plus loin dans l'entretien, à la question de savoir si nous édulcorons notre français québécois et canadien pour être mieux reçus en France, l'éditrice répond par l'affirmative même si c'est un fait qui la désole. « Je pense que c'est maladroit de vouloir changer ce qu'on est pour être accepté. Dans la vie c'est comme ça, ben je pense que dans la littérature, c'est pareil. » (Raoult : 2013).

Malgré ces réserves, il reste que la publication d'*Aminata* en France semble avoir échappé à ces contraintes. Le coéditeur a demandé des changements mineurs que l'éditrice et la traductrice ont pu approuver ou refuser. Raoult avait choisi un éditeur spécialisé dont le catalogue pouvait accueillir l'auteur Lawrence Hill sans entorse à la ligne éditoriale de sa maison. Par contre, le livre ne s'est pas bien vendu en France, un constat que Marie-Madeleine Raoult explique en raison du positionnement éditorial de Présence Africaine Éditions en France. Le public là-bas aurait boudé une œuvre « africaine », selon elle.

D'autre part, comme éditrice, madame Raoult voit passer des traductions françaises contenant des termes franco-français qui dénaturent la réalité locale décrite dans les romans qu'elle a cités en exemple. Comme observatrice des traductions qui arrivent de France, elle a noté des problèmes de traduction où le nivellement de la langue se fait en faveur des lecteurs

franco-européens, davantage qu'en faveur des lecteurs de ce côté-ci de l'Atlantique, et ce, même si l'action se passe en Amérique. Dans sa pratique, elle a choisi de ne plus travailler en coédition avec des éditeurs qui ne respectent pas les contrats de coédition. Son expérience d'éditrice, c'est-à-dire le fait de diriger une maison indépendante qui publie modestement tout en étant subventionnée, lui permet de refuser des projets qui ne respectent pas ses critères éditoriaux. Parmi ces critères, on compte le positionnement initial des Éditions de la Pleine lune, une maison féministe. « Si être féministe, c'est croire et promouvoir l'égalité des droits entre hommes et femmes, la Pleine Lune, dirigée par une femme, ce qui est rare dans le monde de l'édition, est féministe » a confié Raoult. Cet angle éditorial a sans doute contribué au choix de publier le livre de Hill.

2.1.3 Le point de vue de la traductrice

La traductrice d'Aminata, Carole Noël confie être venue à la traduction littéraire presque par hasard. Originaire de l'Abitibi, elle s'oriente vers des études en nutrition et obtient en 1971 un baccalauréat en diététique et un certificat d'aptitude à la rédaction professionnelle. Elle sera ensuite traductrice et rédactrice au Centre de recherche en nutrition de l'Université Laval pendant onze ans. Entre-temps, elle passe un an en Russie pour perfectionner ses connaissances du russe. En 1984, elle obtient une maîtrise en traduction, toujours à l'Université Laval. Un an plus tard, elle obtient le prix John-Glassco pour la traduction du russe d'un recueil de nouvelles *On n'en meurt pas*. Cette même année, en 1985, elle devient éditrice aux Presses de l'Université Laval, poste qu'elle occupera jusqu'en 1994, tout en continuant de réaliser des contrats de traduction à la pige. Depuis, elle se consacre entièrement à la traduction. « Il y a eu beaucoup de hasards dans mon parcours, beaucoup d'occasions que j'ai saisies, aussi » confie Carole Noël. (Entretien en personne le 7 juillet 2013, Québec). Après avoir fait, parmi ses autres activités professionnelles, de la traduction pour l'Association canadienne des diététistes, elle se considère aujourd'hui comme une traductrice littéraire. C'est ce qui l'intéresse le plus, car on peut, contrairement à la traduction scientifique « y mettre de soi, c'est plus stimulant » peut-elle dire aujourd'hui.

Pour se préparer à la traduction du roman *The Book of Negroes*, elle entame ses recherches à partir de la liste des ouvrages cités par Lawrence Hill à la fin du roman. Elle tente de

dénicher les éventuelles traductions en français et lit ce qui est accessible. Puis, elle lit sur la traite et l'esclavage des Noirs et va même jusqu'à consulter des journaux d'esclaves. Il est essentiel, à ses yeux, de se documenter sur le domaine dans lequel elle est appelée à traduire. « Et il y a aussi le doute et la curiosité, pour en apprendre un peu plus sur le sujet qui est traité, pour pouvoir bien cerner, bien comprendre, ne pas faire de bourde » précise Carole Noël. Pendant le projet, un séjour en résidence au Centre international de traduction à Banff lui permet de côtoyer l'auteur Lawrence Hill. Elle lui pose force questions sur le roman, et discute entre autres avec lui du titre à donner au roman traduit.

Le titre de l'original, *The Book of Negroes*, fait référence à un registre qui constitue, comme l'explique Lawrence Hill en postface de son roman, le document le plus important sur les Noirs vivant en Amérique du Nord à la fin du XVIII^e siècle. Y sont consignés les noms et une description des quelque 3000 esclaves qui ont quitté New York vers les colonies britanniques. (Hill : 2011, 553). De là, un certain nombre d'entre eux rentrèrent en Afrique pour fonder la colonie de Freetown, en Sierra Leone. Mais le titre *The Book of Negroes* ne pouvait, selon l'auteur et la traductrice, être traduit de manière littérale. « Nous nous sommes demandé : *Le registre des nègres* ou *Le registre des Noirs*? Moi ça me plaisait beaucoup *Aminata* parce que c'est le personnage principal, c'est elle qui tient le livre, c'est elle que le lecteur suit ». Ils se sont donc entendus sur le titre d'*Aminata* pour la version en français.

Pendant ce temps, la traductrice poursuit son approfondissement des concepts culturels mobilisés dans le roman. Par exemple, elle a été appelée à se documenter sur les plantes médicinales et leurs vertus, pour traduire la réalité du personnage principal dont la mère est sage-femme et aide soignante. Mais la principale difficulté rencontrée par la traductrice réside dans l'oralité à travers les nombreux dialogues du roman qui passent par différents niveaux de langue. Dans ce roman, dont l'intrigue se déroule parmi les colons et la communauté noire du XIX^e siècle, comment rendre le parler des Noirs de l'époque sans tomber dans les clichés qui auraient fait « petit nègre »? La traductrice a dû trouver le moyen de rendre l'anglais approximatif des esclaves sans pour autant les infantiliser. « Il y avait des fautes de conjugaison, il y avait toutes sortes d'erreurs, alors je me suis dit, bon, il faudrait qu'il y ait quelque chose d'équivalent en français, alors je me suis mise à éluder, par exemple : "je veux pas"... ne pas mettre les deux parties de la négation » explique-t-elle. Elle lit en traduction le best-seller d'Alex Haley, *Racines*, et constate que la traductrice a utilisé le

même procédé. Elle s'aperçoit aussi avec étonnement que tout n'a pas été traduit du roman et, dans la version qu'elle lit, certains chapitres même, sont manquants. « (...) peut-être qu'ils avaient trop de liberté, les traducteurs. Il ne me viendrait jamais à l'esprit de ne pas traduire une phrase, même. La fidélité, c'est très important pour moi. » (Noël : 2013). Autre qualité fondamentale d'un bon traducteur, selon Carole Noël, la discipline et la capacité de planifier le travail. Selon elle, le traducteur doit aussi adhérer à l'œuvre qu'il traduit. « Il faut aimer ce qu'on lit » confie celle qui a déjà refusé des propositions de traduction de romans par incapacité de s'identifier aux personnages.

« Peut-être que si j'étais plus jeune et que je commençais ma carrière de traductrice... peut-être qu'on n'a pas le choix, dans ce temps-là hein? (...) Ce livre que je ne voulais pas faire, peut-être que j'aurais été obligée de le faire pour manger. Parce que là, je suis retraitée, je peux accepter ou refuser, j'ai ce luxe-là, ce loisir-là. » (Noël : 2013).

Carole Noël choisit donc, jusqu'à un certain point, ses projets de traduction par affinité personnelle, mais aussi parce qu'elle en a les moyens matériels.

Quand Marie-Madeleine Raoult a confié la traduction d'*Aminata* à Carole Noël, elle ne lui a pas donné d'indications sur la manière dont le roman devait être traduit. La traductrice a commencé sa traduction sans savoir s'il y aurait coédition du livre en France. Elle affirme ensuite que la perspective, en cours de traduction, d'une publication en France ne l'a pas influencée. Mais elle précise se préoccuper du niveau de langue dans ses traductions; par exemple, elle évite l'introduction de québécoismes, sauf si le contexte culturel l'exige. Ce travail en amont, selon elle, lui épargne des demandes de changements ou de transformations de sa traduction. L'éditrice de Présence Africaine Éditions lui a même dit accepter très rarement une traduction québécoise telle quelle. « Ils m'ont demandé des changements très mineurs alors que je m'attendais à ce qu'ils euh...tripotent ma traduction et qu'ils changent des tournures, mais non » ajoute celle pour qui ce qui prédomine, c'est d'abord la fidélité au texte. La traductrice a réalisé jusqu'à sept versions de sa traduction et après un an passé à traduire le roman, elle avait développé un fort sentiment d'identification à l'héroïne. Depuis, sa traduction a été saluée par la critique, mais aussi par l'auteur Lawrence Hill qui a soutenu publiquement que la traductrice avait ajouté de la féminité à *Aminata*. « Je ne sais pas trop comment il peut affirmer une telle chose, nous dit la

traductrice, mais c'est assez flatteur, et c'est peut-être le signe que je n'ai pas trop mal réussi », conclut Carole Noël.

Nous sommes ici devant un cas de coédition somme toute assez harmonieuse. Il est intéressant de noter que l'éditrice insiste sur ses choix, plutôt que sur ses contraintes d'édition, par exemple, quand elle raconte avoir contacté des éditeurs importants avant de publier chez Présence Africaine Éditions. Le roman *The book of Negroes* est un grand succès de librairie au Canada avec plus d'un demi-million d'exemplaires vendus. C'est par hasard, dans une librairie, que l'éditrice québécoise prend connaissance de l'existence du roman avant de le sélectionner pour une traduction. L'éditrice, après avoir acquis les droits du livre, en confie la traduction à Carole Noël, une traductrice qu'elle sait sensible aux univers féminins et dont elle connaît les recherches sur l'Afrique. La traductrice s'approprie l'univers personnel de l'héroïne et se plonge dans le contexte culturel de l'époque. Sans savoir qu'il y aura coédition en France, elle écrit dans un français « universel ». Cela peut s'expliquer par sa formation et sa carrière universitaires, mais aussi parce qu'elle écrit pour être lue et comprise d'un public le plus vaste possible.

Malgré un partenariat qui semblait gagnant au départ, du moins aux yeux de l'éditrice, Aminata recevra un succès mitigé outre-Atlantique, selon l'éditrice, sans doute moins en raison de la qualité de la traduction et du travail d'édition qu'au positionnement spécialisé de la maison Présence Africaine Éditions.

2.2 L'analyste, un cas de coimpression

2.2.1 Notes sur le livre

Le roman *The speaking Cure* de David Homel a été publié en version originale anglaise chez l'éditeur de Vancouver Douglas & McIntyre en 2003. La publication en anglais a été subventionnée par le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des Arts de Colombie-Britannique et le Gouvernement du Canada par le biais du Programme de développement de l'industrie du livre. Le roman a ensuite été publié en 2003 en français sous le titre de *L'analyste*, simultanément au Québec et en France chez Leméac/Actes sud dans une traduction de Lori Saint-Martin et Paul Gagné.

David Homel est un écrivain juif montréalais, né à Chicago en 1952 de parents d'origine ukrainienne et lituanienne. Après des études littéraires aux États-Unis, en France et au Canada, il s'est établi à Montréal. David Homel s'est d'abord fait connaître comme journaliste et traducteur du français à l'anglais. Il a entre autres traduit les œuvres de Martine Desjardins, Daniel Pennac, Louis Caron, Robert Lalonde et Christine Brouillet. Il a remporté en 1995 le Prix du Gouverneur général pour sa traduction de *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* de Dany Laferrière.

David Homel a publié (en date de 2013) six romans qui ont reçu un bon accueil critique, le plus récent étant *Midway*, devenu *Le droit chemin* publié en français dans une traduction de Sophie Voillot. Aux fins de cette recherche, nous avons étudié son roman précédent, *L'analyste*, dont la version originale anglaise, *The speaking Cure*, a remporté le prix Hugh MacLennan. Il est à noter que des portions du texte publié en traduction sont absentes de la version finale anglaise, car la traduction a été effectuée en parallèle à la finalisation de l'édition de l'original. Contrairement au cas précédent, c'est rigoureusement le même livre qui a été publié en France et au Québec.

Les trois grands thèmes du roman s'articulent autour de la dictature, de la politique et des amours interdites. (Homel : 2003, 1^{re} de couverture). L'intrigue prend place à Belgrade au moment de l'éclatement de la Yougoslavie. Jovic (Aleksandar, en français), un psychologue clinicien, voit ses compétences réquisitionnées par le nouveau régime de Slobodan Milošević pour prendre soin des rescapés de la ligne de front atteints de choc post-traumatique. Ce qu'il apprendra d'eux, plus particulièrement du Soldat n° 13, et de Tania, une femme mi-victime, mi-bourreau, l'amènera à remettre en question ses croyances et ses compétences professionnelles.

L'analyste est avant tout un roman sur la guerre et sur son impact destructeur sur la vie des victimes et des bourreaux. On y explore entre autres la manière dont les victimes de situations de guerre tentent de trouver une forme de normalité dans le chaos. David Homel met également en lumière la confrontation entre le personnel et le politique et démontre jusqu'à quel point la réalité en ce domaine dépasse toute forme de compréhension théorique

des conflits de guerre. C'est également un livre sur la nature du pouvoir et l'altération de la perception de la réalité par l'être humain confronté à des situations de crise.

De manière plus précise, disons que les grands conflits ethniques qui opposent Serbes, Croates et musulmans servent de toile de fond au récit. Le domaine médical est également exploré dans le livre : la psychiatrie, la médecine légale et la maladie qui affecte le fils du héros ponctuent l'histoire. La psychologie et la psychanalyse, surtout tout ce qui tourne autour du syndrome de stress post-traumatique, y occupent beaucoup de place. Le vocabulaire médical a sans doute constitué une difficulté particulière pour les traducteurs. Sur le front politique, la dictature et la répression qu'elle exerce sur les militaires et les civils est présente en filigrane, dans les comportements des protagonistes. Par exemple, le héros ne fait pas de photocopies car tout est contrôlé et il utilise de bons vieux carbones. Les guerres, le socialisme et l'amour jalonnent ce roman qui illustre la dégringolade d'un homme en même temps que celle de son pays.

2.2.2 Le point de vue des traducteurs

Lori Saint-Martin et Paul Gagné sont parmi les traducteurs littéraires les plus prolifiques au Québec. À ce jour, ils ont traduit environ 70 ouvrages dont près de la moitié ont également été publiés en France (entretien Lori Saint-Martin et Paul Gagné, le 6 septembre 2013, Montréal).

Lori Saint-Martin enseigne la littérature à l'UQÀM où elle a été la première professeure embauchée par le Département d'études littéraires, en 1991, pour y développer un axe de recherche et d'enseignement en études féministes. Elle a publié deux recueils de nouvelles, un roman, quelques livres savants et des articles dans les domaines de la littérature québécoise et des études féministes. Elle agit également comme lectrice aux éditions du Boréal. Paul Gagné est titulaire d'une maîtrise en littérature française de l'Université Laval. Après avoir été traducteur à Toronto et à Montréal, il se consacre désormais à la traduction littéraire. Il est aussi membre agréé de l'Association des traducteurs et interprètes de l'Ontario (ATIO). Ensemble, ils ont obtenu le prix John-Glassco en 1993, le prix de la

traduction de la QWF en 2004, 2006 et 2008 et le Prix littéraire du gouverneur général pour la traduction en 2000 et 2007.

Ce duo de traducteurs est sollicité par les éditeurs avec lesquels ils ont créé des liens au fil du temps et ils acceptent la plupart du temps les projets qui leur sont proposés. Il leur arrive de refuser des projets qui ne font pas partie de leur domaine de compétence, car selon Lori Saint-Martin, il ne serait pas professionnel pour eux de les accepter. Mais il arrive aussi aux traducteurs de refuser des projets pour d'autres raisons.

« Parfois, des livres pour des raisons esthétiques ou idéologiques, on ne voulait pas toucher. Il y avait un roman un moment donné qui parlait très, très mal de l'université, or, moi je suis universitaire et j'aime l'université. Je n'avais pas envie d'avoir ça dans la bouche, là, vous voyez ce que je veux dire. »
(Saint-Martin : 2013).

Pour eux, chaque livre est une expérience unique, même dans le cas d'un auteur qu'ils ont déjà traduit. « Il est important de faire toujours comme si c'était la première phrase, le premier jour et en même temps, on a plus de métier qu'avant, mais il ne s'agit pas de compter là-dessus. » (Saint-Martin : 2013).

Lori Saint-Martin et Paul Gagné traduisent en duo. Il fait le premier jet qui est ensuite relu par sa collègue, qui compare la première version à l'original anglais. Ils envoient ensuite d'éventuelles questions à l'auteur. De leur propre aveu, ils ne négocient pas les points de détail. Pour des questions de rentabilité et de respect des échéanciers, ils ne s'attachent qu'aux principaux problèmes. Ils ne discutent dorénavant que des difficultés de traduction qui leurs sont nouvelles. Leurs mandats de traduction doivent généralement être effectués à l'intérieur de six mois et il leur est arrivé de devoir boucler une traduction en deux ou trois mois. Les délais, selon Saint-Martin et Gagné, sont de plus en plus courts. Dans ces circonstances, le fait de travailler en duo représente à leurs yeux un avantage.

Depuis leurs débuts, ils remarquent que les conditions de travail des traducteurs se sont améliorées. Ils soulignent le fait que les traducteurs canadiens sont mieux payés que les traducteurs français et qu'il y a davantage de coédition. « Nous, quand on a commencé, il y avait très peu de traductions québécoises qui étaient reprises en France. » (Saint-Martin : 2013). Au fil de leurs parcours de traducteurs, Saint-Martin et Gagné ont déjà reçu un mandat

de traduction pour un livre uniquement destiné au marché français. Paul Gagné nous a expliqué à quel point cette expérience a été différente de celle d'une traduction pour le Québec ou en vue d'une coédition.

« Nous avons déjà fait une traduction directement pour la France et là, j'ai vraiment eu l'impression d'être en vacances, parce que ce n'était pas compliqué. S'il y avait *Variety Store*, je ne me posais pas de question c'était une Supérette...je ne me demandais pas, si je mets dépanneur, c'est trop québécois, si je mets supérette c'est trop français, alors (en d'autres circonstances, je me serais dit) je vais mettre magasin du coin. » (Gagné : 2013).

Quand il utilise « magasin du coin » dans une traduction, au lieu par exemple de *Variety Store*, c'est que Paul Gagné sait qu'il traduit à la fois pour la France et le Québec. Il traduit « pour le Groenland », nous a-t-il dit quand il utilise des termes « *mid-atlantic* ». Il cite l'exemple du terme « bleuets » pour *blueberries*.

« Dans le cas de « bleuets », avec Lori, on y va pour petits fruits. Dans un dialogue, mettre dans la bouche d'un Québécois des myrtilles, ça ne se dit pas. Mais alors, il faudrait mettre une note à ce moment-là parce qu'ils vont se demander pourquoi on mange de la confiture de fleurs parce que les bleuets pour (les Français), c'est des fleurs. » (Gagné: 2013).

