

Maria Chapdelaine vue d'ailleurs : les agents et les enjeux derrière la traduction espagnole et catalane d'un classique de la littérature canadienne-française

María Sierra Córdoba Serrano

Université d'Ottawa. Institut d'Études Canadiennes
55 Sweetland Av. Apart 55. K1N 7T7 Ottawa, Ontario
mariasiercordoba@gmail.com

Résumé

Le présent article vise à analyser les différentes rééditions des traductions espagnole et catalane d'un classique de la littérature canadienne-française, soit *Maria Chapdelaine*. À partir des préfaces conçues en tant que prises de position (au sens bourdieusien), sont analysés les différents agents derrière l'initiative de faire traduire ce roman en Espagne et en Catalogne, ainsi que le rapport de ces agents envers l'altérité canadienne-française du texte source. Est révélée la fonction idéologique des préfaces en tant que dispositifs discursifs qui permettent aux agents des champs cibles de réveiller certains débats qui vont (thématiquement et chronologiquement) bien au-delà des questions liées au texte original.

Mots-clés : *Maria Chapdelaine*, Espagne, Catalogne, littérature canadienne-française, sociologie de la traduction, Bourdieu.

Abstract

This article aims to analyse the different editions of the Spanish and Catalan translations of *Maria Chapdelaine*, a classic of French-Canadian literature. Viewing prefaces as position-takings (in a Bourdieusien sense), I analyse the agents behind the initiation of the novel's translations in Spain and in Catalonia and how they relate to the alterity of the source text. The article brings to light the function of translation prefaces as discursive devices that allow target society agents to stir up ideological debates that go well beyond those (re)presented in the source text.

Key words : *Maria Chapdelaine*, Spain, Catalonia, French-Canadian literature, sociology of translation, Bourdieu.

Index

- | | |
|--|---------------------------|
| <i>Maria Chapdelaine</i> en France et au Québec | En guise de conclusion... |
| Maria Chapdelaine <i>made in Spain</i> | Bibliographie |
| <i>La Maria Chapdelaine</i> de Tomàs Garcés | |

On a beaucoup écrit sur la « nation », aussi bien sur sa réalité que sur l'idée que l'on s'en fait. On reprend habituellement l'idée de Benedict Anderson (1983), pour qui la nation est une communauté imaginaire et imaginée, imaginée comme étant limitée, souveraine et solidaire. Se dire membre d'une nation renvoie donc à l'idée de similitude, de partage d'une même *identité nationale*, mais cette identité est une construction formée et transformée grâce à un travail de représentation qui se fait par l'intermédiaire de différents récits, incluant la fiction.

Pendant longtemps, le roman *Maria Chapdelaine : récit du Canada français* a été au cœur de la représentation que l'on se fait à l'étranger de l'identité canadienne-française, devenue québécoise dans les années 60. Ce roman offre une représentation (idéal-typique) de l'identité canadienne-française du début du xx^e siècle, une identité qui tourne autour de trois axes idéologiques (Thériault 1999 : 125), l'agriculturalisme, l'anti-étatisme et le messianisme, c'est-à-dire le fait d'être une société agricole, rurale et fidèle à ses traditions paysannes (agriculturalisme), le fait que le destin national ne s'accomplit pas autour d'institutions politiques, mais religieuses (anti-étatisme) et le fait que le destin providentiel de la « race » canadienne-française est de se propager dans l'ensemble de l'Amérique du Nord (messianisme).

Le mythe créé autour du roman a marqué à tel point l'imaginaire international sur le Canada français qu'associer le Canada français à *Maria Chapdelaine* est devenu à un moment donné presque automatique. Encore plus révélateur est le fait que, bien que cette représentation identitaire ait peu en commun avec celle de l'identité québécoise qui s'impose après la Révolution tranquille,¹ elle a persisté jusqu'à la fin du xx^e siècle.

Dans le cadre de cet article, nous nous concentrerons sur la recontextualisation de ce mythe en Espagne, tout particulièrement sur les successives rééditions des traductions espagnole et catalane de ce classique. *Maria Chapdelaine* est d'ailleurs l'œuvre du corpus de la fiction québécoise traduite en Espagne qui compte le plus grand nombre de rééditions (en espagnol et en catalan), rééditions qui vont jusqu'au dernier quart du siècle passé.

Or, quelle est la fonction concrète de toutes ces rééditions, ainsi que de leur emballage paratextuel respectif ?

Bourdieu (1992) est d'avis que, au fil du temps, les productions culturelles (traductions incluses) deviennent soit des classiques, comme *Maria Chapdelaine*, soit des œuvres obsolètes qui se voient rejetées hors de l'histoire littéraire. Les classiques passeraient à l'éternel présent de la culture sans faire partie de la lutte du champ ; ils peuvent coexister pacifiquement, parce qu'ils sont canonisés, académisés et donc neutralisés. Autrement dit, selon Bourdieu, les classiques ne fonctionnent pas à l'intérieur des luttes symboliques du champ littéraire.

1. Une nouvelle identité dotée d'un contenu politique et rattachée à un espace politique et territorial, qui est devenue « moderne », américaine, urbaine et industrialisée, mais ce sera à partir des années 80 (avec l'avènement des écritures migrantes et de la postmodernité) que l'on assiste vraiment à la représentation d'une identité québécoise hétérogène, multiple et ouverte à la diversité, une identité en accord avec le monde globalisé actuel.

Mais est-ce que c'est bien le cas des différentes rééditions des traductions espagnole et catalane de *Maria Chapdelaine* ? L'œuvre est-elle présentée tout simplement en tant que classique — et comme telle neutralisée et loin des luttes du champ — ou, au contraire, certaines rééditions pourraient-elles être vues comme une prise de position de l'éditeur par rapport à certains enjeux idéologiques présents dans les champs culturels récepteurs espagnol et catalan au moment de la réédition ?

Pour répondre à cette question, nous partirons de l'étude des préfaces de ces traductions, qui seront conçues en tant que prises de position des agents qui se trouvent derrière l'existence et la présentation en Espagne et en Catalogne de ce classique de la littérature canadienne-française. Ces prises de position seront mises en relation avec les rapports d'altérité de ces agents vis-à-vis de l'altérité canadienne-française représentée dans le texte source. Mais avant d'analyser ces questions liées aux champs cibles, nous parcourrons les débats que le texte d'origine a occasionnés dans les espaces sources québécois et français.