Le duo de traducteurs évalue tout au plus à une cinquantaine le nombre d'expressions et de termes, toujours les mêmes, qui sont sujets à varier entre la traduction québécoise et la publication dans le marché français. Les traducteurs nous citent quelques exemples : tourne-disque et pick up; pull et chandail; morue et cabillaud. « Si on pouvait éliminer stationnement, bleuets, le comptoir de la cuisine et une dizaine d'autres, on réglerait les trois quarts du problème » explique Lori Saint-Martin. Ce qui l'amène à préciser que les changements faits aux traductions en vue de leur publication en France sont, somme toute, mineurs, car ils ne touchent qu'une toute petite partie du texte. La langue, la grammaire et la syntaxe des traductions initiales restent intacts, selon Saint-Martin, qui estime que les pratiques de coédition ne changent pas fondamentalement la forme du texte.

Toujours selon Saint-Martin et Gagné, il faut faire la différence entre ce qui est fait par les traducteurs et la normalisation qui peut être opérée par la suite. Il arrive à Lori Saint-Martin et Paul Gagné de devoir négocier pour garder des éléments de leurs textes et à la toute fin, de

devoir céder. « Parce que si l'éditeur français a du pouvoir par rapport à l'éditeur québécois en général, n'importe quel éditeur a plus de pouvoir que n'importe quel traducteur. Il y a plusieurs échelons à l'intérieur de tout cela et l'échelon le plus bas, c'est le traducteur » selon Lori Saint-Martin. Comme certains de leurs collègues avec lesquels nous nous sommes entretenus dans le cadre de cette recherche, Lori Saint-Martin et Paul Gagné soulignent qu'une grande difficulté pour les traducteurs constitue la langue de la rue, surtout les jurons et les sacres. Selon eux, les Français et les Québécois ne jurent pas de la même façon et c'est presque irréconciliable dans une traduction.

Ces traducteurs ont-ils au fil du temps adopté des comportements « internationalistes »? Ils avouent éviter systématiquement certains termes, cela dans les deux sens. Par exemple, Paul Gagné n'utilisera pas de termes d'argot français dans ses traductions comme « toubib » et « flic ». Dans l'autre sens, il n'utilisera pas facilement le québécisme « dépanneur » non plus. Mais selon sa collègue Lori Saint-Martin, certains choix découlent parfois de la commande de l'éditeur.

Quant au *mid-atlantic French*, les deux traducteurs répondent spontanément que c'est une notion qui n'existe pas vraiment. Pour eux, il n'y a qu'une langue française internationale. Ils ajoutent que certains éditeurs tiennent plus que d'autres à cet aspect international. Certains, a contrario, n'enlèveront pas le terme « dépanneur » si, d'aventure, les traducteurs l'utilisaient dans une de leurs traductions. Pour Lori Saint-Martin, le marché français n'est pas réfractaire aux traductions québécoises. Elle cite en exemple le fait que deux de leurs traductions se sont retrouvées parmi les finalistes au Prix Fémina étranger : *Cartes postales de l'enfer* de Neil Bissoondath et *La veuve* de Gil Adamson.

« Ça veut dire qu'ils n'ont pas de problème avec les traductions québécoises, au contraire (...) ce qui veut dire que... est-ce que les traductions québécoises sont lisibles en France...oui. Elles sont lisibles, elles se sont rendues loin. »
(Saint-Martin : 2013).

Les traducteurs ont intégré des réflexes pour être lus. Ils répondent donc à la norme opératoire établie, ou dominante, selon les catégories de Gideon Toury. Et tout comme certains participants à cette recherche, Saint-Martin et Gagné soulignent que les éditeurs ne leur soumettent pas toujours les changements qu'ils apportent à leurs traductions. « Ils

considèrent qu'ils ont acheté la traduction et puis après, non, non, ce n'est pas aussi civilisé que ça les rapports entre les éditeurs » affirme Paul Gagné. Et Lori Saint-Martin précise : « Souvent, ils ne les soumettent pas, au contraire... ils prennent ça un peu comme un point de départ. »

Le problème est plus crucial, selon Lori Saint-Martin, quand le contexte culturel est en jeu. Par exemple, si on veut faire passer le terme « lycée » dans un contexte nord-américain où c'est le terme « école secondaire » qui correspond à la réalité.

À la question de savoir si les traducteurs ont observé une attitude de supériorité des traducteurs français sur les traducteurs québécois, Lori Saint-Martin observe que c'est de moins en moins le cas en raison de la présence de coéditions. « Je dirais que la réalité de la coédition est telle qu'ils ne peuvent plus tellement dire ça parce qu'ils rachètent constamment des traductions », précise-t-elle.

Quant à leur position relativement à l'œuvre à traduire, les traducteurs se considèrent au service du livre, du texte à traduire. « L'invisibilité du traducteur, c'est l'invisibilité de la traduction » souligne Paul Gagné. Pour Lori Saint-Martin, le traducteur est au service du lecteur et du livre.

« Ce sont là les deux points de contact. Les lecteurs doivent avoir une expérience du livre qui ressemble le plus à celle qu'a eue le lecteur de l'original. Il faut que ce soit aussi lisible que l'original, mais pas plus, c'est-à-dire que si l'original est obscur et compliqué, faut pas simplifier non plus... le même degré de lisibilité. » (Saint-Martin : 2013).

Les traducteurs, à l'occasion, défendent le style d'un auteur et se porteront à la défense de ce qui est important, stylistiquement, dans un livre. Mais il s'agit moins pour eux de défendre l'auteur lui-même que son projet, son propos.

Au fil de notre entretien, les traducteurs font indirectement référence au capital symbolique du domaine littéraire français comparativement à celui du Québec. Paul Gagné, par ce commentaire spontané, révèle les inégalités qu'il perçoit entre le Québec et la France dans le milieu littéraire : « Ce que je trouve frustrant, c'est que les questions que vous nous posez, il n'y a pas un traducteur français qui se les pose. (...) Eux, ils s'en foutent du Québec (...) ».

Sa collègue Lori Saint-Martin abonde dans le même sens. Pour elle, les traductions françaises de romans canadiens anglais, par exemple, même destinées au marché mondial, sont faites pour les Français.

« (...) des traductions françaises qui circulent ici tout le temps et pour qui l'auteur, mettons, américain, canadien anglais, ils ne se posent jamais de question. Pour eux, ils traduisent ça, très argotique. Il va y avoir des toubibs, il va y avoir des lycées (...). Tout ce qu'ils veulent et jamais ils ne se tourmentent avec ça au contraire. Donc, ça, c'est clair que c'est un rapport colonial. » (Saint-Martin : 2013).

Et Lori Saint-Martin de citer une table ronde à laquelle elle a participé et où différentes traductions étaient commentées. Un auteur présentait la traduction française d'un roman en soulignant que la personne était effectivement un peu aveugle à la réalité du Québec. Dans une correspondance avec la traductrice du texte, cette dernière avait précisé qu'elle ne connaissait pas la réalité québécoise et qu'elle n'avait pas à la connaître « ...parce que de toute façon il n'y a qu'une seule langue française qui est bonne pour tout le monde, de citer Lori Saint-Martin. Alors, c'est un peu ça le ton, ajoute-t-elle, un ton très altier, finalement, très sûr de soi, bon, voilà. Et c'est un ton qu'un traducteur québécois n'adoptera jamais ». Et Paul Gagné d'abonder dans le même sens. « Et on achète encore beaucoup de traductions toutes faites ici, même les éditeurs québécois prennent des traductions *Made in Paris* et je ne pense pas que les traducteurs acceptent volontiers de modifier leur texte pour les besoins du Québec. »

Selon Lori Saint-Martin, les véritables coéditions, celles faites conjointement dès le départ, sont devenues assez rares. Selon Paul Gagné, la coédition « c'est compliqué, puis on entre dans des rapports de force. Ce ne sont pas toujours des questions purement littéraires, là. C'est des questions juridiques et puis, à mon avis, c'est des *power trips* ». Dans leur pratique de traducteurs, Saint-Martin et Gagné ont observé que pour les éditeurs français, du moins ceux avec lesquels ils ont fait affaire, la langue parisienne est perçue comme meilleure que la langue québécoise. Cette culture, selon la traductrice, vient entre autres du poids économique des éditeurs français comparativement à leurs homologues québécois. « Parfois il y a des cas où c'est comme une petite guerre entre les deux éditeurs. Même s'ils collaborent, ce n'est pas toujours sur un pied d'égalité. » (Saint-Martin : 2013).

En résumé, si Saint-Martin et Gagné reconnaissent que la coédition entraîne ses difficultés, lexicales, entre autres, elle a quand même de bons côtés selon eux, dont le fait de fournir davantage de travail aux traducteurs et donc, de permettre indirectement une plus grande professionnalisation du métier. « Maintenant, il y a des gens qui traduisent vers le français et qui ont un bon volume, qui peuvent vivre avec ça et c'est très bénéfique. Ça a aussi donné de la visibilité aux traducteurs québécois. » (Saint-Martin : 2013). Selon elle, le fait pour les auteurs canadiens anglais de savoir qu'ils seront diffusés en France les rend plus susceptibles de choisir un traducteur québécois.

Chapitre 3 – *Joueur_1*, des changements terminologiques

3.1 Notes sur le livre

Le livre *PlayerOne, What is to Become of Us (A Novel in Five Hours)* de Douglas Coupland a été publié en anglais en 2010 chez l'éditeur torontois House of Anansi Press. L'ouvrage a été publié dans le cadre des conférences Massey, parrainées par la radio de CBC, House of Anansi Press et le Collège Massey de l'Université de Toronto. Il est intéressant de noter, tel que mentionné en première page du roman en anglais, que les conférences Massey ont été créées en 1961 en l'honneur de Vincent Massey, ancien gouverneur général du Canada, pour donner une tribune aux principaux penseurs contemporains qui se penchent sur les problèmes de notre temps. Le roman a ensuite été publié chez Hurtubise en 2011, dans la collection Texture, dans une traduction française de Rachel Martínez. La traduction a ensuite été reprise par l'éditeur Au Diable vauvert pour la France en 2011. Pour la publication du livre en anglais, l'éditeur House of Anansi a reçu l'aide du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts de l'Ontario et du Gouvernement du Canada par le biais du Fonds du livre du Canada.

L'auteur, Douglas Coupland, est né en 1961 en Allemagne sur une base militaire de l'OTAN. Quatre ans plus tard, sa famille rentre au Canada et s'installe à Vancouver où l'auteur vit toujours. Dans sa jeunesse, Douglas Coupland étudie la physique à l'université McGill où il passe deux ans avant d'étudier la sculpture à l'institut d'art et de design Emily Carr. Il travaille ensuite en Europe et au Japon, rentre au Canada, puis commence à écrire sur la culture populaire dans les médias. Cet intérêt se concrétise dans un essai qui lui vaudra la reconnaissance internationale *Generation X : Tales for an Accelerated Culture*, publié en 1991 et qui consacrera le terme « Génération X ». Si nous abordons avant tout, aux fins de ce mémoire, le travail de Coupland comme écrivain, il faut tout de même souligner la polyvalence de l'artiste qui est aussi plasticien et designer.

Le roman reprend des thèmes abordés dans *Génération X*, c'est-à-dire la dépersonnalisation à l'ère des médias numériques et de l'individualisme ambiant. Coupland aborde les grandes

crises contemporaines et s'interroge, surtout, sur l'avenir de l'espèce humaine. Le roman est truffé de flashes tirés de l'imaginaire populaire et de clins d'œil au ridicule de certains choix personnels sur fond d'humour grinçant.

Joueur_1 met en scène quatre personnages, chacun à un tournant de sa vie, qui se rencontrent au moment d'amorcer ce qu'ils croient être une vie meilleure. Karen, une mère célibataire venue rencontrer un homme qu'elle a connu grâce à Internet; Rick, un barman malheureux qui a décidé d'investir toutes ses économies dans un programme de croissance personnelle; Luke, un pasteur en fuite après avoir vidé les coffres de sa paroisse, ainsi que Rachel, une jeune femme atteinte de handicaps cérébraux qui l'empêchent de ressentir une certaine gamme d'émotions et qui ne souhaite qu'une chose : devenir un être humain normal. Une série de coïncidences les réunit dans le bar d'un hôtel d'aéroport. Pendant ce temps, à l'extérieur, le monde sombre dans le chaos.

Parmi les thèmes mobilisés dans le roman, la technologie occupe une bonne place. Les nouveaux médias, surtout les médias sociaux, agissent comme toile de fond à la vie sociale des personnages. Le matérialisme (qui accentue le dénuement de certains personnages), les dépendances (à l'alcool, aux drogues, aux médicaments, au jeu), les troubles de la personnalité, les icônes de la culture populaire : sudoku, émissions de télévision grand public comme *Jeopardy* et *Charlie's Angel*. Ces thèmes servent de trame à la grande question du livre : le sens de l'existence et l'avenir de l'humanité tourmentée.

Le vocabulaire des nouvelles technologies et des médias sociaux a demandé à la traductrice des recherches spécialisées. Plusieurs concepts créés de toutes pièces par l'auteur et désignés par des néologismes ont également demandé une forme d'adaptation. La traductrice a parfois choisi de les traduire intégralement, comme le révèle l'examen du lexique que l'on retrouve en fin de volume. Les niveaux de langue et les états psychologiques des personnages, dont les échanges tiennent parfois du chassé-croisé, ont également demandé une forme de vigilance de la part de la traductrice.

Comparons maintenant les objets-livres. La page couverture de l'édition québécoise diffère de celle de l'édition française. Le titre au Québec est accompagné de son sous-titre : *Joueur_1, ce qu'il adviendra de nous*, tandis qu'en France, la couverture ne porte que le titre

Joueur_1, le sous-titre n'arrivant qu'en page de grand titre. Les illustrations des pages couvertures des deux éditions ne sont pas les mêmes. Au Québec, une maquette de Thomas Csano orne la couverture tandis qu'en France, on y trouve un montage d'illustrations et de photos d'Olivier Fontvieille. Ni l'une ni l'autre n'est aussi explicite que l'illustration de la couverture de l'original quant au sujet du roman. Le crédit à la traductrice est mentionné sur la page de grand titre avec la différence que dans la version française, on ajoute (Canada) à la mention que l'ouvrage a été traduit de l'anglais par Rachel Martínez. Le livre ne porte pas le même ISBN au Québec et en France. Les droits sont détenus par Hurtubise pour la traduction en français et pour la diffusion en français en Amérique du Nord tandis que l'éditeur français détient les droits de son édition pour l'Europe en français.

Dans les deux éditions, on trouve un lexique des concepts et des néologismes employés dans le livre. En fait, il s'agit de la traduction du lexique figurant dans la version anglaise. La table des matières est la même dans les éditions québécoise et française. Dans la version publiée par Hurtubise, l'éditeur du livre, François Couture, présente la collection Texture. La quatrième de couverture au Québec ne porte qu'un court extrait du livre. En France, la quatrième donne le nom de l'auteur, le titre complet de l'œuvre, les crédits à la traductrice, une minibiographie de l'auteur, un résumé suivi d'un court commentaire sur le livre. Les différences entre les maquettes française et québécoise sont mineures et ne présentent que des points de détail que nous pouvons attribuer, du moins en partie, aux profils éditoriaux des maisons d'édition.

Les changements apportés par l'éditeur français à la traduction de Rachel Martínez sont relativement mineurs et sont surtout d'ordre terminologique. Dans la plupart des cas, ils visent à « franciser » des termes à connotation plutôt québécoise. La structure du roman, les titres de chapitres et la syntaxe n'ont, à toutes fins pratiques, pas été touchés. On note également quelques particularités typographiques, par exemple, l'écriture de nombres en chiffres ou en lettres.

Voilà quelques exemples de modifications que l'éditeur français a effectuées pour son public. Ces changements touchent des termes que les traducteurs ont l'habitude de voir modifier. Ce sont des changements que nous pourrions qualifier de culturels. Sauf peut-être quand il s'agit de nouvelles technologies où la France semble plus encline à garder les termes en anglais

qu'au Québec. L'utilisation de « médire » au lieu de « commérer » pourrait être interprétée comme un léger ennoblissement, tandis que « collations de bar » comparativement à « biscuits apéritifs » est une question purement culturelle tout comme l'utilisation de « porridge » au lieu de « gruau ».

Tableau 1 : Joueur_1, changements culturels

Original ¹	Éditions Hurtubise ²	Éditions au Diable vauvert ³
(...) – the only thing about her she can honestly say is her pantyhose! Probably not even pantyhose, as all of the DNA extracted from her cells would be inconnected (...) p. 4	(...) – le seul élément qu'elle peut honnêtement considérer comme étant elle -, translucide comme de la gaze et semblable à un <u>bas-culotte</u> , s'élèverait de ce tas informe. Un <u>bas-culotte</u> ? (...) p. 12	– le seul élément qu'elle peut honnêtement considérer comme étant elle -, translucide comme de la gaze et semblable à un <u>collant</u> , s'élèverait de ce tas informe. Un <u>collant</u> ? (...) p. 11
(...) to leave out some buckets and <u>mops</u> for those (...) p. 4	(...) laisser des seaux et des <u>vadrouilles</u> à ceux (...) p. 13	(...) laisser des seaux et des <u>serpillères</u> à ceux (...) p. 11
<u>Emails</u> pp. 6 – 23	<u>courriels</u> pp. 15 - 34	<u>mails</u> pp. 14 - 35
cellphones p. 20	<u>cellulaires</u> p. 30	<u>portables</u> p. 31
(...) the rear parking lot, where the women were milling about their cars and gossiping, most likely about him. (...) p. 65	(...) le <u>stationnement</u> arrière où les femmes se tenaient debout, près de leur <u>auto</u> , de toute évidence en train de <u>commérer</u> à son sujet. (...) p. 83	(...) le <u>parking</u> arrière, où les femmes se tenaient debout, près de leur <u>voiture</u> , de toute évidence en train de <u>médire</u> à son sujet. p. 89
noon hours p. 140	l'heure du <u>lunch</u> p. 169	l'heure du <u>déjeuner</u> p. 186
(...) ten kilos of Cajun-flavoured <u>bar snacks</u> containing (...) p. 92	(...) dix kilos de <u>collations de bar</u> à la cajun (...) p. 114	(...) dix kilos de <u>biscuits apéritif</u> à la cajun (...) p. 124
She'd been <u>driving</u> Caleb across the country (...) p. 110	Elle traversait le pays <u>en auto</u> pour y amener son mari (...) p. 135	Elle traversait le pays <u>en voiture</u> pour y amener son mari (...) p. 149
<u>oatmeal</u> p. 141	<u>gruau</u> p. 171	<u>porridge</u> p. 188
There's no <u>bottled water or club soda here</u> . p. 175	Il n'y a ni <u>eau embouteillée ni club soda ici</u> . p. 211	Il n'y a ni <u>eau minérale ni eau gazeuse</u> ici. p. 233
<u>bathub drain</u> p. 205	<u>drain du bain</u> p. 244	<u>siphon de la baignoire</u> p. 269

D'autre part, des termes, qui auraient été considérés comme des anglicismes ou des calques de l'anglais au Québec ont été substitués aux termes québécois dans la version française. Alors qu'au Québec, on parle de « nettoyeur » pour le nettoyage à sec, en France, on porte

¹ Douglas Coupland. Player One, What is to Become of Us, Toronto, House of Anansi Press, 2010.

² Douglas Coupland. Joueur_1, Ce qu'il adviendra de nous, traduction de Rachel Martinez, Montréal, Éditions Hurtubise, 2011 pour l'édition en français.

³ Douglas Coupland. Joueur_1, traduction de Rachel Martinez, Vauvert, Éditions au Diable vauvert, 2011.

ses vêtements au « pressing ». « Weekend » et « rock star » sont deux exemples supplémentaires de termes en anglais qu'utilise le public francophone ailleurs qu'au Québec.

Tableau 2 : Joueur_1, calques et anglicismes

Original	Éditions Hurtubise	Éditions au Diable vauvert
Makeovers p. 37	<u>Métamorphose beauté</u> p. 49	<u>Relooking</u> p. 52
(...) replaced by plastic dry-cleaning bags (...) p. 58	(...) avec des sacs du nettoyeur (...) p. 75	(...) avec des sacs du pressing (...) p. 81
(...) the rear parking lot, where the women were milling about their cars and gossiping, most likely about him. (...) p. 65	(...) le stationnement arrière où les femmes se tenaient debout, près de leur auto, de toute évidence en train de commérer à son sujet. (...) p. 83	(...) le parking arrière, où les femmes se tenaient debout, près de leur voiture, de toute évidence en train de médire à son sujet. p. 89
What else...Here's one : by the age of twenty, you know you're not going to be a <u>rock star</u> . By twenty-five, you know you're not going to be a dentist or any kind of professional. (...) p. 99	Autre chose...Voici: à vingt ans, on sait qu'on ne deviendra pas une <u>vedette rock</u> . À vingt-cinq ans, on sait qu'on ne sera pas un dentiste ni un quelconque professionnel. p. 122	Autre chose...Voici: à 20 ans, on sait qu'on ne deviendra pas une <u>rock star</u> . À 25 ans, on sait qu'on ne sera pas un dentiste ni un quelconque professionnel. p. 122

L'édition française de la traduction de Rachel Martinez a également subi quelques pertes tandis qu'une précision portant sur la machine distributrice a été perdue entre l'original et la traduction. Nous avons noté l'emploi d'un québécoisisme par la traductrice, « flyé » qui a été remplacé par « spécial » dans l'édition en France.

Tableau 3 : Joueur_1, pertes

Original	Éditions Hurtubise	Éditions au Diable vauvert
If Karen were to look <u>deep</u> into a sample cell, say a skin cell, it would become clear that only her DNA is actually <u>her</u> . p. 4	Si Karen observait <u>de près</u> une cellule échantillon, une cellule de peau par exemple, il serait évident que seul son ADN est vraiment <u>elle</u> . p. 12	Si Karen observait une cellule échantillon, une cellule de peau par exemple, il serait évident que seul son ADN est vraiment <u>elle</u> . p. 11
She peers over the <u>cigarette machine</u> through (...) p. 93 + p. 167	(...) empilées sur la <u>distributrice</u> contre la porte (...) p. 116 + p. 200	(...) empilées sur le <u>distributeur</u> contre la porte (...) p. 126 + p. 221
How corny and woo-woo and Eastern religion-y. p. 4	Comme c'est sentimental et <u>flyé</u> , et <u>oriental</u> ...p. 13	Comme c'est sentimental et <u>spécial</u> et <u>oriental</u> ...p. 11

Une quatrième catégorie de changements subis par la traduction pour l'édition en France est de nature idiomatique. Il s'agit de simples formulations syntaxiques. Dans le cas du deuxième exemple, il s'agit d'une réécriture tandis que le dernier exemple relève du vocabulaire usuel.

Tableau 4 : Joueur_1, idiomes

Original	Éditions Hurtubise	Éditions au Diable vauvert
Why am I tasting liver? p. 56	Pourquoi <u>ça goûte</u> le foie? p. 73	Pourquoi <u>ça a goût</u> de foie? p. 79
You're all of you praying a prayer - a prayer so deep and strong and insistent you hardly know you are praying it. p. 138	Vous êtes tous en train de prier avec une telle intensité, une telle force et une telle détermination que vous <u>avez à peine connaissance d'être en train de prier.</u> p. 167	Vous êtes tous en train de prier avec une telle intensité, une telle force et une telle détermination que vous <u>vous en rendez à peine compte.</u> p. 184
<u>captains</u> of industry p. 207	<u>patrons</u> d'industrie p. 247	<u>capitaines</u> d'industrie p. 272

Nous voyons que les changements apportés ne touchent qu'une petite surface du texte.

3.2 Le point de vue de l'éditeur

Les éditions Hurtubise HMH, qui ont publié la version française de l'ouvrage de Douglas Coupland, ont été fondées en 1960 par Claude Hurtubise. Le Québec est alors à l'aube de la Révolution tranquille, et la maison, dans cette atmosphère d'effervescence intellectuelle, entre dans le mouvement en créant la collection d'essais Constantes en 1961. Hurtubise est donc l'une des plus anciennes maisons d'édition encore en existence au Québec. Au fil du temps, ses éditeurs ont bâti un impressionnant catalogue, composé de romans, de nouvelles, de livres jeunesse, de beaux livres, d'essais et d'ouvrages pratiques. L'entreprise publie de 60 à 70 titres par année. Hurtubise HMH, selon l'éditeur Arnaud Foulon, publie une dizaine de traductions par année dont 95 % canadiennes anglaises. La maison publie également des œuvres de fiction originales en français.

Toujours selon Foulon (2013), on retrouve chez Hurtubise HMH au moins autant de coéditions que de cessions de droits. Les deux modèles sont encore très présents et la coédition se pratique surtout dans leurs livres illustrés où d'importantes économies d'échelle peuvent être réalisées à la production et surtout, à l'impression. Il précise que dans les livres noir et blanc, comme les romans et les essais, la cession de droits est plus facile à gérer. Cela dit, l'éditeur est partagé quant aux avantages de la coédition. Pour lui, elle représente certes un avantage financier à l'étape de la production des livres et aussi pour le rayonnement des œuvres, quand l'éditeur partenaire est sérieux. D'autre part, les contraintes

d'échéance de calendrier, lorsque le livre est coimprimé, peuvent poser de sérieux problèmes de coordination entre les maisons d'édition.

« On peut imprimer sept-huit langues en même temps pour un livre couleur, donc ça oblige les différentes maisons d'édition à imprimer selon le même échéancier à la même date chez le même imprimeur; donc l'avantage est financier; ça permet de faire un livre quatre couleurs et de le vendre 25 \$; alors que si on l'avait fait sans la coédition, on le vendrait 39 \$, ça, c'est l'avantage. Après ça, l'inconvénient, c'est que ça oblige les différentes maisons d'édition et leurs départements de production à calibrer leurs horaires en commun et ça, c'est difficile. » (Entretien en personne avec Arnaud Foulon, le 29 octobre 2013, Montréal).

Une fois les ententes de coédition ou de cession de droits établies, le reste est basé sur la connaissance du partenaire et la relation de confiance établie. Foulon tient pour acquis que l'éditeur avec lequel il travaille diffusera correctement le livre. Il avoue que c'est plus facile avec les éditeurs avec lesquels il travaille depuis plusieurs années, mais qu'il continue de développer des relations avec de nouvelles maisons avec lesquelles HMH aurait éventuellement avantage à s'associer.

« Ce qui est important, c'est d'établir une relation avec un éditeur dans lequel on a suffisamment confiance... pour la suite de la publication, mais aussi pour le rayonnement (lire : du livre). » Foulon : 2013).

Dans le cas du roman à l'étude, *Joueur_1* de Douglas Coupland, l'éditeur anglais House of Anansi Press a cédé les droits à deux maisons francophones séparément, Hurtubise HMH pour l'Amérique francophone et Au Diable vauvert pour l'Europe en français. Ensuite l'éditeur français s'est entendu avec Hurtubise pour l'utilisation de la traduction française de Rachel Martínez. « Donc nous, on est intervenus seulement au niveau de la traduction, on n'est pas intervenus au niveau des droits » explique Foulon.

Quant au choix de publier *Joueur_1* en traduction, l'éditeur l'explique en partie parce que sa maison avait une petite histoire de publication de livres produits dans le cadre des Conférences Massey et également pour un coup de cœur qu'a éprouvé l'éditeur François Couture pour le livre de Coupland. Le sujet du roman, qui comporte « une grande partie de réflexion sur la société » a également pesé dans la balance, nous a expliqué Arnaud Foulon. Toujours selon l'éditeur, l'une des principales difficultés de ce texte réside dans la présence

de cinq temps différents selon les personnages, une construction qui demande de la constance de la part du traducteur.

Pour ce qui est de la coédition de la traduction, comme pour les autres romans à l'étude dans cette recherche, l'éditeur français devait soumettre tous les changements au propriétaire de la traduction, ici Hurtubise HMH, une particularité qui, selon Arnaud Foulon, n'a pas été respectée.

« Selon le contrat, ils devaient nous soumettre toutes les virgules qui sont changées, mais ce n'est pas ce qui est arrivé du tout. (...) Ils nous ont expliqué la démarche qu'ils allaient appliquer dans le cadre d'un courriel, je me rappelle qu'ils ont cité l'exemple de stationnement/parking, c'en est un qui nous a été mentionné, mais ils ne nous ont pas montré chaque changement sur chaque page qu'ils ont fait, alors qu'ils devaient le faire. » (Foulon : 2013).

De plus, quand le livre français est sorti, l'éditeur québécois a dû demander des exemplaires pour sa propre gouverne ainsi que celle de sa traductrice.

Arnaud Foulon précise d'autre part que si sa maison cède beaucoup de traductions à des coéditeurs, chaque projet est un cas particulier. Certains coéditeurs effectuent beaucoup de changements tandis que d'autres en font très peu. En cette matière, l'éditeur opte pour le pragmatisme : dans les cas où les œuvres sont très localisées, il accepte le fait que certains termes doivent être mis en situation. Mais dans le cas du roman de Coupland, il estime que la langue était suffisamment internationale pour que la réécriture ne soit pas nécessaire. Un Français, à ses yeux, va très bien comprendre ce qu'est un stationnement.

« Il n'y a aucune raison de changer stationnement pour parking, ajoute-t-il, (...) chez une maison comme Diable vauvert, par exemple, c'est pas une maison comme Grasset ou Seuil où eux, là, ils ont souvent des impressions de grande maison française ou eux, ont tendance encore plus à intervenir. » (Foulon : 2013).

Arnaud Foulon attribue ces réflexes à un manque de confiance des éditeurs français envers l'édition au Québec. Sans aller jusqu'à parler de chauvinisme, l'éditeur évoque un certain doute de la part de ses interlocuteurs français au sujet du professionnalisme de l'édition d'ici. Il ne cache pas que certains changements effectués par l'éditeur français sans consultation avec le traducteur et l'auteur « peuvent vexer ». Selon son expérience, les éditeurs français

hésitent, dans certains cas, à faire part aux auteurs et aux traducteurs québécois des changements qu'ils aimeraient apporter à leurs textes par crainte d'obstruction de leur part. Une attitude peut-être fondée si on se réfère au premier cas étudié où deux changements de temps de verbes ont été refusés.

Quand il parle de modifications apportées aux traductions, Arnaud Foulon glisse sur les particularités de certains univers culturels, qui sont, selon lui, à respecter. S'il trouve normal que l'on apporte certains changements linguistiques, d'autres changements appauvriraient les œuvres. « Et un Français qui achète un livre qui se passe sur le Plateau Mont-Royal, faudrait qu'il s'attende à ce qu'il y ait un certain régionalisme dans le discours. » (Foulon : 2013).

Selon lui, les Québécois sont plus ouverts que les Français à des univers culturels autres que le leur. Il attribue cette attitude au plus grand rayonnement à l'étranger des produits culturels français, comparativement aux Québécois. Il cite l'exemple du cinéma français, beaucoup plus diffusé au Québec que le cinéma québécois en France, par exemple. Malgré tout, Arnaud Foulon respecte les changements qu'un éditeur pourrait vouloir faire en fonction de son marché, mais il lui attribue du même souffle le respect de l'univers culturel des romans traduits. Il donne comme exemple un livre traduit par Char Arbough, *The Art of Fielding*, qui se passe dans le monde du baseball.

« Ça a été traduit par Lattès en France par des gens qui visiblement ne connaissent pas bien le baseball. (...) Je ne dirai pas que la traduction n'est pas bonne, mais il y a un aspect technique que le traducteur ne contrôle pas. L'erreur ne revient pas nécessairement au traducteur, selon moi, mais à l'éditeur (...) je ne dirais pas qu'elle est moins bonne... (...) il y a de très bonnes traductions au Québec et il y en a de mauvaises. En France, il y a de très bonnes traductions et aussi des mauvaises. On ne peut pas faire de généralités. » (Foulon: 2013).

Selon Arnaud Foulon, les conditions de travail des traducteurs français comparativement aux traducteurs canadiens ont un impact sur les traductions. Selon lui, un traducteur français peut toucher un cachet, pour une traduction littéraire, de 30 % moindre que celui de son homologue québécois. Nous reviendrons sur ce point dans la deuxième partie du chapitre cinq.

« Donc, le fait d'être mieux payé qu'en France, je dirais que ça amène un souci d'exactitude et de recherche, peut-être que ça permet plus d'aller faire des recherches à la bibliothèque, de chercher de l'information. » (Foulon : 2013).

Parmi les normes qui agissent dans le choix des œuvres à publier, que ce soit comme original ou en traduction, Arnaud Foulon croit que ce sont davantage les thématiques à l'œuvre dans les textes qui prédominent, plutôt que la forme. Le lecteur s'intéressera davantage au sujet du livre qu'à la narration. « C'est-à-dire que ce n'est pas la manière, ce n'est pas la forme du livre qui fait en sorte qu'un livre va plaire ou non au lecteur français, c'est le fond, c'est l'intérêt, c'est l'attachement au personnage, c'est l'histoire qui est contée. » (Foulon : 2013). Et il donne l'exemple des romans à grand tirage de Michel David, ancrés dans une réalité bien québécoise avec des dialogues colorés, mais dont la portée du récit est universelle et dans lesquels les Français ont apporté peu de changements.

Au même titre qu'il donne des indications aux réviseurs, Arnaud Foulon donne parfois des directives aux traducteurs, surtout dans le respect du ton qui a plu au lecteur de l'original. Mais s'il lui arrive d'orienter les traducteurs sur l'essence de l'œuvre, l'éditeur affirme ne jamais donner d'indications au traducteur en vue d'une éventuelle coédition en France, par exemple. Et si le choix de Hurtubise s'est porté sur Rachel Martínez pour la traduction de *Joueur_1*, c'est en raison de son expérience dans le domaine des essais. Parce que selon l'éditeur, l'œuvre de Coupland recèle plusieurs caractéristiques de ce sous-genre littéraire.

3.3 Le point de vue de la traductrice

Après des études en linguistique à l'université McGill et un certificat en traduction à l'Université de Montréal, Rachel Martínez a surtout travaillé en communications dans le domaine des arts. Depuis 1999, elle se consacre exclusivement à la traduction. Elle est membre de l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec (OTTIAQ) et de l'Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada. Rachel Martínez a traduit une quinzaine d'ouvrages dans des domaines variés : arts visuels, récit, biographie, essai et littérature jeunesse. Elle a remporté, en 2005, le Prix du Gouverneur général pour sa traduction française de *Glenn Gould, une vie* (Boréal, 2004).

Malgré un prix et une belle carrière comme traductrice de littérature jeunesse, d'essais et autres ouvrages, Rachel Martínez affirme ne pas refuser de contrats. Elle cite un échange avec d'autres traducteurs qui croyaient, parce qu'elle n'avait pas signé de traduction d'œuvre de fiction depuis un moment, qu'elle était inactive. Cela parce que la traduction d'essais, de récits et de livres jeunesse n'est pas considérée sur le même pied que celle des romans, selon Martínez, qui révèle, dans ce commentaire, le capital symbolique plus élevé du traducteur littéraire, plus particulièrement celui d'œuvres de fiction. De plus, la traductrice ne se réclame pas d'une appartenance au milieu universitaire, comme certains de ses collègues. Elle confie être arrivée à la traduction littéraire par chance et aussi par nécessité. Lorsqu'elle prend contact avec l'œuvre à traduire, avant même d'amorcer son travail, Rachel Martínez dit s'interroger sur le récepteur du livre, en particulier lorsqu'il s'agit d'un essai. D'emblée, la traductrice admet que son comportement de traduction est influencé par la possibilité que le roman soit vendu en France.

Dans le cas du roman à l'étude *Joueur_1*, par contre, la traductrice ne s'est pas attachée à la possibilité d'une diffusion du livre à l'étranger. « Je ne l'ai pas traduit dans l'optique que ce serait vendu à l'étranger » nous a dit Rachel Martínez. Avec son éditeur, elle a dit surtout travailler sur le ton du roman. Elle traduit un premier chapitre, puis demande l'avis de l'éditeur sur ce premier segment du travail. « En fait, l'éditeur me guide beaucoup pour le ton » nous a-t-elle expliqué. La structure du roman de Coupland est faite des voix de cinq personnages qui se succèdent comme narrateurs. Pour ce roman, elle affirme avoir eu des contacts directs avec l'auteur, Douglas Coupland, même si elle avoue avoir parfois eu des difficultés à le joindre.

Membre de l'Association des traducteurs littéraires de France, Rachel Martínez a un temps songé à exercer son métier dans le marché français mais elle a abandonné devant les faibles émoluments et la lourdeur de la bureaucratie. « Finalement, je me rends compte que ça marchera pas parce que, d'abord, ils sont très mal payés. (...) Pis c'est toute une gestion... » (Martínez : 2013). Ensuite, elle s'est trouvée confrontée au fait que les éditeurs français croient selon elle souvent, à tort, que leur lectorat n'est pas prêt à recevoir des traductions québécoises, ce qui tranche avec la perception des traducteurs Saint-Martin et Gagné. Elle cite l'exemple d'âpres discussions avec une éditrice française sur le terme *residential schools*, pour désigner les pensionnats. Dans le contexte autochtone, il s'agissait de

pensionnats indiens. Ce terme a suscité d'intenses discussions et des argumentations, qu'elle a parfois trouvées ardues. La traductrice admet avoir parfois perçu, dans le ton des argumentations avec ses vis-à-vis français, une forme d'impérialisme culturel.

Comme dans les autres cas étudiés, et comme nous l'a confirmé l'éditeur, les changements à sa traduction n'ont pas été soumis à la traductrice de *Joueur_1*. Elle fait remarquer que s'il s'agissait d'un auteur à succès, très connu, les changements lui auraient peut-être été soumis.

Pour Rachel Martínez, le français international veut dire une langue qui peut être comprise par tous les francophones. Une langue qui n'est « pas marquée géographiquement. (...) Mais 'français international' », ça ne veut pas dire que tu ne sais plus où l'histoire se passe! » ajoute-t-elle. Quant à sa position traductive, Rachel Martínez explique que ses préoccupations au sujet des traductions se concentrent surtout autour du style et du rythme.

« La beauté de la chose, c'est que les lecteurs lisent à peu près toujours nos ouvrages pour le plaisir. Ce ne sont pas des ouvrages scolaires, ce ne sont pas des rapports plats, alors mon souci premier est dans le plaisir de la lecture, c'est beaucoup dans le rythme. Je lis oralement et je me dis que si je m'étouffe en lisant, c'est parce que la phrase est trop longue... alors, j'ai le souci de rendre ça fluide, agréable. » (Martínez : 2013).

Rachel Martínez croit également que son attitude, comme traductrice, est largement influencée par sa position minoritaire comme Québécoise. C'est ce qui l'amènerait, dans ses activités professionnelles, à mieux accepter la différence, la variété de langue.