***Maria Chapdelaine* en France et au Québec**

Dans *Maria Chapdelaine : récit du Canada français*, l'écrivain Louis Hémon brosse le portrait de la vie d'une petite communauté canadienne-française au début du xx^e siècle à Péribonka, une terre de colonisation² dans le Nord du Québec. Il présente les acteurs sociaux de cette communauté — le coureur des bois, le défricheur, l'« habitant » (c'est-à-dire le cultivateur), etc. —, ainsi que leurs activités au fil des saisons. Sur cette toile de fond, le narrateur omniscient raconte l'histoire de Maria, une jeune femme courtisée par trois prétendants : Lorenzo Surprenant, qui s'est exilé aux États-Unis et lui propose une vie urbaine loin de la routine et de la dureté de la campagne ; Eutrope Gagnon, un colon qui lui offre le prolongement de la vie qu'elle a déjà, une vie liée à la colonisation ; et François Paradis, dont elle tombe amoureuse. Lorsque François et la mère de Maria meurent, celle-ci doit faire un nouveau choix, un choix qui ne se fera pas sans heurts. Lors de la veillée funéraire de sa mère, elle entend les voix « du pays du Québec » qui lui dictent d'y rester et d'épouser Eutrope pour ainsi garantir la survivance de « sa race ».

L'auteur de ce récit, Louis Hémon, n'est pas cependant un Canadien français, mais un Français. Il est né en Bretagne en 1880, et après un séjour de huit ans en Angleterre, il quitte l'Europe pour le Canada en 1911. Il écrit *Maria Chapdelaine* en 1913 au bord du lac Saint-Jean, après son séjour à Péribonka (Québec), où il a travaillé dans une ferme. *Maria Chapdelaine* (et non nécessairement les œuvres qu'Hémon a écrites avant d'arriver au Canada) a été revendiquée aussi bien par le champ littéraire français que québécois (ce qui ne serait probablement pas arrivé si

2. Ce que l'on appelle « colonisation » à cette époque est surtout employé pour désigner l'occupation et le défrichement des terres par les Québécois qui s'établissaient dans des régions encore inhabitées du Nord et de l'Ouest québécois. Le but ultime était d'élargir la « race » canadienne-française et d'éviter l'exode urbain et l'émigration vers les États-Unis.

l'œuvre n'avait pas remporté un tel succès) non seulement parce que Hémon a écrit *Maria Chapdelaine* lorsqu'il habitait au Québec,³ mais aussi parce que ce roman a laissé sa marque sur la littérature québécoise postérieure. L'intertextualité que *Maria Chapdelaine* a générée a été un critère décisif d'inclusion dans le corpus national québécois.

Publié pour la première fois en 1914 en feuilleton dans le journal parisien *Le Temps* et ensuite au Canada en 1916 par l'éditeur montréalais Lefebvre, *Maria Chapdelaine* atteint son apogée grâce à l'édition parisienne parue chez Grasset en 1921. Ce succès est en grande partie attribuable à l'intensité du travail de promotion et de diffusion mené par Bernard Grasset : l'éditeur français demandera infatigablement aux personnalités françaises du monde des arts, des lettres ou de la politique de faire allusion au roman dans leurs discours et écrits (Héroux 1980). Il fera de même avec les autorités du monde ecclésiastique, qui, comme le laissaient penser les valeurs conservatrices véhiculées par le roman, intercèderaient également en sa faveur. En effet, elles le qualifient de « chef-d'œuvre sur le Canada français qui doit être lu par tous à cause de la moralité exemplaire de ses personnages et de sa grande valeur d'édification » (Héroux 1980: 107).

Aux efforts de promotion de Grasset, combinés à l'appui de la famille d'Hémon, (une famille de notables extrêmement influente), il faut ajouter, selon Héroux (*Idem.*: 89-111), d'autres circonstances favorables à l'accueil du roman en France : en 1921, au sortir de la Première Guerre mondiale et de ses bouleversements, *Maria Chapdelaine* nourrissait le besoin de tous ceux qui voulaient s'évader du présent en se plongeant dans le retour au passé glorieux de la France. Retrouvant dans ce roman des parlers régionaux et des formes de vie du XVII^e siècle, le roman transposait, d'après Héroux (*Ibid.*), les lecteurs français dans un passé loin des affres de la guerre et leur faisait redécouvrir le grand rêve de l'Amérique française, un rêve toujours vivant : le roman montrait que les colons d'origine française continuaient à survivre en terre d'Amérique et réussissaient à conserver leur langue, leur foi et leurs traditions.

Cette vision idyllique du roman dans la critique française gommait, toutefois, des aspects centraux retenus par Hémon, comme la dureté de la vie des paysans canadiens, les conditions climatiques difficiles de l'hiver canadien, ainsi que le chagrin et la mort tragique de la mère de Maria.

Néanmoins, la vision épurée des commentateurs a marqué l'imaginaire français à tel point qu'en France le Canada français était automatiquement associé au roman (ou plus précisément, à la représentation *made in France* du roman). Encore plus révélateur est le fait que cette association ait persisté pendant presque un siècle. En 1999, au Salon du livre de Paris, où le Québec était l'invité d'honneur, on constate encore que « le roman de Louis Hémon a marqué son époque et tout l'imaginaire français, et il éclipe encore les auteurs québécois, plus proches de nous, qui ne font pas dans les grands et pittoresques espaces » (Arsenault, *Le Monde*, 1999). Si l'exotisme régionaliste qui caractérisait la littérature québécoi-

3. La notion bourdieusienne de « trajectoire » est souvent invoquée pour délimiter le corpus de littératures périphériques comme la littérature québécoise.

se autrefois était reçu de bon gré dans la France du début du xx^e, il devient un stigmate un siècle plus tard.

Quoi qu'il en soit, le roman se vendra en France à près d'un million d'exemplaires pour la période comprise entre 1921 et 1936 (Héroux 1980: 171), ainsi que sous forme de traductions à l'étranger.

Au Canada français, en revanche, l'accueil du texte a connu un sort différent. Au moment de la publication du roman en 1916 par l'éditeur montréalais Joseph-Alphonse Lefebvre, le roman a été reçu par un public très limité et est passé inaperçu chez le grand public. Il a fallu attendre sa publication par Grasset en 1921 et sa reconnaissance en France pour que le roman capte l'attention (en bien *et* en mal) de la critique canadienne-française. Cela répond en quelque sort au besoin d'être dit et reconnu par l'Autre français, cette reconnaissance renforçant en quelque sorte sa propre existence. Comme l'écrivait un lecteur du journal *Le Devoir*, «Depuis que la critique française a proclamé le roman un chef-d'œuvre, ce que l'on prenait pour un caillou est une perle» (cité par Héroux *Idem.*: 152). Or, ce n'est pas seulement la reconnaissance française qui a suscité un intérêt soudain pour le roman.