« À moins d'erreur ou de style bancal, on ne va pas changer... tu le prends pour ce qu'il est, c'est différent, c'est autre chose... on n'oserait jamais faire une chose comme ça. (...) On est habitués à avoir toutes sortes de français, les Français, eux, ils pensent qu'ils ont la vérité. Je ne sais même pas s'ils savent qu'il y a des variétés (de français)... » (Martínez : 2013).

Dans son travail, Rachel Martínez note que peu d'éditeurs lisent l'original et ne sont donc pas toujours en mesure de déterminer s'il y a glissement ou faux sens dans une traduction, ce qui place une responsabilité supplémentaire sur les épaules du traducteur.

Les propos de l'éditeur de Hurtubise HMH et de la traductrice rejoignent sensiblement ceux de leurs autres collègues que nous avons rencontrés dans le cadre de cette recherche. Arnaud Foulon estime que les éditeurs de l'Hexagone ne reconnaissent pas toujours le niveau de capital littéraire accumulé par une maison comme HMH. Il a comme perception que les éditeurs français n'ont pas confiance dans le professionnalisme des éditeurs du Canada. Rachel Martínez, de son côté, estime que ses vis-à-vis français affichent un complexe de supériorité devant leurs confrères du Québec. Par contre, son avis diffère de celui de Lori Saint-Martin et Paul Gagné lorsqu'elle affirme que les éditeurs français sont frileux quand il s'agit de distribuer des traductions québécoises en France.

Chapitre 4 – *Parfum de poussière*, l'histoire d'une réécriture

4.1 Notes sur le livre

Le roman de Rawi Hage *De Niro's Game : a novel* a été publié en anglais en 2006 chez House of Anansi Press et distribué par HarperCollins. Il a été publié en français au Québec par les Éditions Alto en 2007 (qui détient les droits pour son territoire), puis en France chez Denoël en 2008, les deux éditions dans une traduction de Sophie Voillot.

L'auteur Rawi Hage est né à Beyrouth, au Liban, et a immigré au Canada en 1992. À l'écrivain, se greffe un artiste, commentateur politique et conservateur en arts visuels. Il a publié dans des magazines comme *Maclean's*, *Fuse*, *The Toronto Review*, *Montreal Serai* et *Al-Jadid*. Rawi Hage a participé à des expositions dans plusieurs pays. *Parfum de poussière* a été finaliste au prix littéraire du Gouverneur général du Canada, au prix Scotiabank Giller et au prix du Commonwealth (premier roman). L'œuvre a également remporté le prix McAuslan du premier roman et le prix Hugh MacLennan. L'auteur vit à Montréal. Il faut souligner le fait qu'il a vécu neuf années de guerre civile au Liban. Pour la traduction et la publication de *Parfum de poussière*, l'éditeur a reçu l'aide du Conseil des Arts du Canada. La traduction a également été subventionnée par le biais du Programme d'aide au développement de l'industrie de l'édition du ministère du Patrimoine canadien.

Parfum de poussière raconte l'histoire de Bassam et Georges, deux amis d'enfance qui font face au désœuvrement, à la violence et à la pauvreté matérielle qu'engendrent la guerre. Ils trompent leur ennui au gré de petits larcins et de soirées bien arrosées. La nécessité les pousse à accepter toutes sortes de petits boulots. Leur existence se déroule sur fond d'attentats à la bombe, d'alertes en tous genres et d'immeubles en ruine. La guerre est l'un des éléments qui dominant dans le roman. La panoplie guerrière, armes de poing et autres, est omniprésente dans la vie des héros du livre. Avec elle : la peur, la précarité et un avenir plus qu'incertain pour les deux principaux personnages. Leur frustration et leur anxiété marque chaque page. La violence, la dureté de la vie, la pauvreté, presque l'indigence, sont leur lot. La sexualité masculine, qui devient crue dans la bouche des personnages, est omniprésente dans le récit. Les descriptions de femmes reflètent la répression sexuelle qui vient de leur jeunesse de célibataires, de surcroît dans un pays en guerre, soumis à

d'importantes contraintes religieuses. Cette sexualité inassouvie donne lieu à plusieurs incartades, descriptions et écarts de langage chez les personnages. La situation à Beyrouth pendant les années de guerre est un autre élément culturel qu'a dû explorer la traductrice. Les conditions de vie en général, dont les difficultés de déplacement, d'approvisionnement et de logement sont évoquées.

L'analyse paratextuelle des deux éditions révèle que la même photo a été utilisée en page couverture mais que le roman ne porte pas le même titre en France qu'au Québec. Si l'éditeur Alto a opté pour le titre *Parfum de poussière*, le français Denoël a choisi de conserver la première partie du titre de l'original : *De Niro's Game*. Dans la version originale, le titre est *De Niro's Game, a Novel*. Le nom de la traductrice est mentionné sur la page couverture française, mais pas sur la couverture de l'édition québécoise.

La comparaison des versions québécoise et française révèle qu'une foule de changements ont été effectués entre la traduction québécoise et la version publiée en France. Les changements sont omniprésents jusqu'au chapitre huit environ, ensuite ils s'espacent, mais on en trouve jusqu'à la toute fin du roman. Les changements effectués par l'éditrice du livre français touchent principalement le vocabulaire et la syntaxe du texte. La structure initiale du roman est respectée, c'est-à-dire qu'on traduit paragraphe par paragraphe, autant dans la traduction initiale de Sophie Voillot pour le Québec que dans la version de cette traduction publiée chez Denoël. Notre analyse comparative des versions québécoise et française du roman ne permet pas de conclure que des parties du roman ont été escamotées à la traduction. Nous n'avons pas non plus noté d'allongement significatif et le taux de foisonnement se situe dans la moyenne. Plusieurs parties du roman ont été réécrites par l'éditrice de Denoël, parfois sans apport significatif à la traduction initiale. On parlera ici de segments équivalents. D'autres changements ont entraîné des pertes ou des appauvrissements comparativement à la traduction initiale ou au texte original. Ils sont peu nombreux, mais nous donnerons des exemples. Quelques changements ont été faits pour le mieux, c'est-à-dire qu'ils visaient à corriger des interprétations erronées de la traductrice. Nous avons également noté des différences typographiques dans la manière de présenter les renvois, les notes initiales, les termes étrangers et les passages en français dans le texte.

Jusqu'au huitième chapitre, les modifications à la traduction initiale par l'éditeur français sont très nombreuses sans pour autant ajouter à la traduction initiale. Les exemples sont trop nombreux pour tous être cités ici. En voilà quelques-uns. Notons dans le premier extrait le changement de temps de verbe opéré entre la traduction et la version française où un verbe au passé composé se présente au passé simple.

Dans le premier exemple, l'utilisation du terme « bruit » ou « vacarme » pour désigner le « noise » de la motocyclette est un choix d'auteur. Est-ce que le traducteur considère qu'une moto est bruyante ou pas? C'est personnel. Ensuite, doit-on parler de « balcons exigus » ou de « petits balcons » pour désigner les « small balconies » ? On remarque ensuite que « Dans leurs maisons » au Québec est remplacé par « À l'intérieur ». Ces exemples révèlent une légère tendance à l'ennoblissement qui s'est avérée courante dans les différences observées.

Tableau 5 : Parfum de poussière, ennoblissement

Original ⁴	Éditions Alto (Québec) ⁵	Denoël et D'ailleurs (France) ⁶
Midnight came; <u>the noise</u> of George's motorbike filled the neighbourhood. I went down to <u>the alley where the men</u> watched the late-Friday-night Egyptian movie, <u>smoking on small balconies</u> , <u>gulping cold beer and araq</u> , <u>cracking fresh green almonds</u> , and with their <u>filthy yellow nails crushing American cigarettes</u> in folkloric ashtrays. <u>Inside their houses</u> , the <u>impoverished women carefully, economically, dripped water from red plastic buckets over their brown skins in ancient Turkish bathtubs</u> , <u>washing away the dust, the smells, the baklava-thin crust</u> , the vicious morning gossip over tiny coffee cups, the poverty of their husbands, the sweat	Minuit vint; <u>le bruit</u> de la moto de Georges envahit le voisinage. Je <u>suis descendu dans la ruelle où les hommes fumaient sur leurs balcons exigus</u> en regardant le film égyptien du vendredi soir, <u>en vidant des bouteilles de bière froide et d'arak en écalant des amandes vertes et en écrasant de leurs sales ongles jaunes des cigarettes américaines</u> dans des cendriers aux motifs folkloriques. <u>Dans leurs maisons, au fond d'antiques baignoires à la turque</u> , leurs femmes <u>maigres vidaient avec parcimonie sur leur peau brune des seaux d'eau en plastique rouge pour en laver la croûte</u> , mince comme celle	Minuit; <u>le vacarme</u> de la moto de Georges envahit le voisinage. Je descendis dans la ruelle. Des hommes <u>fumaient sur leurs petits balcons</u> en regardant le film égyptien du vendredi soir; <u>entre deux gorgées de bière glacée et d'arak, ils écalaient des amandes vertes sous leurs doigts aux ongles sales et jaunâtres ou écrasaient des cigarettes américaines</u> dans des cendriers aux motifs folkloriques. <u>À l'intérieur, installées dans d'antiques baignoires à la turque</u> , leurs femmes <u>efflanquées versaient avec parcimonie et prudence un peu d'eau de leur seau en plastique rouge pour débarrasser leur peau brune</u>

⁴ Rawi Hage. *The Niro's Game*, Toronto, House of Anansi Press, 2006.

⁵ Rawi Hage. *Parfum de poussière*, traduction de Sophie Voillot, Québec, Éditions Alto, 2007.

⁶ Rawi Hage. *De Niro's Game*, traduction de Sophie Voillot, Paris, Denoël & D'ailleurs, 2008.

Original ⁴	Éditions Alto (Québec) ⁵	Denoël et D'ailleurs (France) ⁶
under their unshaven armpits. p. 14	d'un baklava, formée par la poussière, <u>les odeurs, les méchancetés débitées par les commères en sirotant leurs dés à coudre de café, la pauvreté de leur mari, la sueur qui coulait de leurs aisselles velues.</u> p. 16	<u>de la croûte, mince comme celle d'un baklava, que la poussière, les odeurs, les méchants ragots des commères sirotant leurs dés à coudre de café, la pauvreté de leur mari, et la sueur qui coulait de leurs aisselles velues étaient venus former.</u> p. 16
I walked for hours, and no one looked me in the eye, though I looked directly at every single person who crossed me. (...) If I had to, I could swing the gun in any alley, through all the flimmering light, in between the tiny cars. (...) Now I could kill Nelson, the British admiral, and become a soldier in the emperor's army. p. 204.	<u>Marché pendant des heures, sans croiser un regard malgré le fait que je scrutais ouvertement chaque visage que je rencontrais.</u> (...) Au besoin, je pouvais <u>l'envoyer dans une ruelle, fracasser le miroitement des lumières entre les petites autos.</u> (...) Maintenant, je pouvais tuer Nelson, l'amiral britannique, et me faire soldat dans l'armée de l'empereur. pp 261-262	J'ai marché pendant des heures, sans croiser un regard <u>alors</u> que je scrutais ouvertement chaque visage. (...) Au besoin, je pouvais <u>le balancer</u> dans une ruelle, <u>sous les lumière scintillantes, entre les petites voitures.</u> (...) Maintenant je pouvais tuer Nelson l'amiral britannique, et me faire soldat dans l'armée de l'Empereur. p. 198

D'autres exemples portent à croire que la traductrice québécoise est restée plus près du texte original que l'éditrice française. Les « dents croches » des prédateurs deviennent dans l'édition française des « crocs acérés ». Alors que « passing cars » est traduit par « passage des voitures », l'expression devient « trafic » chez Denoël. Et on observe une perte quand on remplace « musique arabe », pour « Arabic songs », par « rythmes orientaux ».

Tableau 6 : Parfum de poussière, traduction littérale

Original	Éditions Alto (Québec)	Denoël et D'ailleurs (France)
By late that evening, George was <u>very drunk</u> . I <u>pulled him down to the street</u> and he threw up on the curb. p. 29	Vers la fin de la soirée, Georges était <u>fin</u> soûl. Je l'ai <u>tiré dans la rue</u> et il a vomi sur le trottoir. p. 36	Vers la fin de la soirée, Georges était <u>complètement</u> soûl. Je l'ai <u>traîné dehors</u> et il a vomi sur le trottoir. p. 31
On the dance floor, women were shaking their hips to <u>Arabic songs</u> . p. 38	Sur la piste de danse, d'autres greluches ondulaient des hanches au rythme de la <u>musique arabe</u> . p. 47	Sur la piste de danse, d'autres greluches ondulaient des hanches sur des <u>rythmes orientaux</u> . p. 41
Her bosom rose and fell with her breath, her eyes were outlined in <u>dark black lines</u> and she sat with her legs crossed, protecting her virginity from predators' eyes,	Sa poitrine se soulevait et <u>retombait</u> à chaque souffle. Elle avait souligné le contour de ses yeux d'un trait <u>noir et gras</u> . <u>De ses jambes croisées</u> , elle protégeait sa	Sa poitrine se soulevait et <u>descendait</u> à chaque souffle. Elle avait souligné le contour de ses yeux d'un trait de <u>khôl et gardait les jambes croisées</u> pour protéger sa virginité des

Original	Éditions Alto (Québec)	Denoël et D'ailleurs (France)
tongues, and <u>crooked teeth</u> . p. 47	virginité <u>contre les yeux, les langues, les dents croches</u> des prédateurs. p. 60	yeux, <u>des langues et des crocs acérés</u> des prédateurs. p. 50
(...) and glass slices our dark <u>flesh wide open</u> . p.48	(...) et les fragments de verre à déchirer nos <u>sombres chairs béantes</u> . p. 62	(...) et les fragments de verre à déchirer nos <u>sombres chairs</u> . p. 51
Mr. Samir, the advocate <u>schooled by Jesuit priests with long black robes who recorded every detail meticulously</u> (...). p. 58	Monsieur Samir, l'avocat <u>éduqué par les prêtres jésuites aux longues robes noires qui notaient méticuleusement chaque détail</u> (...). p. 75	Monsieur Samir, l'avocat <u>dont les maîtres, des prêtres jésuites aux longues robes noires dotés d'un sens de l'observation tatillon</u> (...). p. 61
When you pass that <u>main street</u> with the burned van in the middle, drive <u>as fast as you can</u> . p. 63	Quand vous arriverez <u>dans la grande rue</u> avec un camion incendié au milieu, <u>roulez le plus vite possible</u> . p. 82	Quand vous arriverez <u>au niveau de l'artère, celle</u> avec un camion incendié au milieu, <u>foncez</u> . p. 65
(...) but I couldn't find the car. Early in the morning, I sat on top of the hill and watched <u>the passing cars</u> . p. 170	(...) je n'ai pas trouvé <u>l'auto</u> . Au petit matin, je me suis assis au sommet de la colline pour observer <u>le passage des voitures</u> . p. 221	(...) je n'ai pas trouvé <u>la voiture</u> . Au petit matin, je me suis assis au sommet de la colline pour observer <u>le trafic</u> . p. 168
<u>I took my money</u> and went downstairs. p. 227	<u>Emportant mon argent</u> , j'ai descendu l'escalier. p. 291	<u>Mon argent en poche</u> , j'ai descendu l'escalier. pp 218-219

Certains changements ont carrément entraîné un appauvrissement de la langue de la traductrice Sophie Voillot, surtout dans certains éléments de nature informative. Dans un passage, la race précise du chien disparaît, de même que les balles dont le fusil est chargé, tandis que les termes « persona » et « bacchantes » sont remplacés par des termes plus génériques. Même si la tendance générale des changements faits à la traduction est à l'ennoblissement, les exemples ci-dessous démontrent qu'une certaine richesse de la langue s'est perdue au fil des transformations opérées par l'éditrice française.

Tableau 7 : Parfum de poussière, appauvrissement

Original	Éditions Alto (Québec)	Denoël et D'ailleurs (France)
On an old lady's balcony I saw a bird in a cage, a cat crouched beneath it on the ground, and a hungry dog looking for cadavers to sink his purebred teeth into, looking to snatch a soft arm or a tender leg. Human flesh is not forbidden us dogs, those laws apply only to	Sur le balcon d'une vieille dame, j'ai vu un oiseau dans une cage, un chat accroupi sur le sol, juste en dessous, un <u>caniche</u> affamé à la recherche d'un cadavre où planter ses dents racées, rêvant d'arracher un bras mollet, une jambe tendre. La chair humaine ne nous est	Sur le balcon d'une vieille dame, j'ai vu un oiseau dans une cage, un chat accroupi sur le sol, juste en dessous, et un <u>chien</u> affamé à la recherche d'un cadavre où planter ses dents racées, rêvant d'arracher un bras moelleux, une jambe tendre. La chair humaine ne nous est pas interdite à nous

Original	Éditions Alto (Québec)	Denoël et D'ailleurs (France)
humans, the unshaved <u>poodle</u> said to me. p. 36	pas interdite, à nous les chiens; ces lois ne s'appliquent qu'aux humains, m'a expliqué le meilleur ami de l'homme, qui n'avait pas été tondu depuis un bail. p. 46	les chiens; ces lois ne s'appliquent qu'aux humains, m'a expliqué le meilleur ami de l'homme, qui n'avait pas été tondu depuis un bail. p. 40
As I drove, Joseph filled the gun magazine with <u>bullets</u> . p. 69	Pendant que je conduisais, il a rempli les chargeurs de <u>balles</u> . p. 219	Pendant que je conduisais, il a rempli les chargeurs. p. 166
I <u>glanced</u> at the clothes resting on the chair and wondered if there was any significance in filling one dead man's clothes with another. p. 202	<u>Confronté au linge</u> posé sur la chaise, je me suis demandé ce que cela pouvait signifier de remplir les nippes d'un homme mort avec un autre. p. 260	Devant le linge posé sur la chaise, je me suis demandé ce que cela pouvait signifier de remplir les nippes d'un homme mort avec un autre. p. 196
I finished my beer and walked farther inside the loft. Everyone here affected a nonchalant air of importance, a kind of modern pseudo-aristocratic <u>persona</u> . p. 249	J'ai fini ma bière et je me suis avancé vers l'intérieur du loft. Tout le monde <u>affichait sa persona de type</u> pseudo-aristocrate moderne, pétrie d'importance nonchalante. p. 319	J'ai fini ma bière et je me suis avancé vers l'intérieur du loft. Tout le monde <u>jouait une sorte de personnage</u> pseudo-aristocrate moderne, pétri d'importance nonchalante. p. 238
We should attack soon, before your voyage to the new continent, comrade, one general with a <u>droopy white moustache</u> declared. p. 253	L'attaque doit se produire sans tarder, avant votre traversée vers ce nouveau continent, camarade, déclara l'un des généraux, celui aux <u>blanches bacchantes retombantes</u> . p. 325	L'attaque doit se produire sans tarder, avant votre traversée vers ce nouveau continent, camarade, déclara l'un des généraux, celui <u>à la moustache blanche tombante</u> . p. 242

D'autres exemples de changements démontrent des glissements de sens. « Ôte ta main de sur moi » devient « lâche-moi la main », ce qui n'est pas du tout le même geste. Il y a également une différence notable entre « lésion » et « plaie » et entre le fait d'avoir « fin quarantaine, début cinquantaine » et avoir « entre quarante et cinquante ans ».

Tableau 8 : Parfum de poussière, faux sens

Original	Éditions Alto (Québec)	Denoël et D'ailleurs (France)
She softly answered, We have nothing to say to each other. Please, <u>take your hand off me</u> . Go. Leave. p. 145	Elle a répondu à voix basse : Nous n'avons rien à nous dire. Je t'en prie, <u>ôte ta main de sur moi</u> . Pars. Va-t-en. p. 188.	Elle a répondu à voix basse : Nous n'avons rien à nous dire. Je t'en prie, <u>lâche-moi la main</u> . Pars. Va-t-en. p. 144.
Slowly, my little one, slowly on your bruises, do not hurt yourself, slowly, she repeated, motherly. p. 160	Doucement, mon petit, fais attention à tes <u>lésions</u> , ne te fais pas mal, doucement, répétait sa voix maternelle. p. 208	Doucement, mon petit, fais attention à tes <u>plaies</u> , ne te fais pas mal, doucement, répétait sa voix maternelle. p. 158
In the car, I examined Genevieve. She was in her late forties, maybe her early fifties. p. 195	J'ai <u>étudié</u> Geneviève dans la voiture. Elle devait avoir <u>la fin quarantaine, début cinquantaine</u> ; (...) p. 250	J'ai <u>observé</u> Geneviève dans la voiture. Elle devait avoir <u>entre quarante et cinquante ans</u> ; (...). p. 190

Nous avons remarqué qu'aucun procédé, dans les deux versions en français, ne permet au lecteur de comprendre ce qui figurait en français dans le texte original. Dans l'original, ces phrases sont en français et en italique. D'autres termes ont été systématiquement modifiés dans la traduction de Voillot, en voilà quelques exemples.

Tableau 9 : Parfum de poussière, terminologie

Alto	Denoël
auto	voiture
la toilette	les toilettes
<i>arguileh</i> p. 157	narguilés p. 121
Somali (s) p. 165	Somalien (s) p. 126

4.2 Le point de vue de l'éditeur

La maison d'édition Alto a été fondée en 2005 à Québec par Antoine Tanguay. Alto est un éditeur indépendant qui publie des romans et des nouvelles d'auteurs québécois et des traductions d'auteurs anglophones du Canada, des États-Unis, de Grande-Bretagne et d'Australie. Alto compte une collection de format de poche, CODA, et une autre de livres

illustrés, Rubato. Cet éditeur publie environ une douzaine de livres par année dont le tiers sont des traductions de l'anglais au français. Malgré sa jeunesse, la maison de Tanguay présente de beaux succès d'édition. Plusieurs œuvres ont obtenu des prix, tant de la part d'instances officielles que de la part du grand public.

Les romans, par exemple de Nicolas Dickner, de Rawi Hage et de Patrick deWitt ont reçu au fil du temps le Prix des libraires du Québec; Christine Eddie a été récompensée par le prix France-Québec tandis que Martine Desjardins a reçu le prix Jacques-Brossard et le Prix Ringuet de l'Académie des lettres du Québec pour deux œuvres publiées chez Alto. La traductrice Sophie Voillot a, à elle seule, remporté deux Prix du Gouverneur général du Canada pour des traductions publiées chez Alto. Ce ne sont là que quelques exemples des nombreux prix reçus par les auteurs et traducteurs de la maison au fil du temps.

Dans le résumé de son positionnement éditorial, l'éditeur soutient ne pas avoir d'angle particulier, mais que son « projet éditorial se définit lui-même au fil des publications » (Éditions Alto : 2013). En fait, Alto se spécialise surtout dans les jeunes auteurs de la réalité américaine contemporaine, pourrait-on résumer brièvement. Cela dit, le catalogue déjà prestigieux de la maison révèle un solide fil conducteur, rondement soutenu par un éditeur passionné que nous avons rencontré le 18 juin 2013 dans ses bureaux de Québec.

Pour Antoine Tanguay, la coédition veut dire le partage de territoire de diffusion d'une œuvre entre éditeurs qui sont tous deux responsables de l'aspect financier du projet, des coûts comme des éventuels bénéfices. Il soutient du même souffle que c'est une pratique complexe et qu'il applique plutôt le simple modèle de la cession de droits, parfois pour un territoire donné. « Il faut faire très attention...donc, cession de droits et coédition, moi je parle à ce moment-là de partenariat, tout simplement. » (Tanguay : 2013). Ces partenariats, l'éditeur les crée pour entretenir des ponts éditoriaux entre le Québec et la France.

L'éditeur affirme également qu'il y a un fossé entre le contenu des contrats de cession de droits et de copublication de traductions et ce qui se passe dans la réalité. Même si les ententes entre éditeurs stipulent que les changements au texte à publier devront être approuvés par l'éditeur de tête, ces clauses, dans la pratique, sont difficiles à appliquer. Souvent, selon l'expérience de cet éditeur, le texte arrive déjà imprimé et personne, chez

l'éditeur de tête, n'a vu les changements qui y ont été apportés par le coéditeur pour son marché.

Antoine Tanguay essaie de prévenir des changements majeurs à la source. Il choisit ses œuvres en fonction d'un critère principal : qu'elles renferment un bon potentiel universel, en d'autres termes, qu'elles soient internationales. À sa lecture d'œuvres originales en anglais, l'éditeur essaie « de voir venir les problèmes ». Il tente d'identifier les difficultés de traduction, par exemple dans les référents. Il nous cite en exemple un livre publié par sa maison.

« Dans le cas de *L'Empereur de Paris*, par exemple, dit-il, ça se passe à Paris en 1918. Y'a aucun problème. Le lecteur québécois et le lecteur français, à la limite, sont étrangers à cette réalité-là. La plupart des titres de mon catalogue, *Jardin de papier*, se passe à travers le monde, j'ai *Effigie*, qui se passe dans l'Ouest américain, en Utah, si je me souviens bien. C'est assez éloigné, j'ai des textes qui m'emmènent assez loin, donc en tant que tels qui apportent avec eux un français relativement international. » (Tanguay : 2013).

Les ententes de diffusion à l'étranger des œuvres traduites par Alto reposent sur les contacts personnels que l'éditeur entretient avec ses collègues outre-Atlantique. Il se rend plusieurs fois par année à Paris et présente parfois les œuvres avant même qu'elles soient traduites en mettant de l'avant le fait que la traduction canadienne est subventionnée. Il met également en évidence le fait qu'il a de très bons traducteurs et qu'il souhaite offrir à ses auteurs une distribution et une publication en France. Il tente d'établir des liens avec des éditeurs dont le catalogue a des affinités avec celui d'Alto.

Tanguay, et cela semble entrer un peu en contradiction avec ce qu'il a affirmé jusqu'ici, estime que l'un des éléments les plus ardues de son travail d'éditeur consiste à faire respecter des textes à connotation québécoise. Il cite les textes de Christine Eddie, et aussi un texte de Catherine Leroux, arrivé tel quel en France. « Je me suis plus battu pour le canadien-français que pour les traductions, confie l'éditeur. J'essaie de valoriser le fait que nous avons un système langagier qui nous est propre », ajoute-t-il.

Dans le cas du roman *Parfum de poussière/De Niro's Game*, Alto a cédé la traduction à Denoël qui en contrepartie, lui a cédé le territoire québécois pour cette même traduction. Le fait que la traduction soit subventionnée au Canada permet à l'éditeur québécois de la céder

à moindre coût à un partenaire outre-Atlantique. Notons que ces contrats de partenariat précisent généralement que tout changement à la traduction initiale par le coéditeur partenaire doit être soumis à l'approbation de l'éditeur de tête.

Dans le cas du roman de Rawi Hage tel que publié en France, Antoine Tanguay n'hésite pas à parler de réécriture. La traduction initiale de Sophie Voillot, nous l'avons vu précédemment, a subi de nombreuses modifications pour le marché français. Une réécriture de la part de l'éditrice française que Tanguay, selon ses propres termes, s'explique difficilement.

« C'est-à-dire que l'éditrice là-bas considérait que Sophie avait manqué certains éléments, euh, nous autres on n'était pas d'accord, y'avait des termes qui étaient trop québécois, j'ai dit que je n'étais pas d'accord parce que c'était un français quand même relativement assez international, l'édition québécoise même certains diront peut-être un peu trop...international ça passait la rampe sans aucun problème (...). » (Tanguay : 2013).

L'éditeur québécois a tout de même signalé à son partenaire français ce qui lui apparaissait comme des incongruités. Mais même en manifestant son désaccord à l'éditeur français, l'éditeur québécois n'a pas eu gain de cause. L'éditeur français soutenait que la traduction était à recommencer et que la traductrice Sophie Voillot n'avait pas saisi l'essence du ton de Hage. Tanguay, de son côté, ne voulait pas laisser publier le texte tel que réécrit par les Français.

« Je suis allé à Paris dans le bureau des Éditions Denoël où j'ai essayé de dire, écoutez, moi je veux défendre ma traductrice et l'autre (l'éditrice française) a dit regarde...je suis traductrice moi aussi, pis ça c'est ça (...) puis à un moment donné, n'étant pas traducteur (...). Et ils m'ont dit on perd de l'argent actuellement avec ce livre-là parce qu'on est obligés de refaire la traduction au complet. (...) Moi je trouve que *Parfum de poussière* tel qu'il est chez-nous était très correct, il n'y avait pas de raison de le réécrire. » (Tanguay : 2013).

Malgré ce désaccord, l'éditeur continue d'avoir des liens avec cette éditrice. Il a même publié le roman suivant du même auteur, Rawi Hage, avec eux en coédition sans rencontrer les mêmes difficultés. Et ce roman de Hage, *Le cafard*, a également été traduit par Sophie Voillot. Ce développement rend d'autant plus inexplicable la position initiale de Denoël à l'égard de *Parfum de poussière*. Pourquoi cette traduction a-t-elle fait l'objet d'une réécriture?

« C'était strictement langagier. Le rythme, la langue, le souffle de Rawi, selon eux avait été perdu dans la traduction par Sophie...ils n'aimaient pas la traduction et ils ont dit nous on la refait parce que nous on contrôle mieux ça. » (Tanguay : 2013).

Au bout d'un moment, l'éditeur d'Alto et sa traductrice ont, selon leurs propres termes, « laissé tomber ».

« À un moment donné, tu laisses tomber et tu dis, écoutez, faites ce que vous voulez, Sophie a lâché le morceau en disant, si vous considérez que c'est votre territoire, c'est votre chose, vous partez de là et vous proposez des ajustements. (...) J'ai pas pu le revoir, à un moment donné, le PDF était prêt, Sophie a dit écoute, on laisse aller. » (Tanguay : 2013).

De cette expérience, Antoine Tanguay retient une chose : « Les Français, c'est eux autres qui ont raison. » Tout en soutenant ne pas souhaiter démarrer un procès sur l'endroit où on traduit le mieux, le Québec ou la France, Tanguay soutient d'autre part que les traducteurs québécois sont meilleurs en traduction de l'anglais au français. « On a une proximité de la langue qui je crois est beaucoup plus euh... on traduit mieux, je suis désolé, l'anglais, on le contrôle mieux » soutient-il. L'éditeur ajoute que les auteurs ne se rendent pas compte du travail fait par les Français sur leurs textes. Il estime que sur les dizaines de traductions françaises qui arrivent dans le marché québécois, plusieurs sont faites sans soin. D'autre part, dans son travail d'éditeur amené à lire des traductions françaises faites en Europe, Antoine Tanguay a observé des modifications à des termes québécois : *loft* devient *open space*; *portable* est devenu *cell phone*, *traversier* devient *ferry*, par exemple. « (...) pourquoi nous, on n'est pas respectés comme ça, je ne sais pas. » (Tanguay : 2013).

Cela dit, la domination du marché français sur les œuvres et les traductions québécoises peut prendre diverses formes. Par exemple, quand l'éditeur français publie une nouvelle version de la traduction, sans autorisation, ni rémunération et sans en aviser l'éditeur québécois. Ou quand, par exemple dans le cas de *De Niro's Game*, Denoël a choisi de changer le titre de la traduction.

« Donc, on essaie d'adapter nos marchés, puis on essaie de rester polis puis d'avoir du respect pour le travail de l'autre. Dans le cas de *De Niro's Game*, ça ne s'est pas fait, ne serait-ce que par le titre...y'ont dit *Parfum de poussière*...euh, non. J'ai dit oui, mais *De Niro's Game* c'est un titre anglais.

Y'ont dit *À la de Niro...* j'ai dit non, non, non. Puis ils ont dit, « Ça va s'appeler *De Niro's Game* ». (Tanguay : 2013).

Il ajoute à ce sujet que la pratique de publier la même traduction sous un autre titre en français crée de la confusion chez les libraires et les lecteurs qui croient se procurer un nouveau livre alors que c'est le même. Dans le cas de *Parfum de poussière/De Niro's Game*, l'illustration de la page couverture est restée la même, ce qui a sans doute minimisé la confusion possible chez le lecteur.

Un élément qui est souvent revenu dans cet entretien touche la non-reconnaissance des traducteurs. Il cite un livre traduit par Sophie Voillot où dans la publicité dans les journaux, l'éditeur a pris la peine de mentionner le titre en anglais... sans mentionner la traductrice.

En somme, Antoine Tanguay est ressorti froissé de son expérience de traduction de *Parfum de poussière* mais continue de faire des affaires avec des éditeurs en France pour assurer le rayonnement des livres qu'il publie et la rentabilité de son entreprise. Il se fait critique des traductions qui arrivent de France et déplore l'invisibilité des traducteurs dont le travail n'est pas reconnu à sa juste valeur.

4.3 Le point de vue de la traductrice

Sophie Voillot, membre de l'Association des traducteurs littéraires du Canada, est née à Marseille mais a grandi au Québec et habite Montréal. Elle est arrivée au Québec à l'âge de dix ans et a ensuite fréquenté des écoles françaises. Plus tard, elle étudie la traduction à l'université puis commence à travailler comme correctrice d'épreuves chez un éditeur. Elle réalise ensuite des traductions pragmatiques comme des manuels et autres.

“Et puis, j'ai eu la chance de faire une première traduction littéraire, et c'est ce que je fais depuis. Je suis très privilégiée. Il faut avant tout aimer la littérature, je lis tout le temps. C'est ce qu'il faut pour être traducteur littéraire. Il faut aussi aimer écrire... j'écris de petits poèmes parfois.» (Entretien en personne avec Sophie Voillot, le 13 juillet 2013, Montréal).

Sophie Voillot a remporté à ce jour trois Prix du Gouverneur général du Canada pour ses traductions de l'anglais au français : en 2006, pour *Un jardin de papier*, de Thomas Wharton;

en 2012 pour *Le Cafard*, de Rawi Hage et plus récemment, en 2013 pour *L'enfant du Jeudi* d'Alison Pick. Elle a également été finaliste aux Prix du Gouverneur général en 2007 pour *La fin de l'alphabet*, traduction de l'œuvre de C.S. Richardson et en 2011 pour *Le droit chemin* de David Homel. Sa traduction du premier roman de Rawi Hage *De Niro's Game* a remporté le Combat des livres 2009 de Radio-Canada. La remise de prix est l'occasion de fréquenter les autres lauréats de prix littéraires, ce que Voillot considère comme un privilège. De plus, cette reconnaissance lui permet de consacrer davantage de temps à la traduction littéraire. « Et comme je m'arrange pour ne pas avoir de gros besoins (matériels) alors je peux consacrer du temps à mes ouvrages », nous a-t-elle confié.

Sophie Voillot décrit sa méthode de travail comme étant circulaire. En début de journée, elle relit ce qu'elle a traduit la veille et elle réécrit constamment. À mesure que les chapitres avancent, elle revient parfois au début pour modifier un détail. « J'aime bien avoir la possibilité de revoir l'ensemble de l'œuvre avant qu'elle aille en révision ou en correction. » (Voillot : 2013).

Dans son travail de traductrice, et nous ne faisons pas seulement référence à la quasi-réécriture du roman *Parfum de poussière* par l'éditeur français, Sophie Voillot a pu constater la position de la langue québécoise à travers sa littérature relativement à la littérature française.

« Le Québec, et surtout la langue française parlée au Québec, subit du mépris dans son propre pays, de la part du Canada, et de la France qui considère les Québécois comme des paysans, des bouseux... et tout le monde est d'accord avec ça. Tout le monde s'entend pour mépriser le Québec, sa culture, sa littérature. Alors si tout le monde est d'accord avec ça... » (Voillot : 2013).

Selon elle, les Français, s'ils trouvent un certain exotisme dans les littératures africaines, sont loin d'éprouver le même intérêt pour le Québec. Selon elle, les Français se montrent fermés à la culture québécoise.

« Dans une de mes traductions à venir, il y aura le mot « bécosse ». J'espère qu'ils ne vont pas me changer ça pour...enfin. Dans cette culture générale (française), les Français croient que les Québécois sont un peuple de bûcherons et de paysans mal dégrossis. Le Québec... une culture dominée chez elle et en France ». (Voillot : 2013).

Avec les auteurs des livres qu'elle traduit, les rapports sont coopératifs ou minimaux. Avec David Homel, par exemple, les rapports sont fructueux : l'auteur est montréalais, il parle français et agit également comme traducteur. Certains auteurs ne répondent carrément pas aux questions «... peut-être parce que le roman est derrière eux depuis deux ans? » se demande-t-elle. Alors, elle fait pour le mieux et du même coup, se remémore, la voix amusée, avoir un jour cherché des citations de Pline le jeune... pour se rendre compte qu'elles étaient inventées dans l'original.

« Je les cherchais en vain... alors, je les ai écrites! La traduction, c'est mon texte aussi, parce que je l'écris avec ma voix...il y a un seul texte dans la langue d'origine, mais il y a autant de traductions qu'il y a de traducteurs, d'époques, etc. Je ne suis que la traductrice, mais le résultat, c'est mon livre. Je dépouille le roman pour aller à son essence et je le rhabille en français, en quelque sorte. » (Voillot : 2013).

Au fil de son parcours de traductrice, les éditeurs qui lui confient des travaux de traduction ne lui donnent pas vraiment d'indications sur la manière de traduire. « C'est vraiment au traducteur de trouver le bon ton », dit-elle. Il lui est arrivé de refuser une traduction, par exemple celle des *Frères Sisters* chez Alto en raison d'un univers culturel, d'une langue, qui lui étaient moins familiers.

Lorsque nous avons rencontré Sophie Voillot, elle s'apprêtait à entamer la traduction du livre *The Dark* pour l'éditeur Alto, un roman qui se passe en Nouvelle-Angleterre au XIX^e siècle écrit dans un vieil anglais et qui met en scène des dames qui sont un peu à l'origine de ce qu'on appelle aujourd'hui le « spiritisme ». « Alors, je lis là-dessus et je veux faire la visite du Montréal hanté et tout ça » explique-t-elle pour illustrer à quel point il peut y avoir diverses manières de s'imprégner de l'univers d'un récit.

Sophie Voillot affirme ne pas revendiquer « politiquement » le statut du traducteur. Elle se place dans le respect de l'œuvre et de l'auteur, et dans le souci de communiquer clairement afin que le texte apparaisse au lecteur comme fluide. Elle se rappelle sa lecture de *100 ans de solitude* de Gabriel Garcia Marquez dont elle a apprécié la traduction anglaise mais déploré ensuite la lourdeur de la traduction française.

« Peut-être que la manière de faire travailler les Français à l'école a une influence...le thème et la version. Peut-être que la méthode de la version

donne des textes comme ceux-là? À ce titre, Jack Kerouac devrait être retraduit car les traductions ne rendent pas l'américanité de son œuvre, qui était unique à l'époque. Il a créé un style. » (Voillot : 2013).