En fait, le roman arrivait à point nommé au Québec car il reflétait bel et bien les intérêts idéologiques de la bourgeoisie et du clergé (la classe dominante), des intérêts qui vivaient, cependant, un début de crise: le roman s'est érigé en symbole de la survivance de la société canadienne-française qui, malgré son échec politique, a pu accomplir une destinée providentielle «plus haute, celle de reconquérir culturellement l'Amérique, d'en faire une société catholique, française et paysanne» (Thériault 1999: 124): pour ce faire, il fallait peupler le territoire par la natalité et par la colonisation des terres.

Néanmoins, le roman a également provoqué des prises de position diamétralement opposées au Canada: certains accusent Hémon d'avoir ridiculisé le peuple canadien-français à l'étranger, de l'avoir présenté comme un peuple de paysans illettrés et arriérés, d'avoir même retardé le développement socio-économique du Québec (Boivin 1994: 7-17).

Quoi qu'il en soit, et malgré l'image filtrée et partielle du Canada français projetée par le roman en France, c'est grâce au passage de *Maria Chapdelaine* par le centre symbolique français que le Canada français a été «découvert» par d'autres pays et que le roman a été traduit dans plus d'une vingtaine de langues.

Maria Chapdelaine made in Spain

La traduction espagnole du roman voit le jour en 1923, deux ans seulement après l'édition de Grasset et un an après la traduction anglaise faite au Canada. Il s'agit, en fait, d'une des premières traductions du roman après la danoise et l'allemande de 1922. Les versions hollandaise, polonaise, suédoise et tchèque paraissent la même année, également en 1923 (Lemire 1980: 671).

La première édition de la traduction de Hernández Catá est publiée par la maison d'édition espagnole Rivadeneyra et ensuite rééditée en 1929 et en 1932. Suivra la réédition de Nausica en 1942 et 1945, celle de José Janés Editor en 1950, et enfin celle de Plaza y Janés en 1975, sans compter ses nombreuses rééditions en

Amérique latine (où, à partir des années 60, la traduction d'Hernández Catá coexiste avec une autre version en espagnol).⁴

L'existence de ces différentes rééditions au fil de plus de 50 ans est un clair indice de la réception positive de cette traduction en Espagne.

On observe que les rééditions se succèdent surtout lors de la période franquiste. D'ailleurs, il n'est pas surprenant que le roman ait complètement échappé à la censure. Au contraire, on pourrait avancer que celui-ci, sorte d'étendard d'une idéologie conservatrice axée sur la terre, la famille et la religion cadre bien avec l'idéologie franquiste et que sa publication et ses rééditions pourraient contribuer à renforcer la *statu quo*. Qui plus est, certains lecteurs espagnols se seraient sentis visés par le portrait de la vie rurale brossée par Hémon (pensons, par exemple, à la vie rurale des villages andalous des années 50 et 60) à tel point qu'il y a des moments où l'on oublierait qu'il s'agit du Canada français (sauf pour la dureté de l'hiver, qui est sans équivalent !).

Cette déterritorialisation (qu'on observe au niveau para-textuel, mais aussi textuel⁵) tombait à point, car le régime franquiste n'avait pas d'intérêt à mettre en relief la spécificité canadienne-française. Le faire aurait été une manière indirecte de valoriser d'autres nationalismes sub-nationaux, et les franquistes, partisans d'un centralisme bourbonien, avaient réprimé sévèrement les nationalismes internes de l'Espagne. C'est peut-être pour cette raison que (malgré tous les ajouts injustifiés, les erreurs, ainsi que les inexactitudes de la traduction) le roman n'a jamais été retraduit en Espagne, mais tout simplement réédité. Ou s'agit-il simplement d'une question d'argent ? Pourquoi faire retraduire le roman (d'autant que le traducteur était lui-même un écrivain reconnu, ce qui représentait une bonne stratégie de marketing...)?

La toute dernière réédition de la traduction, publiée chez Plaza y Janés, date de 1975, ne coïncide-t-elle pas avec l'agonie de l'idéologie franquiste ? Autrement dit, à un moment où l'Espagne, avec l'arrivée de la démocratie, vivait la tertiarisation de son économie et des changements sociaux marqués, le discours idéologique véhiculé par la traduction espagnole de *Maria Chapdelaine* devenait non pertinent.

Quant à la personne derrière l'existence de la traduction espagnole de *Maria Chapdelaine*, il semblerait que le traducteur lui-même, Alfonso Hernández Catá, en ait recommandé la traduction (Shek et Chaple Mesa 1994 : 65).

Faute de documentation à cet égard, la question a été posée à Uva de Aragón Clavijo, la petite-fille de Hernández Catá (citée par Shek et Chaple Mesa 1995 : 65) :

According to my mother, Uva Márquez Sterling (her maiden name was Uva Hernández Catá), her father translated *Maria Chapdelaine* because he felt [sic] in love with the novel. She recalls that as a youngster she was given a copy of the

4. Nous faisons référence à une version argentine d'Alberto Villanueva, publiée en 1967 par la maison d'édition Difusión.
5. Dans le cadre nécessairement restreint de cet article, nous n'examinerons pas les «stratégies» traductives textuelles de déterritorialisation (il ne faut pas oublier que ces stratégies ne sont pas nécessairement conscientes). Pour un survol de ces stratégies au niveau textuel, voir Córdoba Serrano (2009).

book to read, and that her father often praised Hémon's work and was very proud of having translated it. As far as she knows, he did it out of his initiative and not at the request of any publisher.

Mais qui est Alfonso Hernández Catá? Il est né à Salamanque en 1885. Fils d'un officier espagnol et d'une mère cubaine, il retourne à Cuba peu après sa naissance et y vit jusqu'à l'âge de 14 ans, moment où il partira pour Tolède afin d'étudier dans une école militaire. N'aimant pas la vie militaire, il part pour Madrid, où il assiste aux *tertulias* littéraires qui lui permettront d'entrer en contact avec d'importants écrivains du début du siècle. Il travaille alors comme réviseur et traducteur, mais retourne à Cuba en 1905, où il travaillera comme journaliste. Trois ans plus tard, il commence une carrière diplomatique et ses lieux de résidence ne se limiteront ni à Cuba ni à l'Espagne: il est Consul au Havre, à Birmingham, à Santander, à Alicante, à Madrid et à Lisbonne, et ambassadeur en Espagne, au Panama, au Chili et au Brésil, où il meurt dans un accident d'avion, d'une mort aussi soudaine que celle d'Hémon (écrasé par une locomotive dans le nord de l'Ontario à l'âge de 33 ans).

Quant à son œuvre, il publie son premier livre, *Cuentos pasionales*, en 1907 et il compte une riche production littéraire de romans, nouvelles, pièces de théâtre, essais et *zarzuelas* qui lui ont valu un grand succès populaire et critique autant en Espagne qu'à Cuba. Il s'agit, en fait, d'un écrivain reconnu qui (comme l'avait été Hémon pour *Maria Chapdelaine*) a été réclaté aussi bien par le champ littéraire espagnol que cubain.⁶ Cependant, plutôt que de lui accoler une étiquette réductrice, il serait préférable, étant donné sa trajectoire personnelle et littéraire complexe, de le considérer comme un écrivain universel, comme le fait Uva de Clavijo dans son essai *Un escritor cubano, salmantino y universal* (1996). À cet égard, la situation de Hernández Catá cadrerait parfaitement avec celle d'écrivains que Casanova (2002: 8) qualifie d'« internationaux »:

Les champs nationaux se structurent aussi selon l'opposition entre un pôle [...] cosmopolite, et un pôle [...] national et politique. Cette opposition s'incarne notamment dans la rivalité entre les écrivains « nationaux » et les écrivains « internationaux ».

Casanova situe précisément certains traducteurs dans ce groupe d'écrivains internationaux. Hernández Catá, cosmopolite et connaisseur de plusieurs langues et traditions littéraires — selon la critique, il a été influencé par Clarín, mais aussi par Kipling, Maupassant, Conrad et Maugham — en serait effectivement un bon exemple. Situés dans le « pôle cosmopolite » du champ national, qui, selon Casanova, reproduit la structure de l'espace littéraire mondial, ce groupe d'écrivains internationaux prennent position dans un ou plusieurs champs nationaux spécifiques.

Mais dans le cas de Hernández Catá, de quel champ s'agit-il, le champ espagnol, cubain ou les différents champs des pays où il a habité et où il a pris position, au sens

6. La mention de son nom sur la couverture de la traduction reflète bien sa position centrale dans les champs littéraires où il prenait position.

bourdieusien ? Où se situe exactement le «pôle cosmopolite» de l'espace littéraire international ? Casanova ne le spécifie pas. Faudrait-il donc redéfinir le concept de «pôle autonome ou cosmopolite» de Casanova à la lumière d'autres modèles, comme celui de l'«interculture» (tel que définie par Pym 1998) ? Faudrait-il situer Hernández Catá dans un groupe interculturel qui opère dans un espace social de l'entre-deux qui, tout en se situant dans de grandes villes cosmopolites, (voire sur l'Internet à l'heure actuelle) ne correspond pas à un champ national spécifique, mais plutôt à un réseau qui traverse et connecte des champs différents ? Peut-être, dans ce cas en particulier, le réseau qui a été créé autour de la revue *Cuba Contemporánea* ?⁷

Bien que cette question déborde l'objet de cet article, elle n'est pas pour autant moins intéressante car elle met en lumière les limites des cadres théorico-méthodologiques traditionnels dans les études littéraires, cadres généralement basés sur des critères nationaux. Tandis que pour analyser les textes traduits ces cadres s'avèrent pertinents — les traductions fonctionnant normalement selon la même logique et étant soumises aux mêmes contraintes que les textes autochtones du champ national qui les reçoit — on voit qu'il en va autrement lorsque les agents sont l'objet d'étude. Il s'agit donc d'une question à explorer davantage dans des études à venir.

En résumant, Hernández Catá est donc ce que Casanova (2002 : 18) appelle un «traducteur-consacré/consacrant», dès lors, il n'est pas étonnant que l'éditeur espagnol ait accepté sa suggestion.

Shek et Chaple Mesa (1994 : 66-67) donnent plusieurs raisons qui auraient motivé Catá à entreprendre cette aventure, avançant le fait que «It may be that Catá was attracted to the naturalistic-realistic features of the novel he chose to translate» (*Idem.*: 66). En effet, Hernández Catá vouait une grande admiration à Guy de Maussapant et au naturalisme, et l'élément réaliste-naturaliste est présent dans le roman d'Hémon. Enfin, ils avancent comme raison potentielle «The interest of both authors in moral conflicts and psychological analysis» (*Idem.*: 67). Si pour Shek et Chaple Mesa (*Ibid.*), les protagonistes des romans de Hernández Catá sont toujours dans une «encrucijada espiritual», c'est également le cas du personnage principal d'Hémon, qui se trouve face à un grand dilemme, qu'elle ne réussit pas à résoudre sans hésitations, tourments et tentations. Cette dimension psychologique du roman aurait séduit Hernández Catá.

L'emballage paratextuel en tant que forme de (re)présentation du roman traduit

La première édition de la traduction de Hernández Catá (1923) est précédée d'une préface allographe — c'est-à-dire signée par un tiers (Genette 2002) — en l'occurrence, Alberto Insúa, pseudonyme sous lequel se cachait Alberto Galt y Escobar. Insúa est aussi le fils d'un Galicien émigré à Cuba, où il est né en 1885 d'une mère cubaine, mais à l'âge de cinq ans, il retourne en Espagne.

7. Une revue très cosmopolite où en plus d'Alfonso Hernández Catá, collaboraient Max Henríquez Ureña, Jorge Mañach, Dulce María Borrero, José Antonio Fernández de Castro, José María Chacón y Calvo, Carlos Loveira, Emilio Roig de Leuchsenring, Regino Botí, Manuel Sanguily, José Manuel Poveda, Juan Marinello, Miguel de Carrión, Agustín Acosta, etc.

Au moment de signer cette préface (soit en 1922), Insúa était déjà un journaliste et écrivain reconnu en Espagne. Comme journaliste, il collaborait à des journaux espagnols importants tels que *Blanco y Negro*, *El Liberal*, *El País*, *Nuevo Mundo* et *La Gaceta Literaria*. En tant qu'écrivain, il avait écrit un premier roman érotique, *La mujer fácil* (1909), qui lui avait valu l'accueil favorable du public (surtout en raison de la nouveauté de ce genre). Après d'autres romans postérieurs du même genre, il écrira son roman le plus connu *El negro que tenía el alma blanca* (1922). Fortuño Llorens (2003: XII) affirme que *La mujer fácil* (1909), *Las flores del amor* (1912) et *El negro que tenía el alma blanca* (1922) sont les romans les plus lus au cours des deux premières décennies du xx^e siècle. Il est donc permis de penser que le capital symbolique du préfacier et du traducteur sont en quelque sorte transférés à la traduction, qui acquiert ainsi un plus grand degré de légitimité.