Selon Sophie Voillot, l'autocensure du traducteur pour atteindre un français dit international dépend de l'œuvre auquel il se mesure. Pour elle, le *mid-atlantic French* est une pratique plus qu'un concept.

« J'écris en français avec les règles de la langue. Le reste relève davantage de la sociologie de la traduction, en quelque sorte. La culture et le contexte du roman vont orienter le choix des termes. C'est une notion qu'on ne peut pas vraiment définir. » (Voillot : 2013).

Un sujet plane sur tout cet entretien et c'est la question des changements que les Français apportent aux traductions québécoises pour les diffuser en France. La traductrice cite un exemple positif dans le cas du *Droit chemin* de David Homel où un bon travail de changements de termes a été effectué. Le coéditeur souhaitait un certain nombre de termes davantage franco-français et a travaillé de concert avec la traductrice pour un résultat satisfaisant, du moins au yeux de Sophie Voillot.

Il en a été tout autrement, comme nous l'avons vu, dans le cas de la publication du livre *Parfum de poussière* de Rawi Hage. Visiblement, la publication du livre outre-Atlantique, à la suite de beaucoup de changements, reste un sujet sensible. « Quand j'ai vu l'ampleur des changements, je n'ai pas été plus loin que le premier chapitre. J'ai laissé aller » c'est tout ce que la traductrice dira de cette expérience.

En résumé, l'éditeur d'Alto se fait particulièrement critique des éditeurs et traducteurs français. Très fier des traductions produites au Québec, il soutient que les traducteurs français produisent des traductions dont certaines sont de qualité douteuse. Il défend avec passion ses traducteurs. La réécriture du roman *Parfum de poussière* a donc laissé des traces chez l'éditeur d'Alto, mais aussi et surtout chez la traductrice. Malgré cette expérience négative, tous deux continuent, et avec succès, de réaliser des projets avec leurs collègues français.

Chapitre 5 – Analyse et synthèse : la coédition, un portrait nuancé

Dans ce chapitre, nous tenterons de présenter les principaux constats et les conclusions qui se sont dégagés de l'analyse conjointe des traductions et des entretiens avec ceux et celles qui ont participé à leur production, que ce soit à titre de traducteurs ou d'éditeurs. Dans une première partie, nous mettrons l'accent sur les éléments qui relèvent directement de la problématique initiale – soit l'impact de la coédition sur les pratiques de traduction – et des hypothèses qui s'y rattachaient. Dans un second temps, nous nous attarderons sur d'autres constats qui vont au-delà de cette problématique, mais qu'il nous semble important de traiter dans la mesure où ils ont émergé des données recueillies et qu'ils permettent d'alimenter les réflexions et tentatives de théorisation relatives à la figure du « traducteur » et plus particulièrement celle du « traducteur littéraire ».

5.1 – La coédition internationale dans la « République mondiale des lettres »

5.1.1. L'expression des rapports de domination culturelle et linguistique

Le premier discours qui ressort des entretiens, notamment avec les éditeurs, tourne autour de la domination culturelle et linguistique entre la France et le Québec. Ce discours réitère le prestige associé à la littérature française dans la « République mondiale des lettres » (Casanova : 1999) et donc a fortiori dans le paysage littéraire francophone mondial. Ce privilège n'est pas uniquement symbolique : le poids économique du marché du livre français a également une influence sur les rapports de pouvoir entre les éditeurs québécois et français. Les changements apportés par les Français aux traductions québécoises résultent selon les professionnels rencontrés pour cette étude d'une double attitude : le rapport centre/périphérie de la littérature française dans la francophonie, le savoir littéraire de l'Hexagone étant encore considéré comme la valeur étalon, et la position du traducteur et de sa traduction dans la pyramide de la création littéraire.

Les éditeurs et certains traducteurs expriment un sentiment clair de domination culturelle des Français dans le champ littéraire francophone en général et dans les cas qui les concernent,

sur le livre québécois en particulier. Cette position est, dans certains cas, si catégorique que nous pouvons presque la qualifier d'idéologique. Nous notons que les mêmes termes pour qualifier la relation France-Québec dans le champ littéraire sont repris par plusieurs participants à la recherche. Nous avons également le sentiment que ce n'est pas alors un individu qui s'exprime, mais un interlocuteur qui reproduit les termes d'une forme de discours ambiant. Ces commentaires sont symptomatiques d'une tension entre les espaces littéraires français et québécois. Est-ce à dire que l'espace littéraire national du Québec se heurte à la République française des lettres? La tension est inévitable, si on accepte le constat que fait Pascale Casanova (1999).

« Paris n'est pas seulement la capitale de l'univers littéraire, il est aussi, de ce fait, la porte d'entrée du « marché mondial des biens intellectuels », comme le disait Goethe, le lieu consacrant majeur du monde de la littérature. La consécration parisienne est un recours nécessaire pour les auteurs internationaux de tous les espaces littéraires dominés : traductions, lectures critiques, éloges et commentaires sont autant de jugements et de verdicts qui donnent valeur littéraire à un texte jusque-là tenu hors des limites de l'espace ou non perçu. » (Casanova : 1999, 180).

La mise en relief des rapports de domination, par les éditeurs rencontrés, est telle qu'elle frôle parfois le stéréotype, en ce qu'elle illustre un certain nombre de croyances à l'égard des relations avec la France et à l'égard de la reconnaissance ailleurs de la production littéraire québécoise. Est-ce un héritage de la fin des années soixante où le Québec, dans une vague nationaliste, a pris ses distances avec le français de l'Hexagone? Un fait souligné par Annie Brisset (2000) :

« The year 1968 marked the beginning of changes in Quebec's relation to the French of France. To satisfy the needs of the nationalist cause, French was held up as an ideological fiction – a socially and geographically homogeneous language, homogeneous to the point of being totalitarian. Was it not continuously subjected to normalization by a small group of academicians, and to censorship by a handful of intellectual in Paris? This portrayal of the French language as a frigid and withered language, as opposed to a vigorous, natural Québécois, has been widely debated and denounced by many.» (Brisset : 2000, 348).

Un autre élément qui ressort du discours des éditeurs est la prédominance de l'ancienneté des maisons d'édition dans le paysage littéraire mondial. Les vieilles maisons européennes ayant ainsi un avantage acquis sur les maisons plus jeunes du nouveau continent. La maison Hurtubise HMH, par exemple, a été fondée en 1960, ce qui lui donne une certaine notoriété

liée à son ancienneté dans le milieu de l'édition québécoise. Mais du point de vue de la France, une maison créée en 1960 est une jeune entreprise. Et il en résulte ce que les éditeurs québécois perçoivent comme un manque de confiance des éditeurs français à l'égard du professionnalisme de l'édition littéraire au Québec. Pascale Casanova a souligné cette hiérarchie entre les espaces littéraires peu dotés et les « dominants » littéraires. Elle parle surtout de l'importance de l'ancienneté des champs littéraires dans la construction d'un capital symbolique qui conduira à la domination d'un espace national sur un autre.

« Le monde littéraire est donc un espace relativement unifié qui s'ordonne selon l'opposition entre les grands espaces littéraires nationaux qui sont aussi les plus anciens, c'est-à-dire les plus dotés, et les espaces littéraires les plus récemment apparus et peu dotés. » (Casanova : 1999, 120).

Dans le cas du Québec, le sentiment minoritaire peut être double. Le Québec est le « petit frère » francophone éloigné de la République des lettres (la France) et minorité linguistique dans son propre pays, le Canada. Même si le Québec s'est doté d'une relative autonomie linguistique dans le continent américain par le biais de règlements et de lois - la Charte de la langue française (appelée communément Loi 101) au Québec et la Loi sur les langues officielles au Canada - la domination réelle ou perçue de la France peut se perpétuer pour des raisons historiques, culturelles et même sociologiques.

« Les forces politiques internationales qui s'exercent aujourd'hui sur les espaces littéraires démunis prennent des formes euphémisées : il s'agit notamment de l'imposition linguistique (très puissante) et de la domination économique (par exemple une mainmise sur l'organisation éditoriale). C'est pourquoi la domination culturelle, linguistique, littéraire et bien sûr politique peut se perpétuer alors même que l'indépendance nationale est proclamée. Les rapports de force littéraires passent ainsi, pour une part, à travers des rapports de force politiques. » (Casanova : 1999, 118).

Le contexte évoqué ici par Casanova touche des pays indépendants, ce qui n'est pas le cas du Québec. Par contre, elle estime plus loin dans son ouvrage que des espaces littéraires peuvent se constituer sans indépendance nationale. Elle cite entre autres les cas des littératures issues de l'Irlande de la fin du XIX^e siècle, de la Catalogne, de la Martinique, du Québec et d'autres régions d'où émergent des mouvements nationalistes.

Donc, malgré un espace littéraire reconnu et parfois plébiscité, le Québec resterait dominé par Paris. Certaines observations recueillies dans cette étude laissent entendre que le Québec est également dominé par sa position culturelle et linguistique minoritaire à l'intérieur

de la fédération canadienne. Les particularités du français du Québec souffriraient de préjugés issus de cette double infériorisation : minoritaire au Canada et pris de haut par les tenants du français normatif tel que parlé et écrit en France. C'est un fait souligné par l'une des traductrices de notre recherche qui soutient que la langue québécoise est méprisée au Canada et dans la francophonie en général et que cette unanimité rend cette attitude générale indiscutable, voire indéfendable. Il s'agit bien sûr d'une opinion personnelle liée à une expérience individuelle. Mais il reste que cette perception de condescendance à l'égard de la langue québécoise et même de la présence québécoise dans le monde de l'édition en français transparait dans plus d'un entretien.

D'autres données touchent la réceptivité du milieu littéraire francophone à l'égard des traductions qui émanent du Québec. Nous avons observé une contradiction entre les propos de traducteurs quant à la relative imperméabilité du milieu littéraire de l'Hexagone à l'égard des traductions québécoises. D'un côté, une traductrice affirme que les compétences des traducteurs québécois sont reconnues en France et qu'un certain complexe de supériorité des gens de lettres (traducteurs, éditeurs, réviseurs) français à l'égard des traducteurs québécois est en train de s'atténuer. Une autre traductrice affirme, pour sa part, que certains éditeurs sont réfractaires aux traductions québécoises ce qui les amène parfois à argumenter sur des détails. Ces deux points de vue touchent la perception de ce que les éditeurs outre-Atlantique souhaitent pour leur public-cible. Sur cette question, les éditeurs québécois, de leur côté, se montrent plutôt magnanimes et ont tendance à accorder leur confiance à leur coéditeur quant à la connaissance qu'ils ont de leur marché. Ils sont donc portés à céder sur des détails, afin de rejoindre le lectorat le plus large possible. Donc, nous avons, d'un côté, un discours ambiant, largement dominant dans les entretiens, selon lequel la France occupe une position dominante sur le Québec dans le champ littéraire mondial francophone. D'autres échos, plus discrets, indiquent plutôt une ouverture de la France qui dépasse les perceptions stéréotypées et les croyances généralement répandues sur le sujet.

Il est indéniable que la littérature française, et même la littérature en général, jouit d'un capital symbolique très élevé en France et ailleurs dans le monde. On trouve dans l'Hexagone une culture du livre unique. Les écrivains y jouissent d'un statut privilégié. L'héritage français quant au capital symbolique très élevé du livre et de l'écrivain demeure, du moins dans les perceptions et par le biais d'expériences directes des éditeurs québécois qui s'estiment infériorisés dans leurs rapports avec les éditeurs français.

Cela dit, les frictions et les tensions entre éditeurs québécois et français sont-elles aussi fréquentes et aussi frustrantes que le disent certains éditeurs? Pour une mauvaise expérience, beaucoup de coéditions semblent se dérouler correctement. À preuve, l'éditeur de la maison Alto, qui a retravaillé avec le même éditeur que *Parfum de poussière* pour *Le cafard*, le roman suivant de l'écrivain Rawi Hage. Alors que l'expérience de *Parfum de poussière* a été éprouvante pour l'éditeur de tête et sa traductrice, la publication du *Cafard* en France, par le même auteur et la même traductrice au sein de la même maison d'édition, s'est bien déroulée. La coédition comporte donc des dimensions imprévisibles.

Nous observons d'autre part un certain nombre de paradoxes du côté des éditeurs. D'une part, ils se plaignent d'une forme de condescendance de la part de leurs vis-à-vis français et en même temps, ils souhaitent s'associer à eux, surtout s'ils sont importants, pour accroître leur notoriété dans le champ littéraire et favoriser le rayonnement des œuvres qu'ils publient en traduction. Il ne faut pas se le cacher, et ils n'en font pas un secret non plus, les éditeurs veulent vendre des exemplaires de leurs traductions afin de faire prospérer leur entreprise. À ce titre, nous devons souligner une question éthique qui a été soulevée dans la recherche et c'est celle du soutien public aux traductions dont les éditeurs revendent ensuite les droits en coédition. Les traductions en français d'œuvres canadiennes-anglaises sont admissibles à des programmes de subvention divers. Les éditeurs sont ensuite libres de céder les droits des traductions à des éditeurs français contre une somme forfaitaire et, souvent, un pourcentage des ventes qui peut s'élever à 2 %, selon un éditeur consulté. L'éditeur de la traduction peut donc ensuite, puisque la traduction ne lui a à toute fin pratique pas coûté un sou, la proposer à un éditeur français à moindre coût. Il y a fort à parier que sans cet apport de fonds publics, les traductions québécoises de romans canadiens anglais ne bénéficieraient pas d'un aussi grand nombre de coéditions. Si les éditeurs outre-Atlantique avaient à défrayer les coûts réels de la traduction, ils seraient sans doute moins enclins à publier des traductions québécoises.

5.1.2. Derrière le discours, la diversité des pratiques de coédition

Si le discours des professionnels met l'accent sur les rapports de pouvoir qui entrent en jeu dans les projets de coédition, dans les faits, les différentes études de cas mettent en relief la diversité des scénarios, des plus harmonieux aux plus conflictuels.

Le style des interlocuteurs des deux côtés de la coédition et les pratiques de leurs maisons d'éditions respectives influencent à la fois le processus qui sera mis en œuvre dans le cadre de leur projet et la nature de leur partenariat. Les auteures citées dans le premier chapitre ont souligné l'importance de la dimension interpersonnelle dans les bonnes fins des projets de coédition. Hélène Buzelin remarque que la qualité des rapports interpersonnels et les relations historiques entre les maisons d'édition peuvent contribuer au rapprochement d'éditeurs en vue d'une coédition. Les rapports historiques entre les éditeurs Leméac et Actes sud, par exemple, peuvent contribuer à expliquer la coédition apparemment sans heurt du roman *L'analyste* dans lequel peu de changements ont été apportés, la traduction ayant été publiée presque intégralement dans les marchés québécois et français. Cela dit, la coédition peut s'effectuer de manière harmonieuse, même sans lien historique entre éditeurs. Celle d'*Aminata*, qui s'est déroulée sans ennui majeur, en est un bon exemple.

Parmi les différentes dimensions en œuvre dans les pratiques de coédition de traductions, il y a d'abord la sélection des romans à être traduits. Avant même que la traduction soit commandée, l'éditeur effectue une sélection à la source, c'est-à-dire qu'à la lecture de l'original, il déterminera s'il sera traduit ou non. Il s'agit d'un choix qualitatif, souvent basé sur la ligne éditoriale de la maison d'édition, mais également sur les goûts personnels de l'éditeur. Lorsqu'un éditeur avoue voir « venir les problèmes », c'est-à-dire qu'à la lecture de l'original il enregistre les difficultés de traduction qui rendraient le livre plus difficile à exporter, il applique une forme de standardisation de ce qui sera publié. Il faut dire que l'abondance de traductions faites en France et diffusées sur le marché québécois peut expliquer, du moins en partie, ce type de décision de la part d'un éditeur. Il recherche une conformité qui aidera à convaincre un coéditeur de publier le livre sur un marché plus étendu et plus important que celui de l'espace francophone nord-américain.

Une fois le livre choisi par l'éditeur pour une traduction, le traducteur lui-même peut effectuer une certaine forme de retenue dans le choix des termes, qu'il soit au courant ou non de l'éventualité d'une coédition. Hélène Buzelin a observé dans sa recherche sur les éditions du Boréal (2006) que la coédition est un facteur qui incite les traducteurs à utiliser un français

« plus européen ». Certains traducteurs de la présente recherche ont également rapporté des comportements de traduction assimilables à une forme d'autocensure. Devant l'original, le traducteur optera pour des termes peu connotés géographiquement et des expressions neutres qui ne révèlent pas d'appartenance culturelle particulière à l'un ou l'autre pays ou région de la francophonie. Même si leurs éditeurs ne leur transmettent pas d'instructions particulières en vue d'une éventuelle coédition, les traducteurs ont quand même avoué « faire attention » afin d'éviter que leurs traductions subissent des modifications ou des changements. Ils admettent tous que le registre de langue est important dans les traductions et qu'ils n'introduiront pas de québécismes sauf si le contexte culturel l'exige. C'est ce qu'ils appellent des comportements « internationalistes », même si de leur propre aveu, ces ajustements ne touchent qu'une infime surface du texte. Ils s'autocensurent, en quelque sorte, pour rejoindre les lecteurs des deux publics-cibles. La plupart des traducteurs ne mèneront pas très loin les batailles purement lexicales et laisseront passer des « parkings » et autres termes franco-français. Par contre, les concepts culturels feront l'objet de discussions, par exemple, les histoires ancrées dans l'américanité susciteront une forme de mobilisation si le coéditeur souhaite édulcorer le texte ou y ajouter des termes qui ne correspondent pas, selon le traducteur et parfois l'éditeur, à la réalité décrite. Il faut dire que ces discussions auront lieu si les changements que les coéditeurs outre-Atlantique souhaitent faire sont soumis à l'éditeur et au traducteur, ce qui n'est pas toujours le cas. En somme, les propos de nos interlocuteurs rejoignent les résultats d'Hélène Buzelin cités en début de recherche selon lesquels les traducteurs « choisissent leurs batailles » et laisseront tomber les détails lexicaux (toujours les mêmes) pour plutôt défendre les concepts culturels mobilisés dans la traduction. Les normes, ou contraintes, sont donc en partie acceptées et intégrées autant chez le traducteur que chez l'éditeur qui fera ce qu'il croit être nécessaire pour que le titre marche dans le contexte de la coédition.

Il faut souligner que cette recherche implique deux niveaux de transferts : anglais-français, français canadien et français français. Ces deux derniers transferts nous amenant à la question du *mid-Atlantic French*. Les traducteurs et les éditeurs s'entendent, du moins de manière générale, sur le fait que le *mid-Atlantic French* n'existe pas vraiment et qu'il n'y a qu'une seule langue française. Mais lorsqu'on regarde attentivement les données, certaines particularités ressortent. Par exemple, est-ce que nous atténuons notre langue pour être mieux reçus? Plusieurs éditeurs affirment que c'est un fait indéniable. Les traducteurs, pour

leur part, estiment que le français dit « international » ou *mid-Atlantic French* équivaut à une langue qui peut être lue et comprise par tous les francophones.

Une constante revient dans les propos des traducteurs : la difficulté de traduire la langue de la rue. Ils disent uniformiser les jurons et les sacres, quand la langue est trop familière. Dans ces cas particuliers, on peut parler d'homogénéisation, mais moins pour plaire au public-cible que pour rester dans les balises d'un français plus normatif. L'objectif communicationnel et l'intelligibilité du propos constituent donc ici les principales préoccupations des éditeurs et des traducteurs lorsqu'ils se trouvent confrontés à des termes familiers ou des régionalismes.