Insúa est depuis 1909 le beau-frère de Hernández Catá avec lequel il avait collaboré à plusieurs reprises en tant que dramaturge. Il connaît donc très bien l'œuvre de Hernández Catá, le décrit dans sa préface comme «uno de nuestros primeros novelistas» (1923: 7), et qualifie sa traduction de «primorosa».

Avant tout, cette préface a pour fonction de présenter Hémon et son œuvre au public espagnol, en s'attardant surtout sur *Maria Chapdelaine*. Ce qui est intéressant c'est de voir la (re)présentation particulière qu'il fait d'Hémon, ainsi que les aspects qu'il met en relief (ou qu'il omet). Par exemple, Insúa insiste sur l'«envoltura inglesa» d'Hémon: «De suerte, [sic] que el estado civil francés de Luis Hémon resulta, por todos conceptos, innegable, aunque el rostro, las maneras, su afición a los deportes y sus gustos literarios proporcionan al autor de *Maria Chapdelaine* una envoltura inglesa» (*Idem.*: 5).

De même, en parlant de *Maria Chapdelaine*, il souligne que les lecteurs observeront l'absence quasi absolue du «sensualismo galo y de la gaieté gauloise» (*Idem.*: 6). D'après lui, le roman dans sa totalité est écrit «en ese tono púdico que pudiera llamarse puritano, y que es el predominante en los narradores ingleses» (*Ibid.*). Et Insúa d'ajouter: «También es verdad que la raza bretona es grave, ensimismada, interior, y no exuberante o “hacia afuera”, como las del Sur [sic]» (*Ibid.*). Selon lui (*Ibid.*), il est indiscutable que le livre d'Hémon «siendo francés por su forma clara y directa y por sus proporciones justas, e inglés por su visión casta de la vida, tiene más garantías de universalidad que si hubiese sido **exclusivamente** (c'est nous qui soulignons) [...] la canción de gesta de la Nueva Francia» (*Ibid.*). Cette universalité expliquerait selon lui son excellent accueil en France et la rapidité avec laquelle le roman est traduit dans «**todos** (c'est nous qui soulignons) los idiomas del mundo» (*Idem.*: 7). On observe la dose de stéréotypes et d'exagérations contenue dans cette préface d'Insúa.

Postérieurement, le préfacier se concentre sur la biographie d'Hémon, tout en s'attardant sur sa passion pour le sport, qui a inspiré la thématique de la plupart des romans écrits lors de son séjour en Angleterre. Insúa met en relief les influences littéraires d'Hémon, indéniablement anglaises: «Cuando en *La Peur* habla del “estilo impecable” de un Haggerty, o del *coup de pied* formidable de un Jarvis — célebres narradores ingleses —, Hémon pone un brío, un entusiasmo en la frase, que no le inspirarán nunca un France o un Maeterlinck» (*Idem.*: 9). Aucune com-

paraison n'est faite avec des auteurs espagnols ou du monde hispanophone, comme le fait, nous le verrons plus tard, le préfacier de la traduction catalane de *Maria Chapdelaine*.

Le préfacier décrit le voyage d'Hémon au Canada, les sources d'inspiration de *Maria Chapdelaine*, ainsi que l'envoi du roman au journal parisien *Le Temps*. La préface raconte également la mort tragique de l'auteur, qui est suivie de l'histoire posthume du succès du roman, « éxito editorial más grande que los de *La débâcle*, *Le lys rouge*, *Le feu* y la [sic] *Atlántida* de Benoit » (*Idem.*: 11), romans de Zola, d'Anatole France, de Barbusse et de Benoit, très célèbres dans la première moitié du xx^e siècle.

La dernière partie de la préface a clairement une fonction de recommandation. Le livre est d'après le préfacier « un libro casto. Es un poema en prosa, suave y cándido como los de Longfellow » (*Idem.*: 12). Il conclut sa préface en disant qu'il attend avec une curiosité et optimisme les premières réactions de la critique espagnole.

À la différence de ce que l'on verra dans l'appareil préfaciel de la traduction catalane, Insúa ne mentionne pas les difficultés que pose la traduction, en particulier celles associées aux canadianismes et aux difficultés liées au maintien de la spécificité de la langue. Il n'y a pas non plus de mention explicite aux caractéristiques et à l'histoire du nationalisme canadien-français, ni d'allusions à la réception controversée que le roman a suscitée au Canada français.

Le préfacier tend à la décontextualisation (d'un point de vue canadien-français) du texte. En quelque sorte, celui-ci pourrait être lu à la lumière de sa propre prise de position sur l'indépendance de Cuba. Dans ses mémoires, Insúa met l'accent sur son patriotisme espagnoliste et sur son « amour profond envers l'Espagne » :

España era mi patria grande y Cuba mi patria chica, bien así como el mayor número de españoles, peninsulares e insulares, lo expresan al distinguir entre su comarca natal y el conjunto geográfico y político de la **nación española** (c'est nous qui soulignons) (2003: 4).

Comme il n'était pas partisan du nationalisme cubain, il y a fort à parier qu'il ne l'était pas plus du nationalisme canadien-français.

La *Maria Chapdelaine* de Tomàs Garcés

La traduction catalane est également une des premières traductions du roman. Comme l'œuvre originale, cette traduction voit le jour sous la forme de feuilleton dans le journal barcelonais *La Publicitat*.⁸ Elle paraît dans la période comprise entre août 1923 et février 1924, et est précédée d'une note préliminaire du traducteur, qui signait sous le pseudonyme de *Ship-boy*. Bover i Font (1984: 17) explique ainsi le pourquoi de ce pseudonyme :

8. Voir Llop García (2008) pour une analyse de cette édition en feuilleton.

Amb aquest pseudònim signava aleshores un jove i jove poeta que, tal vegada influït per l'ambient mariner de la seva Barceloneta natal — com el seu amic Salvat-Papasseit — o del Port de la Selva, es veia com el *grumet* acabat d'embarcar en l'enyorat vaixell de «La Publicitat», que estrenava el seu viatge en català gràcies als homes d'Acció Catalana amb Lluís Nicolau d'Olwer al front, i on precisament el 2 d'octubre de 1923 publicava una *Cançó de grumet* que ja figurava al seu primer llibre de poemes [...].

Grâce au bon accueil de l'œuvre en Catalogne (Bover i Font 1984: 17; Llop García 2008), la traduction fut publiée deux ans plus tard dans la collection «Biblioteca Literària» de l'Editorial Catalana, maison d'édition associée à la Llibreria Catalònia et fondée par Josep M. Cruzet. C'est Cruzet qui allait créer également en 1946 la maison d'édition Selecta, pièce maîtresse d'un ambitieux projet éditorial, ayant pour but d'«assegurar la continuïtat de la literatura catalana i de demostrar-ne la real i viva existència, l'any 1945» (Subirana 1995). Tout cela malgré les conditions oppressives de la censure franquiste. Première maison d'édition sous la censure franquiste à avoir obtenu la permission de rééditer des œuvres en catalan, Selecta publiera aussi en 1952 la troisième réédition de la traduction catalane de *Maria Chapdelaine*. Cette réédition paraît dans la collection «Biblioteca Selecta Universal», conçue pour accueillir des traductions,⁹ du moins celles qui réussissaient à échapper à la censure (il n'est pas surprenant que l'idéologie conservatrice véhiculée dans *Maria Chapdelaine* n'ait pas attiré les foudres des censeurs). Enfin, la dernière réédition est celle de Proa de 1984, rééditée en 1986.

L'appareil préfaciel de ces rééditions permet d'identifier quelques-uns des agents qui sont derrière l'initiative de la traduction de ce roman en Catalogne.

La première préface (dans le cadre de la première traduction parue sous la forme d'un livre) correspond à celle de 1952 publiée par Selecta. Il s'agit d'une préface signée par le traducteur, Tomàs Garcés, qui présente les traits d'une préface allographe posthume (Genette 2002) en même temps que celle d'une préface auctoriale (*Ibid.*).

La préface allographe posthume (c'est-à-dire écrite par un tiers après la mort de l'auteur de l'œuvre) offre une brève présentation biographique de Louis Hémon, en plus de l'histoire du texte et de sa découverte par Grasset en France «en un món fatigat per la primera guerra» (1952: 12). Mais la préface va au-delà de sa fonction de (re)présentation et a également une fonction évaluative: le traducteur-préfacier se fait critique et décrit le roman comme une «meravellosa novel·la», «un doll d'aigua fresca, una alenada de simplicitat i puresa» ainsi qu'«un gran present de tendresa, generós i oportú» (*Ibid.*). Il guide également la lecture et prédispose favorablement les lecteurs catalans en affirmant que *Maria Chapdelaine* «És una història d'amor. És, alhora, el llibre d'una raça. L'ànima del Canadà francès bateja en les seves pàgines» (*Idem.*: 11), sans toutefois insister sur la réception controversée du roman au Canada français. Craintif de la censure de Franco, Tomàs Garcés ne pour-

9. Rappelons que même si l'édition en catalan n'était plus interdite depuis 1946, les traductions vers le catalan ne sont permises qu'à la fin des années 60. Avant cette date, seules les rééditions des traductions publiées avant 1939 étaient permises.

ra faire appel à la sympathie identitaire des lecteurs catalans envers les Canadiens-français qu'à l'état de suggestion. Comme nous le verrons plus tard, cette évocation se fera explicite dans la préface de Bover de 1984, une fois la censure abolie.

La préface a aussi une fonction de recommandation. Pour emprunter les mots de Casanova (2002: 18), le traducteur-préfacer est «un traducteur-préfacer-consacrant» dans le champ littéraire catalan. Par le geste même de le traduire et plus encore de le préfacer, le traducteur désigne un texte qui vaut la peine d'être lu. En effet, si lors de la première édition de sa traduction en 1925, Garcés n'est qu'au début de sa trajectoire, quand, en 1956, il signe la préface de l'édition de *Selecta* (maison dont il était un des collaborateurs), il était déjà bien positionné sur la scène littéraire catalane, ou, pour parler comme Bourdieu, il détenait déjà un certain pouvoir de consécration en raison de sa propre consécration dans le champ littéraire catalan.

Tomàs Garcés (1901-1993) est lui-même écrivain, poète, critique et traducteur. En 1919, il fonde l'éphémère revue *Mar Vella* et il collabore postérieurement au journal *La Publicitat*, en plus d'écrire pour de nombreuses revues littéraires catalanes. Son premier recueil de poèmes *Vint cançons*, publié en 1922 (la troisième édition sera préfacée par le poète et critique catalan renommé Carles Riba), a joui d'un grand retentissement en Catalogne. Ce premier livre sera suivi de beaucoup d'autres et, en 1984, année de la réédition de sa traduction catalane de *Maria Chapdelaine* chez Proa, il sera couronné de trois prix importants des Lettres catalanes (prix Ciutat de Barcelona, Generalitat de Catalunya et Crítica *Serra d'Or*) grâce à son journal *El temps que fuig*. En fait, les différentes rééditions catalanes de *Maria Chapdelaine* en 1925, 1956 et 1984 coïncident avec trois moments importants de la trajectoire littéraire de Tomàs Garcés, soit son début, son milieu et sa fin, et permettent d'observer l'augmentation progressive de son degré de consécration dans le champ littéraire catalan. Cependant, on constate que, même en 1925, Garcés jouissait déjà d'une légitimité considérable car son nom paraît sur la couverture de la première édition de la traduction catalane (et paraîtra d'ailleurs dans toutes les rééditions), et l'on sait que la présence du traducteur sur la couverture, plutôt que sur la page de titre, est souvent réservée à des traducteurs-consacrés/consacrants.

La préface de Garcés cesse d'être allographe et devient auctoriale (Genette 2002) au moment où il commente sa propre traduction. Il nous apprend (1952: 12) que c'est Carles Riba qui lui a proposé de traduire *Maria Chapdelaine* presque 30 ans auparavant et qui l'a averti de la difficulté du roman («És una novel·la que us anirà bé, si us hi veieu amb cor. És molt difícil, però»), commentaire auquel il répondra humblement que «Té, en efecte, les seves dificultats, que potser no sempre vaig saber superar» (*Ibid.*). Et Garcés d'ajouter: «Vaig llençar-me a la tasca amb un gran amor, això sí. I avui, en rellegir el llibre, sento encara la tendra emoció de la primera lectura» (*Ibid.*).

Ce n'est pas par hasard que Carles Riba lui aurait recommandé cette traduction.

En fait, avec son premier livre de poèmes *Vint cançons*, Garcés inaugure en poésie le «neopopularisme», une suite en même temps qu'une réaction à l'élitisme et à l'intellectualisme du mouvement catalan du début du xx^e siècle connu sous le nom de «noucentisme»:

Un dels components inicials de la poesia neopopular és *el patriotisme d'arrel romàntica, que busca en l'expressió del poble* (c'est nous qui soulignons) [...] l'accés a la font pura, natural, de l'art i la bellesa. La recerca folklòrica impulsada pels romàntics va donar fruits, posant al descobert una lírica molt capaç de condensació expressiva i de gràcia refinada (Sòria 2001).