Nous avons noté les coéditeurs harmonieuses où peu de changements aux traductions ont été demandés par les coéditeurs, cela en partie parce que les éditeurs et traducteurs ont effectué en amont un travail d'uniformisation qui permet d'éviter trop de changements éventuels à la traduction. Mais les comportements des éditeurs et des traducteurs en cours de traduction ne peuvent tout prévenir, comme dans les cas des deux autres romans à l'étude.

Dans le roman *Joueur_1* de Douglas Coupland, certains changements d'ordre terminologique et culturel ont été faits à la traduction pour « l'adapter », en quelque sorte, au marché français. Le terme « bas-culotte » remplacé par « collant » en France, l'utilisation de serpillère (Fr) au lieu de vadrouille et de parking (Fr) au lieu de stationnement en sont les meilleurs exemples. Ces termes font partie de ce que les traducteurs appellent les trente à cinquante mots de vocabulaire qui font l'objet d'adaptation pour la France : toujours les mêmes, selon eux. D'autres changements à la traduction de ce roman ont cependant entraîné un appauvrissement qualitatif au sens bermanien du terme.

« L'appauvrissement qualitatif renvoie au remplacement de termes, expressions, tournures, etc. de l'original par des termes, expressions, tournures n'ayant ni leur richesse sonore, ni corrélativement, leur richesse signifiante ou « iconique ». (Berman : 1985, 74).

Par exemple, « cadeau de Grec » est remplacé par « cadeau empoisonné » et « facettes prothétiques » par « dentiers », ces deux derniers termes ne désignant pas la même chose. Un autre exemple de léger appauvrissement du sens, la traduction initiale du terme « cellphone » par « cellulaire » au Québec est devenue le générique « wi-fi » en France. La

traductrice québécoise a utilisé le verbe « cliquer » pour désigner l'attirance entre deux des personnages alors qu'en France ce verbe a plutôt été remplacé par « marche » et « colle ». Nous voyons ici une perte qualitative dans le contexte général du roman qui comporte une forte connotation aux nouvelles technologies. Le terme « cliquer » dans ce contexte était tout à fait approprié. Toujours dans *Joueur_1*, on a observé une certaine adaptation : « Grade ten » dans l'original est devenu « quatrième secondaire » au Québec et « Seconde » en France. Même chose pour le titre de la série télévisée *Charlie's Angels*, au Québec est devenu les *Anges de Charlie*, puis *Drôles de dames* en France. D'autres changements à la traduction initiale nous ont semblé pour le moins gratuits. Par exemple « pour de vrai » au Québec est devenu « réellement » en France; « Pourquoi ça goûte le foie? » est devenu « Pourquoi ça a goût de foie? ». Est-ce que ces derniers changements étaient vraiment nécessaires? Les changements lexicaux et les modifications à certains termes sont compréhensibles, d'autres modifications nous semblent gratuites. Le roman *Joueur_1* de Coupland est écrit dans un anglais simple, une langue pragmatique qui laisse peu de place à l'interprétation. La structure du roman est rythmée et le vocabulaire n'est pas particulièrement recherché. La traduction aurait pu être publiée telle quelle en France sans pour autant perdre de lecteurs.

Le dernier cas à l'étude comporte une forme de réécriture presque complète de la traduction. Quand nous comparons les deux versions françaises de *De Niro's Game/Parfum de poussière*, on trouve beaucoup de changements qui, de notre point de vue, n'apportent pas davantage à la traduction initiale. Le livre a été récrit, parfois en appauvrissant la traduction. On observe des pertes, les termes « persona » et « bacchantes » ont entre autres disparu au profit de termes plus neutres. Mais si les pertes ou exemples d'appauvrissement sont relativement rares, on observe en parallèle une légère tendance à l'ennoblissement. La langue de la rue au Liban, rendue simplement par Sophie Voillot est réthorisée et devient légèrement plus formelle chez le coéditeur. Par exemple, là où Voillot a traduit l'expression « We stopped at the city's shoreline (...) » par « La moto ne s'arrêta qu'au bord de la mer (...) », l'éditeur français a écrit « On s'est arrêtés au front de mer (...). » Notons au passage le changement de temps de verbe. Un autre exemple de changement de niveau de langue :

« Et moi, sur le toit, vautour guettant du haut du ciel, ne se posant que pour se nourrir. » (édition québécoise 85).

« Et moi, j'étais perché sur le toit tel un vautour guettant du haut du ciel, que seule la faim pouvait faire redescendre. » (édition française 68).

Nous pourrions énumérer ainsi une foule de changements, de plus ou moins grande importance, qui ont affecté le roman dans son ensemble. Le plus visible est sans aucun doute le choix du titre. Pour la coédition, on a gardé le titre original *De Niro's Game*.

En fait, la comparaison détaillée des deux versions françaises de *De Niro's Game*, page après page, indique que la plupart des changements sont éminemment subjectifs, relevant surtout de questions de goût personnel de l'éditrice de la coédition. La traduction de Sophie Voillot est plus près du texte que la version retouchée de la traduction. Elle est écrite dans une langue précise, sans trop d'effets de style, qui se situe tout à fait dans l'esprit de l'intrigue et respecte la condition sociale et économique des personnages. Cette expérience de quasi-réécriture, qui n'a pu être justifiée par l'éditeur outre-Atlantique, a laissé un goût amer chez la traductrice et chez l'éditeur. Le caractère difficilement justifiable des changements, si ce n'est en invoquant le « bon goût », les minces explications de l'éditrice française, pour qui la traductrice n'avait tout simplement pas saisi l'essence de l'esprit de l'auteur, et l'ampleur des modifications au texte ont indisposé les interlocuteurs québécois.

Encore ici, nous observons à quel point la coédition comporte des zones floues et des épisodes imprévisibles. Nous constatons, et nos interlocuteurs y ont tous fait référence, que dans le feu de l'action, les termes des contrats ne sont pas toujours respectés.

5.1.3. Encadrer les pratiques pour minimiser les tensions?

Ce caractère imprévisible des coéditions a l'heur d'entraîner son lot de frustrations chez les instances concernées. Les coéditions « problématiques » peuvent être, et à juste titre, particulièrement mal vécues par les traducteurs. L'asymétrie des rapports de force traducteur/éditeur qui existe et a été documentée, entre autres par Isabelle Kalinowski (2002), est en quelque sorte amplifiée dans la mesure où le traducteur n'a, a priori, aucun contact direct avec le coéditeur et le réviseur effectuant les changements de l'autre côté de l'Atlantique. Faudrait-il mieux encadrer la pratique de la coédition? Une forme d'encadrement, qui permettrait de minimiser les frustrations et les incompréhensions mutuelles est-elle applicable dans les faits?

Certains participants à cette recherche ont souligné le caractère délicat du sujet traité ici, qui, selon eux, ne manquerait pas de susciter des réactions dans le milieu de l'édition. La question des tensions entre les marchés de coédition est à leurs yeux un sujet que peu d'interlocuteurs abordent ouvertement. Il semble régner une certaine forme de tabou sur le sujet et les entretiens laissent entendre, à divers degrés, une certaine dose d'émotivité et de sensibilité dans les rapports entre les coéditeurs et leurs traducteurs.

Même si les deux parties s'entendent sur une base contractuelle sur les termes de référence encadrant leur projet de coédition, dans la pratique, certaines clauses des contrats ne sont pas toujours respectées à la lettre, par exemple l'obligation du coéditeur de soumettre tout changement à la traduction à l'éditeur et au traducteur et l'engagement à fournir des rapports de vente à l'éditeur de tête. Ce manque de diligence ponctuel peut avoir de nombreuses causes, dont l'absence d'une structure interne, chez le coéditeur, pour faire faire les approbations finales par toutes les parties en cause. Des échéanciers serrés pourraient également entraîner le manque de coordination dans la chaîne d'approbation. La prudence s'impose avant de conclure au simple mépris de la part du coéditeur quand il ne soumet pas ses changements aux éditeurs principaux et à leurs traducteurs. Même si la question des rapports de force est souvent mise de l'avant dans le discours, dans les faits une foule d'autres raisons peuvent présider à certains manquements aux procédures prévues.

Certains projets de coédition entraînent, comme nous l'avons découvert, des tensions de toutes sortes entre les coéditeurs, mais dans le cadre de cette recherche, nous nous sommes concentré sur les éventuels changements apportés aux traductions par l'éditeur outre-Atlantique. Nous avons vu que les processus entourant ces changements, sans compter les modifications elles-mêmes apportées aux traductions, sont source de tensions. Ces tensions rejaillissent parfois sur le traducteur à qui est, idéalement, soumis ces demandes de changements pour approbation, à tout le moins pour discussion. La plupart des contrats de coédition stipulent que tout changement au texte doit être soumis à l'éditeur et au traducteur du texte. Dans les faits, les changements ne lui sont pas toujours présentés et il les découvre parfois une fois que le roman publié en coédition a été imprimé et distribué. Souvent, le coéditeur français n'achemine pas d'exemplaires à son partenaire québécois qui doit se les procurer lui-même s'il veut les consulter. En somme, deux éditeurs sur les trois rencontrés

dans cette recherche, de même que quatre traducteurs sur les cinq rencontrés, ont affirmé que les Français ne leur soumettaient pas systématiquement les changements qu'ils apportaient aux traductions réalisées au Québec.

Mis à part des changements aux traductions qui ne seraient pas soumis aux éditeurs et aux traducteurs, d'autres situations conduisent les Québécois à conclure qu'ils sont dans une situation de dominés. Par exemple, lorsque l'éditeur français republie la traduction sans les en aviser en mentionnant simplement « Éditeur X... pour la présente édition », ce qui fait fulminer l'éditeur de tête.

Il existe un certain cadre réglementaire qui permet de poser les balises à la coédition. Les contrats types et les ententes de gré à gré, entre autres, contribuent à poser un encadrement aux pratiques de coédition. Mais dans les faits, les pratiques diffèrent considérablement l'une de l'autre et reposent largement sur l'attitude de l'éditeur et les relations qu'il souhaite maintenir avec son collègue coéditeur. Comme nous l'a dit un éditeur, entre les bancs de l'université, où un certain idéal est prescrit, et les allées de la Foire du livre de Francfort, où se négocient des cessions de droits, il y a tout un monde. Un meilleur encadrement des pratiques pourrait sans doute contribuer à réduire les tensions qui interviennent inévitablement ici et là pendant le processus de coédition. Mais cet encadrement ne saurait se faire sans un consensus parmi les éditeurs qui reconnaîtraient, au-delà des rapports de force induits par la taille de leurs marchés et l'importance de leur capital symbolique dans le champ littéraire, la valeur de création d'une traduction au même titre que celle d'un original et lui accorderaient les mêmes égards. Mais cela passe peut-être d'abord et avant tout par un changement de perception de la profession de traducteur, plus précisément de traducteur littéraire.

5.2. Réflexion sur le métier de traducteur littéraire

Dans cette partie, nous nous attarderons sur la profession de traducteur littéraire, sur la position du traducteur littéraire dans la hiérarchie des traducteurs et la diversité des parcours des traducteurs littéraires.

Les traducteurs rencontrés dans le cadre de cette recherche nous ont peu parlé des cas à l'étude et ont plutôt abordé de manière générale la profession de traducteur et la place du

traducteur dans le processus d'édition. Ce sont surtout les éditeurs qui entretiennent des rapports directs avec leurs vis-à-vis français et non les traducteurs qui n'ont de rapports avec les coéditeurs que par personne interposée. Leur discours est forcément différent de celui des éditeurs. Pour paraphraser Kalinowski, nous observons un clivage entre la « vocation au travail » des traducteurs et la « vocation au profit » de ceux qui commercialisent le produit de ce travail. (Kalinowski : 2002, 48). Certains traducteurs se sentent au bas de la chaîne de production du livre, l'éditeur ayant, selon eux, tout pouvoir sur les traductions. Dans certains cas, ce sont les éditeurs qui approuvent ou refusent les changements aux traductions, lorsqu'elles leur sont soumises. Dans d'autres cas, les traducteurs proposent des œuvres aux éditeurs et agissent un peu comme « agents littéraires ». Ils ont alors plus de pouvoir sur les traductions. Le discours de certains traducteurs, qui ont tendance à se dévaloriser devant la machine d'édition, représente une forme de généralisation qui ne reflète pas nécessairement les disparités qui existent au sein de la profession.

5.2.1 La professionnalisation du métier

Au Canada, des associations professionnelles regroupent les traducteurs et font à l'occasion entendre leurs voix sur la place publique, en plus de baliser, à divers degrés, la profession.

L'Association des traducteurs littéraires du Canada (L'ATTLC) compte environ 150 membres dits « de plein droit » dans le champ littéraire. C'est la principale catégorie d'admission à l'association, les deux autres étant réservées aux étudiants et aux « membres-associés ». Pour devenir membre de plein droit, il suffit d'avoir la citoyenneté canadienne et d'avoir publié une traduction littéraire. Au Québec, l'Ordre des traducteurs, terminologues et interprètes agréés du Québec (L'OTTIAQ) compte quelque 2000 membres dans tous les domaines. L'Ordre exerce un certain contrôle sur la professionnalisation de ses membres en exigeant une formation spécifique afin d'être admis dans ses rangs. D'autres instances, entre autres les différents prix récompensant les traductions (Prix du Gouverneur général et Prix John Glassco, parmi les plus connus) témoignent de la reconnaissance de la profession de la traduction dans l'espace public canadien.

La diversité des trajectoires conduisant les traducteurs à exercer la traduction littéraire et la variété de leurs profils suggèrent une professionnalisation récente et encore précaire au

Canada, mais peut-être plus prononcée ici qu'en France. Par exemple, la Société française des traducteurs-Syndicat national des traducteurs professionnels compte environ 1400 membres alors que, nous venons de le voir, l'OTTIAQ, au Québec, en compte 2000. L'Association des traducteurs littéraires français regroupe pour sa part autour de 400 membres. Nathalie Heinich a observé, dans une étude effectuée en France, que l'exercice de la traduction littéraire s'étendait entre les « pôles extrêmes du dilettantisme et du professionnalisme » (Heinich : 1984, 266) et que l'éventail des positions intermédiaires entre ces deux extrêmes conférait à la population des traducteurs littéraires de faibles chances de cohésion en raison de son hétérogénéité.

Certains interlocuteurs interviewés dans le cadre de cette recherche ont évoqué l'hypothèse que la faible rémunération des traducteurs français avait un impact sur la qualité des traductions. Certains éditeurs ont même suggéré que le fait que le traducteur canadien bénéficiait de subventions lui permettait de consacrer plus de temps à la recherche autour de son mandat de traduction et donc, en conséquence, que les traductions faites au Canada étaient de meilleure qualité. En contrepartie, la qualité des traductions françaises qui arrivent dans le marché québécois a été largement critiquée. Précisons qu'un traducteur littéraire français gagne de 12 \$ à 30 \$ par feuillet de texte traduit alors qu'un traducteur littéraire au Canada, selon les tarifs du Conseil des arts du Canada, peut espérer un tarif au mot de 0,14 \$ (pour un roman) soit environ 35 \$ par feuillet de texte. Dans les deux marchés, les contrats peuvent prévoir des à-valoir sur les ventes de livres, même si cette pratique semble plus systématique en France. Dans certains projets québécois, l'éditeur partagera avec le traducteur une partie des revenus des ventes de la coédition.

Malgré des tentatives d'encadrement de la profession, il semble qu'à l'échelle internationale, et comme le démontre l'étude de David Katan (2008), celle-ci demeure peu réglementée. Aussi, parmi les quelque 1100 traducteurs interrogés dans son enquête, un grand nombre pratiquait d'autres activités professionnelles que la traduction. Nathalie Heinich est arrivée à la même conclusion en 2004 alors qu'elle constatait que plus de 30 % des traducteurs littéraires pratiquaient l'enseignement en plus de leurs activités de traduction (Heinich : 1984, 269).

Ici, nous avons vu qu'une des traductrices enseigne, mais que la plupart des autres traducteurs se consacrent à la traduction littéraire parfois exclusivement, mais plus souvent qu'autrement en conjonction avec des contrats de traduction « pragmatique ». Cela soulève la question de l'autonomie du champ de la traduction. Rakefet Sela-Sheffy (2005, 9) souligne que les frontières du champ de la traduction sont plus floues que celles du domaine du droit ou de la médecine, par exemple. Les traducteurs littéraires sont souvent vus comme un groupe invisible, silencieux et plus ou moins bien défini. « Their identification as a group falls in-between "profession" on one hand and "art" on the other », ajoute-t-elle. Isabelle Kalinowski a également constaté, parmi les traducteurs qu'elle a rencontré cette vocation affirmée des traducteurs littéraires de voir leur engagement comme un « artisanat d'art ». (2002, 48).

5.2.2 La diversité des parcours

Une autre particularité des traducteurs littéraires est la diversité de leurs parcours jusqu'à en arriver à l'exercice de cette profession spécifique et, en fin de compte, à en arriver à s'affirmer comme en faisant partie. Une nutritionniste, une professionnelle de la communication, une correctrice d'épreuves, une professeure : chaque traductrice rencontrée ici affiche un parcours distinct. Seul le traducteur rencontré avait adopté un parcours continu de traducteur, même s'il ne s'agissait pas au départ de traduction littéraire, et s'y est tenu.

Cela dit, l'ensemble des traducteurs rencontrés ont en commun une forte scolarisation et un haut niveau de professionnalisation dans leur domaine. D'autres traducteurs très reconnus comme la Canadienne Sheila Fischman, par exemple, unanimement plébiscitée, sont carrément autodidactes. Cela dit, la plupart des traducteurs en sont venus à la traduction littéraire par hasard, au fil d'un contact, d'une rencontre ou d'affinités avec un éditeur ou une éditrice. Malgré leurs parcours différents, ils affichent des qualités communes. Par exemple, comme le résume Sela-Sheffy lorsqu'elle décrit le profil du traducteur littéraire en Israël, ils ont un goût pour la culture en général, un intérêt pour les langues et l'éducation, une certaine perception de leur dignité professionnelle, des contacts au sein de l'édition et une certaine manière d'organiser leur temps. Ces caractéristiques, perceptibles également chez les professionnels que nous avons rencontrés, contribuent à créer un esprit de corps entre les

traducteurs. Ils intériorisent un certain nombre de comportements semblables et les reproduisent à l'intérieur du groupe.

5.2.3 La traduction littéraire : le Graal

La hiérarchisation au sein même des traducteurs littéraires, qui recoupe la hiérarchisation des genres, indique que les agents ont intériorisé la logique du champ littéraire. Chez les traducteurs rencontrés, la traduction littéraire semble constituer une pratique plus noble que la traduction pragmatique, par exemple. Et à l'intérieur du domaine de la traduction littéraire, la traduction d'œuvres de fiction occupe une place privilégiée relativement à l'essai par exemple. Les traducteurs d'essais ou d'autres œuvres non fictionnelles sont considérés comme davantage « invisibles » que les traducteurs de romans. Selon Kalinowski (2002), c'est parce que ce travail de traduction littéraire est assimilé à la création d'une œuvre et qu'il exige solitude et abnégation qu'il est mieux perçu que les autres types de traduction. Pour Rakefet Sela-Shaffy, la dimension émotive dans l'investissement du traducteur littéraire dans son occupation compte également pour beaucoup dans la perception qu'il a de sa place dans la pyramide des traducteurs.

“Their discourse suggests that they are more aware of their self-fashioning, demonstrating passion for their work, sensitivity and imagination, and highbrow taste as central components of their cultural portrait. (...) They often express profound emotional bonds with their work, to the point of letting their occupation intermingle with and take over their personal life.” (Sela-Sheffy : 2005, 18).