En plus de son inscription dans le mouvement néo-populariste (au moins, au début de sa trajectoire), la présence dans son œuvre de thèmes tels que le destin, le bonheur, l'enfance, la mort, le cours du temps, la campagne et l'amour, thèmes abordés d'un point de vue chrétien, expliqueraient à notre avis pourquoi Carles Riba a vu en Garcés un candidat idéal pour traduire *Maria Chapdelaine*.

La réédition catalane de 1984 est aussi accompagnée d'une préface, mais cette fois il s'agit d'une vraie préface allographe signée par August Bover i Font, critique et professeur de philologie catalane à l'Universitat de Barcelona. La préface commence par une partie biographique sur Hémon, dont l'atavisme breton «li havia de ser d'una gran utilitat per tal de comprendre el Canadà francès» (1984: 12), pour ensuite parler de l'œuvre de l'auteur français. Est abordée tout particulièrement la reconnaissance française du roman en tant que rite de passage avant sa reconnaissance au Québec. Est mentionnée également l'insécurité nationale ressentie par les Québécois à l'époque, insécurité qui se manifestait dans le «desig obscur dels quebequesos d'avaluar-se segons criteris estrangers i de fer-se tranquil·litzar per França sobre la validesa de llur cultura» (*Idem.*: 13-14). Et Bover d'ajouter que :

Per als quebequesos d'avui, però, la situació és prou diferent. Lluny d'antigues inseguretats — i amb una ben definida política nacional —, hom compta ja amb el distanciament suficient per abandonar l'anàlisi «patriòtica» de la novel·la i reconduir-la al camp literari (*Ibid.*: 14).

Le préfacier se situe ensuite en tant que critique littéraire universitaire et mène alors une analyse approfondie de la trame, ainsi que de la structure du roman. Suivra un bref commentaire sur le traducteur et la traduction, non seulement sur les détails des différentes rééditions, mais aussi sur la tâche de traduction en tant que telle. À l'image de Garcés dans sa préface de 1952, Bover reconnaît que la traduction est une tâche toujours difficile, «i més en aquest cas, puix que no sempre és possible de reflectir en català les peculiaritats dialectals quebequeses, i fins i tot els anglicismes, presents en els diàlegs» (*Idem.*: 18). Le fait d'identifier cette difficulté (qui n'est jamais mentionnée dans la préface de la traduction espagnole) reflète une considération par rapport à l'altérité du texte original (ce qui se manifeste également dans les stratégies traductives adoptées par Garcés).¹⁰

Après ces commentaires, Bover réoriente l'analyse vers son champ de compétence, la littérature catalane, et se livre à un exercice de littérature comparée entre celle-ci et la littérature québécoise. L'épisode des voix «du pays de Québec» qui

10. Voir la note 5.

dictent à Maria de rester dans son pays et de se marier à Eutrope pour ainsi garantir la survivance de «sa race» est qualifié par Bover de version québécoise de «l'espriuà» (*Idem.*: 17). Cette référence est ensuite accompagnée d'un extrait du célèbre «Assaig de Càntic en el temple» du poète catalan Salvador Espriu (1913-1985). Espriu montre dans ces vers comment il surmonte le désir de fuir vers le nord, plus riche et raffiné, quand il décide de rester dans une patrie catalane abrupte, malheureuse et triste («bruta, trista, dissortada pàtria»).

Però no he de seguir mai el meu somni
 i em quedaré aquí fins a la mort.
 Car sóc també molt covard i salvatge
 i estimo a més amb un
 desesperat dolor
 aquesta meva pobra,
 bruta, trista, dissortada pàtria.

Presque à la fin de la préface, sont encore une fois relevés des parallélismes entre les deux littératures : en particulier, sont mis en relation les thèmes traités dans *Maria Chapdelaine* et ceux du modernisme rural catalan, notamment les oppositions campagne/ville et sédentaire/nomade, et le traitement de la nature. Mais la mise en rapport de ces deux littératures va au-delà d'un simple exercice de littérature comparée ou d'une stratégie pour ramener l'Autre au terrain du Même.

Après avoir exprimé clairement l'objet prétendu de cette réédition — «cridar la nostra atenció sobre aquesta nació i aquesta cultura que tenen més punts de contacte amb nosaltres que no sembla» (*Idem.*: 18) —, Bover se permet une digression plus proprement politique. Après la présentation factuelle relative à la superficie en kilomètres carrés du Québec et à ses habitants — «dels quals un 80 % és francòfon, un 10 % anglòfon, un 9 % procedent de diversos països i un 1 % d'autòctons» —, il traite des similitudes entre les problèmes du Québec et ceux des *Països Catalans*. Au Québec, cependant, ils se trouvent «en vies de solució d'ençà que el 1976, després d'una espectacular victòria electoral, arribà al poder el Partit Quebequès (independentista)» (*Ibid.*: 18). Comme le français au Canada, le catalan a vécu des persécutions, mais il ajoute que «l'esmentat triomf electoral de René Lévesque el convertí en idioma oficial, dotat amb tots els mitjans necessaris per a la seva recuperació» (*Ibid.*). Autrement dit, Bover profite de l'occasion pour débordier l'objet de la préface, soit l'analyse de *Maria Chapdelaine* (version originale ou traduction), et traiter de circonstances politico-historiques qui ont peu à voir avec l'œuvre traduite présentée. Il concentre plutôt son attention sur le contexte politique du Québec d'après la Révolution tranquille, un Québec qui, au moment où il écrit, constitue pour la Catalogne un modèle à suivre.¹¹ Il ne faut pas oublier qu'à l'époque la Catalogne se trouve dans l'antichambre du processus de normalisation linguistique et du rétablissement de l'institutionnalisation de la langue et de

11. Ce qui, d'ailleurs, ne sera pas le cas quelques années plus tard en raison de la déception qu'entraînent la chute du PQ en 1986 et l'échec du projet souverainiste lors du référendum postérieur.

la culture catalane, après 40 ans de répression franquiste (rappelons que la loi de normalisation linguistique du catalan, Llei 7/1987, fut approuvée en 1987). La Catalogne a donc besoin à l'époque d'un cadre de référence, de l'histoire d'un succès (même idéalisé) et le Québec semble remplir ce rôle. À cet égard, *Maria Chapdelaine* pourrait être vue comme le début de l'histoire réussie de la nation québécoise, qui atteindra son âge d'or lors de la victoire du PQ en 1976.

De retour sur le terrain littéraire, le préfacier conclut en espérant que cette traduction «contribue à rapprocher nos peuples et nos cultures» et il exprime son intention de continuer à présenter des auteurs québécois au public catalan pour que celui-ci puisse avoir «une meilleure idée du poids de la littérature québécoise parmi les littératures d'expression française et de la force de son avant-gardisme actuel» (*Idem.*: 19):

[...] contribuís a l'acostament dels nostres pobles i les nostres cultures. En aquest sentit, hom està treballant [sic] en l'anostrament d'alguns autors quebequesos, d'aquesta manera el lector català podrà adonar-se millor del pes quebequès entre les literatures d'expressió francesa, i de la força del seu avantguardisme actual (*Ibid.*).

Il ne s'agira pas d'une promesse vaine. Dix-sept ans plus tard, l'anthologie en catalan *Poetes quebequesos* (2001), dirigée par Louise Blouin et Bernard Pozier et traduite par la poète catalane Anna Montero, insiste encore sur la «sintonia entre els nostres dos països [...] tan allunyats, tan dissemblants i, alhora, tan afins pel que fa a determinades peculiaritats». Suivra la publication de sa «contrepartie», *48 poètes catalans pour le xx^e siècle* (2005) traduite et annotée par François-Michel Durazzo.

En guise de conclusion...

Cet article a permis de mettre en relief l'écart marqué entre les rapports à l'Autre canadien-français de différents agents des champs culturels cibles, rapports qui varient en fonction des affinités idéologiques entre ces agents et le champ source. L'article montre également l'importance du paratexte en tant que dispositif discursif stratégiquement utilisé par les agents du champ cible afin de réveiller certains débats qui tant thématiquement que chronologiquement vont bien au-delà des questions liées au texte original et qui ont pour but ultime de ramener l'Autre au terrain du Même.

Bibliographie

Sources primaires

- HÉMON, Louis (1916). *Maria Chapdelaine*. Montréal: Lefebvre.
 — (1923). *María Chapdelaine*. Traduction espagnole d'Alfonso Hernández Catá. Madrid: Rivadeneyra. Réédité chez Rivadeneyra en 1929 et 1932; chez Nausica en 1942 et en 1945, chez José Janés Editor en 1950; chez Ariel, 1952; chez Plaza & Janés en 1975.
 — (1925). *Maria Chapdelaine*. Traduction catalane de Tomàs Garcés Barcelona: Llibreria Catalònia. Réédité en 1952 chez Selecta; en 1984 et 1986 chez Proa.

Préfaces

- INSÚA, Alberto (1923). «Prólogo». Dans: HÉMON, Louis. (1923). *María Chapdelaine*. Traduction espagnole de Alfonso Hernández Catá. Madrid: Rivadeneyra, p. 5-12.
- GARCÉS, Tomàs (1952). «Pròleg». Dans: HÉMON, Louis. (1952). *María Chapdelaine*. Traduction catalane de Tomàs Garcés. Barcelona: Selecta, p. 11-12
- BOVER I FONT, August (1984). «Pròleg». Dans: HÉMON, Louis. (1984). *María Chapdelaine*. Traduction catalane de Tomàs Garcés Barcelona: Proa, p. 11-19

Sources secondaires

- 48 poètes catalans pour le XXI^e siècle (2005). Traduit et annoté par François-Michel Durazzo, TroisRivières: Écrits des Forges.
- ANDERSON, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- ARSENAULT, Michel (1999). «Une littérature kidnappée», *Le Monde*, 19 mars 1999. En ligne : www.lemonde.fr (consulté le 2 mars 2009).
- BLOUIN, Louise et Bernard POZIER (2001). *Poetes quebequesos*, versions d'Anna Montero. Barcelona: Edicions Proa.
- BOIVIN, Aurélien (1994). «Présentation» de HÉMON, Louis. *María Chapdelaine*. Montréal: Bibliothèque Québécoise. 7-17.
- BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- CASANOVA, Pascale (2002). «Consécration et accumulation de capital littéraire: la traduction comme échange inégal». *Actes de la recherche en sciences sociales*, numéro spécial «Traductions: les échanges littéraires internationaux», 144: 7-20.
- CLAVIJO, Uva de (1996). *Alfonso Hernández Catá: Un escritor cubano, salmantino y universal*. Cátedra de Poética Fray Luis de Leon, Universidad Pontificia de Salamanca.
- CÓRDOBA SERRANO, María Sierra (2009). *Cartographie socio-traductionnelle des transferts littéraires Québec-Espagne (1975-2004)*. Thèse de doctorat. Ottawa: Université d'Ottawa.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago (2003). «Introduction». Dans: INSÚA, Alberto. *Memorias*. Fundación Santander Central Hispano. En ligne : <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ffgs/12260176448009300754624/012864.pdf> (consulté le 4 mars 2008).
- GENETTE, Gérard ([1987] 2002). *Seuils*. Paris: Seuil.
- HÉROUX, Raymonde (1980). «Maria Chapdelaine, best-seller made in France». Dans: DESCHAMPS, Nicole; HÉROUX, Raymonde et Normand VILLENEUVE (dir.). *Le Mythe de Maria Chapdelaine*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, p. 67-138.
- INSÚA, Alberto (2003). *Memorias*. Fundación Santander Central Hispano. Selección e introducción de Santiago Fortuño Llorens. En ligne : <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/ffgs/12260176448009300754624/012864.pdf> (consulté le 4 mars 2008).
- LEMIRE, Maurice et al. (1980). *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*. T. II. Montréal: Fides.
- LLOP GARCÍA, Lluna (2008). «*María Chapdelaine* en Catalogne». *Cédille: revista de estudis franceses* 4: 143-150.
- PYM, Anthony (1998). *Method in Translation History*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- SHEK, Ben-Zion et CHAPLE MESA, Sergio (1994). «*María Chapdelaine* in Iberoamerica: Hernández Catá's Translation of the French-Canadian Classic». *Canadian Literature* 142, 43: 67-74.

- SÒRIA, Enric (2001). «El somni i la paraula». *Lletra : espai virtual de la literatura catalana*. En ligne : <http://www.uoc.edu/lletra/noms/tgarces/index.html> (consulté le 28 février 2008).
- SUBIRANA, Jaume (1995). «Josep M. Cruzet i la fundació de l'Editorial Selecta». *Lletra : espai virtual de la literatura catalana*. En ligne : <http://www.uoc.edu/lletra/editorials/jmcruzet/index.html> (consulté le 28 février 2008).
- THÉRIAULT, Joseph-Yvon (1999). «La nation francophone d'Amérique : Canadiens, Canadiens français, Québécois». Dans : ANDREW, Caroline (dir.). *Dislocation et permanence : L'invention du Canada au quotidien*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, p. 111-138.