Cette autoperception du traducteur littéraire comme étant un être spécial, doté d'un goût infaillible, contribue sans doute à nourrir une certaine image plus prestigieuse que celle des traducteurs qui agissent dans d'autres domaines. Rakefet Sela-Sheffy explique, du moins partiellement, que cette « recherche de gloire personnelle » constitue la seule chance des traducteurs littéraires d'améliorer leur statut, ce que leurs faibles revenus et leurs conditions de travail difficiles ne leur permettent pas de faire (Sela-Sheffy : 2005, 12).

En somme, certains propos nous ont clairement révélé que le capital symbolique du traducteur de fiction est plus élevé que celui du traducteur d'essais, de biographies et autres ouvrages dits « non fictionnels ». Nous avons aussi noté la valorisation, chez certains

traducteurs littéraires, d'une forme d'ascèse où ils acceptent de vivre simplement dans le but d'avoir la liberté de choisir leurs mandats, et idéalement de pouvoir se consacrer à la traduction littéraire. Le dénuement et le renoncement sont donc vus comme méritoires et admirables, par certains membres de la profession. Cette passion, doublée d'une certaine forme de précarité du métier, est donc inversement proportionnelle au statut économique du traducteur littéraire dans le champ de la traduction. Isabelle Kalinowski a observé ce phénomène auprès de traducteurs littéraires en France.

« Seul cet intérêt à la vertu permet de comprendre que le niveau de revenus tirés de la traduction soit globalement inversement proportionnel au prestige de la position occupée et des ouvrages traduits. » (Kalinowski : 2002, 53).

Donc, le niveau de consécration du traducteur dans l'espace littéraire n'est pas systématiquement proportionnel à la reconnaissance réelle qu'il reçoit dans les faits. Dans la réalité, ce sont les autres instances du milieu de l'édition, surtout l'éditeur, qui disposent du pouvoir. Si le traducteur souhaite, au fond de lui-même, accéder au statut de créateur presque aux côtés de l'auteur, c'est donc en dépit de son pouvoir réel dans les faits. Un pouvoir plutôt symbolique et lié au capital dont jouit le sous-domaine dans lequel il est amené à traduire.

5.2.4 À propos de l'invisibilité du traducteur

La question de la reconnaissance du traducteur est liée à la visibilité de cet acteur dans le champ littéraire. Pour plusieurs, l'invisibilité du traducteur signifie aussi l'invisibilité de la traduction. Nous avons noté dans les propos des traducteurs une ambivalence entre le besoin de reconnaissance publique (le fait d'avoir son nom en page couverture, d'être cité par l'auteur lors d'entrevues, de recevoir des droits d'auteur, etc.) et le fait de demeurer fidèle à l'œuvre originale, et par le fait même à l'auteur et en ce sens d'observer une certaine forme de modestie et d'invisibilité. Lawrence Venuti a expliqué ce phénomène dans le contexte anglo-saxon :

« A translated text, whether prose or poetry, fiction or non fiction, is judged acceptable by most publishers, reviewers and readers when it reads fluently, when the absence of any linguistic or stylistic peculiarities makes it seem transparent, giving the appearance that it reflects the foreign writer's personality or intention or the essential meaning of the foreign text – the

appearance, in other words, that the translation is not in fact a translation, but the ' original ' .» (Venuti : 1995, 1).

C'est ce que les traducteurs appellent le « même degré de lisibilité » que l'original. Les traducteurs consultés pour cette recherche partagent ce souci de lisibilité et de fluidité du texte : tous affirment, de manière différente évidemment, travailler dans le respect du texte original et aspirer à rendre la voix originale de l'auteur. Les traducteurs, sur la fidélité au texte et sur les questions de la réception de la traduction dans le marché cible, sont unanimes et tiennent sensiblement le même discours : au même titre que les auteurs, ils souhaitent vivement que leurs textes soient distribués et rejoignent un large public.

On note également chez les traducteurs un mouvement d'appropriation du texte original surtout lorsque les délais permettent une identification aux personnages. Ce réflexe d'appropriation exacerbe-t-il le besoin de reconnaissance des traducteurs? Il faut dire que certains traducteurs mettent une année, peut-être pas à temps complet, mais tout de même, à traduire un ouvrage. Le sentiment d'appartenance, quand l'univers culturel d'un livre a été fouillé, étudié et scruté sous toutes ses coutures, ne peut manquer de s'installer.

En général, dans les romans étudiés, les traducteurs ont adopté le procédé de la traduction directe ou littérale au sens de Vinay et Darbelnet (1958). Les textes de départ se laissent transposer dans la langue d'arrivée parce qu'ils reposent sur des catégories et des conceptions parallèles. Les traducteurs ont respecté le plan de l'œuvre originale. Les traductions se sont effectuées phrase par phrase, paragraphe par paragraphe. La macro-structure est restée la même, c'est-à-dire que les chapitres sont les mêmes en anglais et en français. Cela sauf du côté de *L'analyste*, où un problème majeur a été rapporté par les traducteurs qui ont eu à traduire une épreuve avant l'édition finale. Leur traduction diffère sensiblement de l'original, mais pour des raisons extrinsèques. Les traducteurs québécois sont restés près du texte original tout en réalisant des traductions assez idiomatiques qui ne « sentent » pas la traduction.

Mais le recours à la traduction littérale n'exclut pas le recours à d'autres procédés comme l'équivalence, surtout de nature idiomatique. Les jurons et autres sacres en sont le meilleur exemple, une difficulté qui a été mentionnée par les traducteurs interviewés pour cette étude. À notre connaissance, aucun n'est allé jusqu'à l'équivalence de situation ou de lieux, ni jusqu'à l'adaptation, toujours selon les définitions proposées par Vinay et Darbelnet (1958).

Conclusion

En conclusion, disons que le discours généralement véhiculé par les éditeurs rencontrés dans le cadre de cette recherche conclut à la domination culturelle de la France sur l'édition en français. La répétitivité des schémas venant de différents interlocuteurs touche à une forme d'idéologie, liée à des croyances profondément ancrées dans la psyché québécoise. Ces croyances sont alimentées par le prestige avéré de la sphère littéraire française dans la francophonie, le capital symbolique élevé de la littérature française dans le paysage du livre en français contribuant à alimenter le sentiment de domination subi par les Québécois. Il ressort des propos des éditeurs que ce sentiment est souvent issu d'expériences spécifiques à partir desquelles on se livre à une forme de généralisation qui vient occulter un portrait moins sombre qu'il n'y paraît.

Le nombre de coéditions réalisées avec succès et l'appréciation croissante des traductions québécoises en France viennent contrebalancer un discours qui nous a semblé de prime abord assez unilatéral. Les modèles de coédition sont si différents les uns des autres que nous ne pouvons véhiculer un discours unilatéral sur le sujet. En filigrane, les traducteurs autant que les éditeurs ont ajouté des bémols à leurs credo anti-français. L'expérience, dans la réalité, permettrait aux deux parties d'y trouver leur compte. Mais il reste qu'une certaine dimension d'imprévisibilité entraîne un lot réel de frustrations et de tensions. Ces tensions peuvent-elles être évitées? Nous croyons que la réponse appartient au milieu, tant la qualité des rapports interpersonnels entre en jeu dans le processus de coédition. Une valorisation du statut du traducteur pourrait aussi contribuer à éviter un certain nombre de frustrations liées au manque de considération à leur égard.

D'autre part, les comportements de standardisation et d'uniformisation linguistiques opérés par les parties en présence pour rejoindre leur public n'ont rien d'étonnant. Ils sont intégrés et font partie de l'expérience acquise par les artisans au fil du temps. Les éditeurs autant que les traducteurs appliquent leurs propres normes, intrinsèques ou extrinsèques, afin d'être diffusés et lus. Oui, nous voyons que certaines expressions sont automatiquement adaptées pour un plus large public. Mais en général, les traductions québécoises à l'étude ont été

faites dans le respect de l'original, et nous n'avons pas observé de patois français, mais plutôt une langue qui cherche à être comprise par un lectorat international.

La qualité des traductions est liée à la professionnalisation croissante de la traduction, et aussi de la traduction littéraire au Canada. Un haut niveau de scolarisation, une régulation par des associations professionnelles et des prix annuels contribuent à une reconnaissance plus grande du métier de traducteur au pays qu'en France. Le traducteur littéraire d'œuvres de fiction, par les efforts consentis à son activité, se trouve au sommet de la pyramide des traducteurs littéraires. Son prestige ne fait pas de doute, car c'est celui qui est le plus près de l'écrivain.

En somme, les données ne nous permettent pas de conclure à la création unilatérale d'un français édulcoré par le processus de coédition avec la France. Le portrait de la coédition est trop diversifié, imprévisible et peu balisé pour en dresser un portrait homogène. La pratique des traducteurs et des éditeurs et les rapports de domination ou d'affinités qui la sous-tendent restent en ce domaine les principales clés pour comprendre ce qui conduit à la publication d'une traduction en coédition. Là aussi, le processus est influencé par les personnalités en jeu, les contextes mobilisés, le pouvoir économique et symbolique des parties en cause et, il faut bien le dire, une importante dose de subjectivité quant à la perception de ce que peut accepter le lecteur cible.

Il aurait pu être intéressant, dans le cadre de cette recherche, de recueillir le point de vue des coéditeurs des romans à l'étude sur leur expérience de coédition. L'opinion des éditeurs français aurait sans doute apporté un éclairage différent sur la situation. De plus, est-ce que les éditeurs québécois font des modifications aux traductions françaises lorsque vient le temps de publier des œuvres traduites en France? L'un des éditeurs participant à cette recherche a confié faire des changements parfois, aux traductions françaises, mais c'est une piste que nous avons mise de côté pour nous consacrer au sujet principal de ce mémoire.

Solange Beaulieu
Mai 2014

Bibliographie

Corpus primaire :

Œuvres à l'étude :

Coupland, Douglas. *Joueur_1 : ce qu'il adviendra de nous*. Montréal : Éditions Hurtubise, 2012. Traduction de Rachel Martínez.

Coupland, Douglas. *Joueur_1*. Vauvert : Éditions Au Diable vauvert, 2012. Traduction de Rachel Martínez.

Coupland Douglas. *PlayerOne, What is to Become of Us*. Toronto : House of Anansi Press, 2010.

Hage, Rawi. *De Niro's Game*. Paris : Denoël, 2007. Traduction de Sophie Voillot.

Hage, Rawi. *De Niro's Game*. Toronto : House of Anansi Press, 2006.

Hage, Rawi. *Parfum de poussière*. Québec : Alto, 2007. Traduction de Sophie Voillot.

Hill, Lawrence. *Aminata*. Lachine : Éditions de la Pleine lune, 2011. Traduction de Carole Noël.

Hill, Lawrence. *Aminata*. Paris : Présence Africaine Éditions Éditions, 2012. Traduction de Carole Noël.

Hill, Lawrence. *The Book of Negroes*. Illustrated Edition. Toronto : HarperCollins Publishers, 2009 (original : 2007).

Homel, David. *L'analyste*. Montréal et Arles : Leméac/Actes sud, 2003. Traduction de Lori Saint-Martin et Paul Gagné.

Homel, David. *The Speaking Cure*. Vancouver : Douglas & McIntyre, 2003.

Entretiens :

Foulon, Arnaud. Éditeur, Montréal, le 29 octobre 2013. Enregistrement audio d'une durée de 34 min 59 sec.

Gagné, Paul et Lori Saint-Martin. Traducteurs, Montréal, le 6 septembre 2013. Enregistrement audio d'une durée de 49 min 21 sec.

Martinez, Rachel. Traductrice, Montréal, le 25 juillet 2013. Enregistrement audio d'1h 25 min 59 sec.

Noël, Carole. Traductrice, Québec, le 7 juillet 2013. Enregistrement audio d'une durée d'1h.

Raoult, Marie-Madeleine. Directrice, Éditions de la Pleine lune, Lachine, le 22 juin 2013. Enregistrement audio d'une durée de 1h 06 min 51 sec.

Tanguay, Antoine. Fondateur et éditeur, Éditions Alto, Québec, le 18 juin 2013. Enregistrement audio d'une durée de 1h 10 min 37 sec.

Voillot, Sophie. Traductrice, Montréal, le 13 juillet 2013. Transcription d'un entretien d'environ 45 min.

Corpus secondaire :

Annuaire du Canada, Les ventes de livres reculent. Statistique Canada. <http://www.statcan.gc.ca/pub/11-402_x/2011000/chap/culture/culture02-fra.htm>. Consulté le 12 octobre 2011.

Association des traducteurs et traductrices littéraires du Canada. ATTLC. <http://attlc-ltac.org/node/308>. Consulté le 14 octobre 2013.

Association des traducteurs littéraires de France, enquête sur la rémunération 2013. ATLF. http://www.atlf.org/IMG/pdf/enquete_remuneration_2013.pdf. Consulté le 14 avril 2014.

Baju, Sarah. « La coédition, une solution d'avenir? Les relations éditoriales entre la France et le Québec : le cas des éditions Actes Sud et Leméac Éditeur (1989-2003). » Maîtrise. Université de Sherbrooke / Panthéon Sorbonne, 2004.

Baker, Mona et Gabriela Saldanha, (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 2nd ed. London et New York : Routledge, 2008.

Bellemare, Gaston. « La coédition : acte de premier plan de la bibliodiversité pour les auteurs, les éditeurs et les lecteurs. » Déclaration d'éditeurs indépendants sur la bibliodiversité. Alliance des éditeurs indépendants. Foire du livre de Guadalajara. Mexique. 2005.

Berman, Antoine. « La traduction comme épreuve de l'étranger. » *Texte 4* (1985) : 67-81.

Bodian, Nat G. *Book Marketing Handbook*, vol. 1. New York, London : R. P. Bowker Company, 1983.

Brisset, Annie. « The search for a native language : Translation and cultural identity. » *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti (edœœ.). London and New York : Routledge, 2000. 343-375.

Buzelin, Hélène. « Independent Publisher in the Networks of Translation. » *TTR : traduction, terminologie, rédaction* 19-1 (2006) : 135-73.

Buzelin, Hélène. « Les contradictions de la coédition internationale : des pratiques aux représentations. » *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Gisèle Sapiro (ed.). Paris : Nouveau Monde   ditions, 2009. 45-79.

Buzelin, Hélène. « Repenser la traduction à travers le spectre de la coédition. » *Meta : journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 52-4 (2007) : 688-723.

Buzelin, Hélène. « Traduire pour le Groenland, en *mid-atlantic French* : regard sur la coédition France/Québec de traductions. » Les contradictions de la globalisation éditoriale, Paris,   cole des hautes études en sciences sociales. Résumé de communication. 2006. Colloque organisé par le Centre de sociologie européenne et le réseau ESSE.

Buzelin, Hélène. « Unexpected Allies : How Latour's Network Theory Could Complement Bourdieusian Analyses in Translation studies. » *The Translator* 11-2 (2005) : 193-218.

Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 1999.

Combet, Claude. *Le livre aujourd'hui : les défis de l'édition*. Toulouse :   ditions Milan, 2007.

Dorrelrup, Cay et Silvana Orel-Kos. « Co-prints and Translation ». *Perspectives : Studies in Translatology* 9 (2001) : 87-108.

Alto.   ditions Alto. <http://www.editionsalto.com/propos.php>. Consulté le 7 décembre 2013.

Even-Zohar, Itamar. « Polysystem Theory (Revised). » *Papers in culture Research*. <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/ps-revised.pdf>>. Consulté le 19 novembre 2011.

Glaister, Geoffrey Ashall. *Glaister's Glossary of the Book*, 2nd ed. Los Angeles : University of California Press, 1979.

Guardian, The. *Dictionary of Publishing and Printing*, 3rd ed. London : A & C Black, 2006.

Heinich, Nathalie. « Les traducteurs littéraires: l'art et la profession. » *Revue française de sociologie* 25 (1984) : 264-280.

Hermans, Theo. *Translation in Systems*. Manchester : St-Jerome, 1999.

Holmes, James S. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam : Rodopi, 1988.

Index Translationum, bibliographie mondiale de la traduction>. Unesco. <<http://portal.unesco.org/culture/fr/ev.php>>. Consulté le 3 juin 2013.

Kalinowski, Isabelle. « La vocation au travail de traduction. » *Actes de la recherche en sciences sociales* 2-44 (2002) : 47-54.

Legendre, Bernard (  d.). *Les métiers de l'édition*. Paris :   ditions du Cercle de la Librairie, 2007.

Librairies indépendantes du Québec, Les. *Les libraires, le bimestriel des librairies indépendantes*. No 82. Québec : avril-mai 2014.

Malmkjaer, Kirsten et Kevin Windle (eds.). *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford : Oxford University Press, 2011.

Martin, Ruth. « Translation Grants 1972-1992 : The Effect on Authors, Translators and Publishers. » *Ellipse* 51 (1994) : 54-84.

Michon, Jacques et Jean-Yves Mollier. *Mutations du livre et de l'édition dans le monde*. Québec/Paris : PUL/L'Harmattan, 2001.

Sapiro, Gisèle (ed.). *Les contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2009.

Sapiro, Gisèle. « Normes de traduction et contraintes sociales ». *Beyond Descriptive Translation Studies, Investigations in homage to Gideon Toury*. Anthony Pym, Miriam Shlesinger et Daniel Simeoni (eds.). Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins Publishing company, 2008. 199-208.

Schuwer, Philippe. *Traité de coédition et de coproduction internationales*. Paris : Promodis, 1981.

Schuwer, Philippe. *L'édition internationale. Coéditions et coproductions*. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

Sela-Sheffy, Rakefet. « How to be a (recognized) translator : Rethinking habitus, norms, and the field of translation. » *Target* 17-1 (2005) : 1-26.

Shuttleworth, Mark et Moire Cowie (eds.). *Dictionary of Translation Studies*. Manchester : St Jerome, 1994.

Simeoni, Daniel. « The Pivotal Status of the Translator's Habitus. » *Target* 10-1 (1998) : 1-39.

Statistiques de l'édition au Québec (2004-11). Bibliothèque et archives nationales du Québec. http://www.banq.qc.ca/documents/a_propos_banq/nos_publications/nos_publications_a_z/. Consulté le 5 juin 2013.

Statistiques sur les traducteurs et interprètes au Canada. Gouvernement du Canada, Service Canada. http://www.servicecanada.gc.ca/fra/qc/emploi_avenir/statistiques/5125.shtml. Consulté le 30 mars 2014.

Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphie : John Benjamins Publishing company, 1995.

Toury, Gideon. « The nature and role of norms in translation. » *The Translation Studies Reader*. Lawrence Venuti et Mona Baker (eds.). London and New York : Routledge, 2000. 198-211.

Trandem, Beate. « Normes et traduction. » *Romansk Forum* 18-2 (2003) : 7-19. <<http://www.duo.uio.no/roman/page23.html>>. Consulté le 21 novembre 2011.

Vaugeois, Denis. « La coédition entre la France et le Québec. » *Études canadiennes* 52 (2002) : 247-251.

Venuti, Lawrence (ed.). *The Translation Studies Reader*. London et New York : Routledge, 2000.

Venuti, Lawrence. « The Translator's invisibility, A History of Translation. » London et New York : Routledge, 1995. <http://www.translationindustry.ir/Uploads/Pdf/venuti.pdf>. Consulté le 8 mars 2014.

Vinay, Jean-Paul et Jean Louis Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais : méthode de traduction*. Paris et Montréal : Didier et Beauchemin, 1958.